Andrea Hynynen

Pluralité et fluidité antinormatives

Étude sur les transgressions sexuelles dans l'œuvre romanesque de Marguerite Yourcenar

Andrea Hynynen
Née en 1974 à Porvoo en Finlande.
Maître ès lettres (FM) en 1999
D.E.A. (FL) en 2003
Elle a fait ses études principalement au département de langue et de littérature françaises à Åbo Akademi, où elle a aussi travaillé comme enseignante et chercheuse.
Andrea Hynynen est membre du Centre International de Documentation Marguerite Yourcenar et de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes et elle a participé à plusieurs colloques organisés par cette dernière.

Couverture: Tove Ahlbäck

Åbo Akademi University Press
Biskopsgatan 13, FI-20500 ÅBO, Finland
Tel. int. +358-20-786-1468
Fax int. +358-20-786-1459
E-mail: forlaget@abo.fi
http://www.abo.fi/stiftelsen/forlag/

Distribution: **Oy Tibo-Trading Ab**
P.O.Box 33, FI-21601 PARGAS, Finland
Tel. int. +358-2-454 9200
Fax int. +358-2-454 9220
E-mail: tibo@tibo.net
http://www.tibo.net

PLURALITÉ ET FLUIDITÉ ANTINORMATIVES

Pluralité et fluidité antinormatives

Étude sur les transgressions sexuelles dans l'œuvre romanesque de Marguerite Yourcenar

Andrea Hynynen

ÅBO 2010

ÅBO AKADEMIS FÖRLAG – ÅBO AKADEMI UNIVERSITY PRESS

CIP Cataloguing in Publication

Hynynen, Andrea
Pluralité et fluidité antinormatives : étude sur les transgressions sexuelles dans l'œuvre romanesque de Marguerite Yourcenar /
Andrea Hynynen. – Åbo : Åbo Akademi University Press, 2010.
Diss.: Åbo Akademi University.
ISBN 978-951-765- 528-6

ISBN 978-951-765-528-6
ISBN 978-951-765-529-3 (digital)
Painosalama Oy
Åbo 2010

Avant-propos

Cette thèse est le résultat d'un long processus au cours duquel nous avons rencontré de nombreuses personnes qui, d'une manière ou d'une autre, ont contribué à ce que notre projet a finalement abouti à ce volume. Ceci est tout à fait ordinaire en ce qui concerne une thèse de doctorat. Pourtant, il est indéniable que le département de langue et littérature françaises à Åbo Akademi, où la part majeure de nos recherches a été faite, a connu un nombre exceptionnel de changements dans le personnel ces dix dernières années. Nous avons donc eu le privilège de faire la connaissance de beaucoup de collègues et de directeurs, tous appréciés, dont, cependant, certains méritent une mention exceptionnelle.

Premièrement, nous tenons à remercier notre ancien maître de conférences Hans Lindbäck et le professeur Lars-Göran Sundell de l'Université d'Uppsala qui nous ont encouragée à entreprendre des études doctorales. Celui-ci nous a aussi aidée en cours de route. Barbara Lönnqvist, directrice du département de russe à Åbo Akademi, a également joué un grand rôle. Elle s'est non seulement occupée de nous lorsque le département manquait de directeur, elle nous a également aidée à obtenir un support financier permettant d'assister à des colloques, entre autres choses. À ce propos, nous remercions Åbo Akademi de nous avoir donné la possibilité de faire des études doctorales sans souci financier, en nous employant comme doctorante, ce qui est un grand privilège aujourd'hui. Grâce à Stiftelsens för Åbo Akademi forskningsinstitut nous avons pu participer à plusieurs colloques pertinents. En particulier les colloques organisés par la Société Internationale d'Études Yourcenariennes ont donné lieu à des discussions et à des réflexions fructueuses. Le Centre International de Documentation Marguerite Yourcenar, pour sa part, nous ont permis de nous tenir à jour avec la recherche yourcenarienne.

Des directeurs intérimaires du département de français ayant commenté et fait avancer notre travail sont Bengt Novén, Marina Nielsen, et Maarit Mutta. Le soutien de cette dernière a assuré l'achèvement du projet. Sans ses lectures minutieuses du manuscrit, nous ne serions pas ici maintenant. À part ses commentaires utiles, le

professeur Meri Larjavaara nous a de plus soutenue dans les démarches administratives, souvent entortillées, liées à la thèse et à la soutenance. Nous voulons aussi dire un grand merci à notre collègue Virginie Suzanne, maître de conférences, qui a vérifié nos écrits du point de vue langagier. Son aide et support nous ont été indispensables. Pour sa part, Pia Livia Hekanaho, autre chercheuse yourcenarienne finlandaise, a scruté l'aspect théorique de nos recherches. Nous savons gré à toutes ces personnes et organisations d'avoir eu confiance en notre capacité à mener à bien nos recherches doctorales de manière indépendante.

Un mot de reconnaissance s'adresse également à tous ceux qui nous ont accompagnée et encouragée au fil des années, professionnellement ou autrement : collègues, amis, famille. Ils sont trop nombreux pour être nommés ici, mais nous espérons qu'ils comprennent la gratitude et la sympathie que nous éprouvons pour eux.

Enfin, notre dernière pensée va à notre mère qui, malheureusement, ne peut pas assister à ce moment mémorable. Ce livre est dédié à sa mémoire.

1 INTRODUCTION

Marguerite Yourcenar (1903-1987) a éveillé l'attention du monde littéraire entier grâce à son entrée en 1981 à l'Académie française qui jusque-là avait refusé d'accueillir une femme. À ce moment-là, cet auteur – respecté et loué depuis trente ans grâce au succès mondial de son roman historique *Mémoires d'Hadrien* en 1951 et de ses romans historiques postérieurs – a confirmé sa place unique dans le patrimoine littéraire français. Si elle ne l'était pas encore, Yourcenar est alors devenue un auteur canonique. Cet événement historique est souvent considéré comme un grand pas en avant pour la reconnaissance publique des femmes et des auteurs femmes en France. Cependant, l'œuvre romanesque de Marguerite Yourcenar se prête mal à une cause féministe ; elle se caractérise en effet par la présence d'un personnage principal mâle dominant le récit et à côté duquel les personnages secondaires ne sont souvent que des figures très faibles. Les quelques héroïnes qui apparaissent dans les ouvrages de Yourcenar sont moins imposantes et n'atteignent pas un statut aussi important que les héros. Le héros manifeste d'habitude une préférence homosexuelle, sans pour autant exclure la possibilité du plaisir sexuel auprès d'une femme. Ces deux constantes, c'est-à-dire la priorité donnée à des personnages hommes et l'insistance sur le thème homosexuel, invitent à considérer deux sujets par rapport à l'œuvre : d'une part la différence sexuelle ou le rapport entre hommes et femmes, et, d'autre part, la sexualité. Notre thèse interroge elle-même le sexe[1] et la sexualité dans l'œuvre romanesque de Yourcenar à partir d'une perspective *queer*[2].

Pourquoi une seule thèse porte-t-elle sur deux thèmes aussi éloignés et complexes ? N'aurait-il pas été plus fructueux de se concentrer sur un seul sujet ? Voilà le procédé conventionnel dans la

[1] Dans cette partie introductive, le mot « sexe » est pris dans son sens ordinaire et se rapporte à la division des êtres humains en hommes et femmes. Une définition plus extensive sera donnée ci-dessous dans les remarques terminologiques. Précisons pourtant d'ores et déjà que la forme nominale de ce mot ne sera pas utilisée par rapport à la sexualité.

[2] Dans ce qui suit « queer » sera traité comme un mot français, c'est-à-dire qu'il ne sera mis ni entre guillemets ni en italique, sauf raison particulière. Pourtant, le mot est invariable en nombre et en genre.

recherche yourcenarienne. Soit on y fait l'éloge des grands héros de Yourcenar, considérés comme des représentants de toute l'humanité, soit on se concentre sur le sort moins favorable des femmes. Parfois, cette deuxième approche considère la sexualité féminine sous sa forme hétérosexuelle pour souligner qu'elle est réprimée ou méprisée. Ou encore, on contemple les héros homosexuels pour dire que Yourcenar prône la liberté sexuelle. Pourtant, les deux problématiques sont rarement mises en relation. Mais si nous déplaçons le regard et le posons momentanément sur la société actuelle, nous pouvons voir que la sexualité et la reproduction sont, en effet, souvent invoquées pour prouver la différence sexuelle ; cela se fait peut-être aujourd'hui encore plus souvent qu'autrefois, après des décennies de luttes menées par les mouvements féministes pour promouvoir l'émancipation des femmes, ceci ayant abouti à une redéfinition et à une redistribution des rôles sexuels. Si les femmes peuvent occuper les mêmes professions que les hommes, et que les pères sont censés savoir s'occuper de leurs enfants, l'hétérosexualité demeure toutefois une garantie de la différence sexuelle. Le livre *Fausse route* (2003) d'Elisabeth Badinter offre un exemple illustre de cette attitude. Celui-là est une attaque des idées féministes qui se sont répandues dans les années 1980 et 1990 et qui, à son avis, ont envahi les discours médiatiques et politiques. Universaliste hardie qui rêve à « l'indifférenciation des rôles » (2003 : 218) et qui refuse la séparation de la psychologie masculine et de la psychologie féminine (*id*., 217), Badinter tient néanmoins à la distinction entre la sexualité féminine et la sexualité masculine (*id*., 156). Elle reproche aux féministes différentialistes et au lesbianisme séparatiste de « prôner la ressemblance des sexes là où justement elle n'existe pas » (*id*., 175), c'est-à-dire dans le rapport (hétéro)sexuel. Partant de cet exemple, il nous paraît évident que la question de la sexualité et la question du sexe sont liées, quoique distinctes.

Yourcenar ne se contente pas d'interroger la sexualité en créant des personnages dont le désir et le comportement sexuels s'écartent de la norme hétérosexuelle. Son œuvre s'en prend aussi à la présupposition qu'il existe deux sexes opposés et différents. Notre prise en considération parallèle des deux problématiques constitue une approche novatrice de l'œuvre de Yourcenar, qui a déjà fait l'objet de nombreuses études. Elle nous permet de découvrir des éléments qui

s'ignorent facilement ou qui se présentent sous une autre lumière par rapport à une étude centrée uniquement sur l'un des deux versants de notre sujet.

L'idée de la transgression ou de la subversion constitue le fil conducteur de notre étude. Anne-Marie Prévot (2002 : 12) a bien noté que Marguerite Yourcenar avait « une prédilection pour des sujets tabous ». Les héros yourcenariens expriment tous une méfiance marquée à l'égard du conformisme dans tous ses états. L'instance visée par leur critique varie pourtant d'un roman à un autre : par exemple, le premier héros yourcenarien Alexis de Géra attaque en premier lieu les discours psychanalytiques du début du 20e siècle dans *Alexis ou le Traité du vain combat* (1929) ; dans *L'Œuvre au Noir* (1968) Zénon s'en prend aux autorités religieuses et séculaires pendant la Renaissance, tandis que Nathanaël Adriansen, le héros du dernier roman de Yourcenar, dénonce dans *Un homme obscur* (1982) l'étroitesse d'esprit, l'avarice et la vanité qui règnent dans l'Europe colonisatrice du 17e siècle.

La méfiance à l'égard des « étiquettes » est une autre caractéristique yourcenarienne qui apparaît aussi bien dans le paratexte (préfaces, postfaces, notes de l'auteur, entretiens, etc.) que dans son œuvre de fiction ; cette méfiance est autant prononcée par la bouche de l'auteur (cf. « préface » à *Alexis ou le Traité du vain combat* dans *Œuvres romanesques* 1982 : 4 ; Yourcenar 1980 : 265 ; Jacques Chancel 1999 : 108, 127-128) que par celle de ses personnages. La plupart du temps, cette critique est avancée par rapport à l'homosexualité, mais nous pouvons également l'appliquer au sexe. Quelle étiquette est plus fondamentale que celle de l'homme et de la femme ? La critique exprimée par les héros de Yourcenar ne concerne pas exclusivement le domaine sexuel et les rapports entre hommes et femmes ; pourtant, ceux-ci sont toujours impliqués et ils constituent l'axe majeur du présent travail.

1.1 Objectif et méthodologie

Ce travail se veut une contribution à la recherche yourcenarienne en premier lieu. Le sujet que nous avons choisi d'étudier nous expose au risque d'être accusée de ne répéter que des choses déjà dites. Il est clair que la critique a noté l'omniprésence du thème homosexuel.

L'existence de personnages combinant masculinité et féminité a aussi été remarquée, quoique bien plus rarement. À première vue, ce travail n'offre pas de découvertes novatrices qui puissent renouveler la recherche yourcenarienne. Cependant, les chercheurs ont, à notre avis, négligé les variations sur ces thèmes qui parcourent l'œuvre et ils les ont ainsi simplifiés. Très peu ont profité des nombreux travaux théoriques et études faits sur ces questions depuis quelques décennies dans le monde anglo-américain et dans d'autres disciplines. À ce propos, nous pouvons renvoyer à ce que dit Bérengère Deprez (2003a : 15) dans l'introduction de sa thèse sur l'œuvre de Marguerite Yourcenar : « ce n'est pas tout de pointer la présence d'un thème, il faut encore découvrir comment il émerge et structure l'œuvre et […] quel est son statut dans l'œuvre ». Ainsi, il ne suffit pas de dire que Yourcenar prône la liberté sexuelle, même si cela est vrai. À notre avis, le sexe et la sexualité sont soumis à une exploration systématique et continue dans les ouvrages de Yourcenar, une exploration qui déstabilise les catégories du sexe et de la sexualité et qui s'exprime, entre autres, dans la présence répétée de personnages qui troublent la frontière entre les sexes. Nous proposons ainsi que les romans de Yourcenar communiquent une résistance à l'ordre social et que cette caractéristique imprègne l'œuvre entière. Il est dans notre intention de regarder comment cela se manifeste.

L'objectif de ce travail est donc de découvrir et de dévoiler les différentes manières dont l'œuvre romanesque de Yourcenar déstabilise et trouble l'hétéronormativité (pour une définition de ce terme voir ci-dessous 1.4) à travers les personnages principaux. Nous nous proposons d'étudier la représentation des deux sexes et surtout la représentation des personnages qui s'insèrent difficilement dans l'une de ces deux catégories. En ce qui concerne la sexualité, notre attention se porte principalement, sinon exclusivement, sur l'homosexualité, mais il faut noter que celle-ci est nécessairement en rapport avec l'hétérosexualité. Ce travail vise à fournir une image, sinon exhaustive, du moins extensive, du traitement du thème homosexuel dans l'œuvre de Yourcenar, en soulignant les remaniements répétés de ce thème. Tout en soulignant la persistance de la préoccupation antinormative, les variations sur les deux variables de notre sujet sont considérées afin de mettre en avant les particularités de chaque texte étudié. L'œuvre de maturité surtout se

caractérise par une thématique multiple, et le thème sexuel reflète toujours les autres thèmes importants d'un livre particulier. Par exemple, la question de la « race »[3] est insignifiante par rapport à *Alexis ou le Traité du vain combat* qui met en scène un univers entièrement blanc, alors que la même question devient pertinente par rapport à *Un homme obscur*. Ainsi voulons-nous dévoiler les variations incessantes sur le thème de l'ambiguïté sexuelle et sur celui de la sexualité transgressive, en particulier l'homosexualité. Une idée porteuse dans notre raisonnement est la pluralité : pluralité de genre (cf. remarques de terminologie 1.4) et pluralité de sexualité.

Dans ce type d'étude, il est important d'étudier ce que les personnages transgressant la frontière entre les sexes et/ou s'engageant dans des actes homosexuels communiquent, et de voir quelle valeur leur est attachée. Selon Pierre Zoberman (2008a : 15), il ne faut pas oublier qu'une pratique particulière n'a pas toujours la même fonction ou la même signification dans des contextes différents. Un personnage androgyne, travesti ou homosexuel n'a donc pas nécessairement la même fonction dans différents ouvrages littéraires. Cette étude vise également à discerner une évolution éventuelle dans le traitement des deux versants de notre sujet. À ce propos, nous tenterons de voir s'il y a une corrélation entre les variations sur la représentation du sexe, d'un côté, et sur le thème de la sexualité, de l'autre côté.

Finalement, cette étude se fixe un autre but à côté de son ambition de faire avancer la recherche yourcenarienne. Ce but secondaire est de contribuer à l'introduction de ce type d'études dans la communauté scientifique francophone. Le champ de recherche constitué par les études féministes, gays et lesbiennes et queer est aujourd'hui très vaste et bien développé dans le monde anglo-américain, ainsi que dans les pays sous l'influence de celui-ci, tels que les pays nordiques dont la Finlande fait partie. Pourtant, il apparaît que la France et ses alliés francophones avec leurs longues traditions académiques

[3] Nous savons que la race peut être sentie comme un terme précaire, mais comme c'est le terme utilisé couramment dans les théories féministes, postcoloniales et queer, aussi bien en français qu'en anglais, nous avons opté pour celui-là plutôt que de parler d'ethnie. D'ailleurs, ces deux termes ne se recouvrent que partiellement. Nous utiliserons par la suite le mot tel quel, sans le mettre entre guillemets, sauf raison particulière.

continuent de résister à la dominance anglo-américaine dans le monde scientifique, du moins dans les sciences humaines. Par conséquent, les études littéraires d'inspiration féministe, gay et lesbienne ou queer y sont encore assez rares. À notre avis, il est temps d'introduire et de répandre ce type de recherches littéraires également dans l'espace francophone. Pour cette raison, la partie théorique consistera en une présentation relativement détaillée du courant théorique dans lequel puise cette étude, à savoir la théorie queer et ses origines. Nous ne croyons pas pouvoir supposer que le lectorat francophone connaisse l'arrière-plan théorique féministe du queer. Des idées et des notions qui paraissent évidentes pour les chercheurs anglo-américains et nordiques, ne le sont pas en France. De plus, quelques particularités du contexte français seront évoquées dans la partie théorique. En nous référant principalement à des penseurs anglo-américains et en les appliquant à un auteur qui fait partie du canon littéraire français, nous souhaitons rapprocher l'espace anglo-américain de l'espace francophone en y ajoutant une touche de nordicité, puisque cette thèse se fait dans une université finlandaise. De même, nous mettrons la critique yourcenarienne écrite en anglais en contact avec la critique yourcenarienne rédigée en français, ce qui, malheureusement, se fait moins souvent que nous ne l'aimerions peut-être. Par conséquent, notre travail est fondamentalement transdisciplinaire.

Notre thèse peut se décrire comme une étude textuelle centrée sur les textes de fiction choisis. L'organisation des études isolées part du texte étudié, qui décide quels sont les facteurs qu'il est pertinent de discuter à ce moment-là, comme la thématique qui nous préoccupe ne se présente pas toujours sous la même forme dans l'œuvre. La biographie n'est pas étudiée et nous ferons référence à l'abondant paratexte de Yourcenar uniquement dans le cas où il éclaire un point précis. Quelles que soient les intentions affichées de l'auteur, elles ne déterminent pas notre lecture. De même, le contexte sociohistorique de l'auteur est relégué au second plan. Quant au contexte sociohistorique des périodes historiques recréées dans les ouvrages de Yourcenar, il nous est important dans la mesure où il dirige la représentation de la sexualité dans ceux-ci. Depuis quelques décennies, de nombreuses recherches historiques prêtent attention au fait que les mœurs et les conceptions sexuelles varient considérablement d'une société à une autre, diachroniquement ainsi

que synchroniquement. Étant donné que Yourcenar, dans ses romans, aspirait à l'exactitude historique, son traitement du thème de la sexualité est influencé par l'image qu'en offrent les documents historiques de l'époque. Pour cette raison, nous aurons parfois recours à des travaux récents sur l'histoire de la sexualité permettant de soulever certains éléments propres aux différentes relations sexuelles mises en scène dans cette œuvre littéraire. La question de l'exactitude historique ne nous regarde pas, mais une certaine connaissance historique soutient l'interprétation des textes.

Notre étude se focalise principalement sur les héros. Le terme d'héros est utilisé au sens de personnage principal ou de protagoniste ; l'œuvre romanesque de Yourcenar est d'habitude centrée sur une figure centrale qui prédomine et qui dans plusieurs cas est aussi le narrateur du roman, alors que les autres personnages sont passagers et peu développés. Jean-Yves Tadié (1990 : 37) explique que les romans du 19e siècle dressent de « grandes figures », des personnages qui, « comme échappés à l'intrigue où ils étaient pris, hantent nos mémoires », description parfaitement applicable à plusieurs héros de Yourcenar, en particulier à Hadrien, à Zénon et à Nathanaël, mais aussi au faible Alexis qui souffre de son désir interdit. Tadié (1990 : 40) pense pourtant que les romans du 20e siècle se distancient de ce type de héros, du moins les romans d'avant-garde ; il parle même de « la mort du héros » au 20e siècle. Cette tendance n'est guère visible dans l'œuvre romanesque de Yourcenar. Néanmoins, dans certains romans, un ou quelques personnages secondaires jouent parfois un rôle plus important que le héros pour la remise en question de la différence sexuelle et/ou pour la mise en scène d'une sexualité hors norme. L'étude portera donc sur des personnages secondaires dans la mesure où ils assument la fonction de transmettre une attitude transgressive en matière de sexe et de sexualité qui soit en rapport avec les valeurs et le comportement du héros. Cela concerne en particulier les romans *Le Coup de Grâce* (cf. 3.3 et 4.3) et *L'Œuvre au Noir* (cf. 4.5).

1.2 Corpus

Notre intention étant d'explorer l'œuvre de Marguerite Yourcenar et de tracer de possibles évolutions dans le traitement de notre thématique, le corpus étudié se compose de la quasi-totalité de ses textes romanesques réunis dans le volume complet *Œuvres romanesques*, publié dans la collection de la Pléiade de Gallimard en 1982. Toute référence se fera à cette édition, désignée dans notre texte par le sigle OR selon la recommandation faite par La Société Internationale des Études Yourcenariennes (SIEY). Par conséquent, la présente étude est faite sur les versions définitives des textes. Cette précision est nécessaire, car la plupart des romans yourcenariens sont le résultat d'un très long processus au cours duquel une ou plusieurs versions préliminaires ont souvent été publiées. Certaines histoires sont rédigées à la fois sous forme romanesque et sous forme de pièce de théâtre[4]. En fait, il semble que tous les grands projets romanesques de Yourcenar aient pris naissance dans les années 1920 ou au plus tard dans les années 1930, même s'il faut attendre des décennies avant que ces germes littéraires n'aboutissent à la publication des romans. Parfois, il ne reste du projet initial que le personnage principal ou quelques thèmes dans la version définitive. Pour des précisions concernant la genèse des romans de Yourcenar, nous renvoyons le lecteur à la chronologie préparée par Yourcenar elle-même pour les *Œuvres romanesques* (OR xiii-xxxvii) et à la bibliographie établie par Yvon Bernier dans le même volume (OR 1223-1251). Une deuxième édition des *Œuvres romanesques* est parue en 1991[5], où le récit *La Nouvelle Eurydice* de 1934 est ajouté en supplément. Étant donné que Yourcenar elle-même ne comptait pas ce texte parmi les livres à retenir et qu'elle a refusé sa republication, nous ne l'avons pas pris en compte dans cette étude.[6]

Notre corpus se veut représentatif de l'œuvre romanesque entière de Yourcenar. La présente étude s'attache principalement aux héros, ce qui est un autre facteur déterminant l'établissement du corpus. Il a

---

[4] Le roman *Denier du rêve* a été transformé en une pièce de théâtre intitulée *Rendre à César*.

[5] La pagination de l'édition de 1991 diffère de celle de la première édition.

[6] Pour une étude sur la sexualité et le sexe dans *La Nouvelle Eurydice*, voir Hekanaho (2006 : 91-105).

déjà été souligné qu'en règle générale, Yourcenar présente dans ses romans une figure centrale autour de laquelle les événements et les autres personnages sont organisés, quel que soit le mode de narration adopté. À une exception près (voir ci-dessous), nous avons retenu tous les textes ayant un personnage principal dominant, à savoir *Alexis ou le Traité du vain combat* (1929), *Le Coup de Grâce* (1939), *Mémoires d'Hadrien* (1951), *L'Œuvre au Noir* (1968), *Un homme obscur* (1982) et *Une belle matinée* (1982). La date donnée entre parenthèses indique l'année où le livre est sorti. Le corpus contient donc presque tous les héros yourcenariens importants et il offre la possibilité de pénétrer en profondeur notre problématique.

Les ouvrages sans héros central ainsi que ceux qui sont à la marge du genre romanesque sont exclus du corpus : *Denier du rêve* (1934/1959[7]), *Nouvelles orientales* (1938/1963[8]) et *Feux* (1936). *Denier du rêve* consiste en neuf histoires séparées liées entre elles par une pièce de monnaie qui passe d'un personnage à un autre. Il n'y a donc pas de figure centrale comme dans les autres romans. Fondées sur des mythes, des contes et des légendes des plus variées, les *Nouvelles orientales*, quant à elles, appartiennent à un genre littéraire particulier, et elles sont aussi si différentes des autres textes romanesques de par leur sujet qu'elles mériteraient une étude à part. La même remarque vaut pour *Feux* qui est un recueil de petites histoires ou de poèmes en prose d'inspiration mythologique, entre lesquels des « pensées détachées » sur l'amour sont insérées. Il est toutefois impossible de déterminer à quel genre littéraire appartient ce livre particulier. Yourcenar le décrit comme « un recueil de poèmes d'amour » ou comme « une série de proses lyriques » (OR 1047).

En outre, le petit roman *Anna soror…* (1982) n'est pas inclus dans le corpus, même s'il met en scène deux protagonistes mémorables, et si l'amour et la sexualité y occupent une place centrale. Son genre littéraire et sa forme auraient motivé l'inclusion de l'ouvrage. La décision de l'exclure s'appuie sur son sujet : ce beau récit, placé au 16e siècle, raconte l'histoire d'un amour incestueux entre Miguel et Anna de la Cerna, frère et sœur. La discussion théorique sur l'inceste et la tradition littéraire de ce sujet diffèrent considérablement des études,

[7] 2e édition « profondément remaniée » (OR 1225).
[8] 2e édition « révisée » (OR 1230).

des théories et des débats concernant l'homosexualité et la différence sexuelle qui nous préoccupent. Pour cette raison, une étude sur ce livre déborderait le cadre du présent travail. D'ailleurs, il est difficile d'ajouter sur ce texte quelque chose de pertinent méritant toute une étude après les lectures faites par Blanca Arancibia (1993 : 269-278), Pia Livia Hekanaho (2006 : 63-73) et Maria-José Vazquez de Parga (1993 : 279-290). Soulignons néanmoins avec elles qu'*Anna soror…* met en scène un type de sexualité interdite, notamment l'inceste, ce qui corrobore notre impression que Yourcenar a continué d'explorer la sexualité transgressive tout au long de sa production.

S'il faut expliquer pourquoi *Anna soror…* est exclu du corpus, il faut aussi justifier la décision d'inclure la nouvelle *Une belle matinée* parmi les romans. Ceci est la seule nouvelle étudiée ici. La nouvelle est une sorte d'épilogue au roman *Un homme obscur*, car son héros Lazare est le fils du héros de ce roman, Nathanaël Adriansen. La nouvelle est étroitement liée à *Un homme obscur* et se rattache ainsi à la suite de romans écrits par Yourcenar que nous étudierons. Soulignons que les titres du roman et de la nouvelle sont indiqués ensemble dans la table des matières des *Œuvres romanesques* (*Un homme obscur – Une belle matinée*), même si les numéros de page de chacun sont ensuite donnés séparément (OR 1254). Aussi la postface du roman et la postface de la nouvelle sont-elles listées sous la rubrique commune « Postface » (*ibid*.). Cela explique pourquoi nous considérons *Une belle matinée* comme faisant partie de l'œuvre romanesque centrale de Yourcenar, en dépit de son genre, alors que les *Nouvelles orientales* et *Feux* constituent des cas à part. Pourtant, notre motivation principale est qu'*Une belle matinée* exprime une variation sur la remise en cause de la différence sexuelle qui ne figure pas sous cette forme dans les autres ouvrages, notamment le travestissement. La nouvelle donne la possibilité d'aborder la question du sexe sous un angle différent par comparaison aux autres livres étudiés. Ainsi, le petit texte complète notre étude et confirme les arguments suscités par ceux-là.

Les romans étudiés sont situés dans des contextes historiques très variés. Les romans de Yourcenar sont habituellement placés dans le passé. Écrit à la fin des années 1920, *Alexis ou le Traité du vain combat* est placé dans l'Europe centrale au tout début du 20e siècle, alors que les événements racontés dans *Le Coup de Grâce*, rédigé une décennie plus tard, se déroulent dans la région balte pendant la période

succédant à la révolution russe. Dans les deux cas, Yourcenar a reculé son roman dans le passé d'une vingtaine d'années. Yourcenar est remontée plus loin dans le temps dans ses autres romans. Les romans historiques *Mémoires d'Hadrien* et *L'Œuvre au Noir*, publiés au milieu du 20e siècle, sont situés respectivement dans l'empire romain du 2e siècle et dans la Renaissance européenne du 16e siècle. Les derniers textes romanesques de Yourcenar, à savoir *Un homme obscur* et *Une belle matinée*, nous ramènent à la première moitié du 17e siècle, aux Pays-Bas principalement. Les périodes et les milieux historiques différents recréés par Yourcenar offrent un champ d'investigation diversifié qui se prête bien à une exploration des variations considérables pouvant exister dans les mœurs sexuelles et dans les rapports entre les sexes. Par conséquent, notre corpus soutient l'objectif visé aussi bien qu'une approche queer pluraliste (voir 2.2 et 2.3).

1.3 Structure de la thèse

La thèse commence par l'introduction qui présente l'objectif visé, le corpus, la démarche et la structure du travail, ceci pour orienter la lecture. L'introduction générale comprend aussi un sous-chapitre apportant quelques précisions terminologiques préliminaires (voir 1.4) qui sont nécessaires pour suivre notre raisonnement. Un bilan des recherches antérieures sur l'œuvre de Yourcenar ayant une portée sur notre sujet (voir 1.5) y est aussi présenté. La partie introductive est suivie d'un chapitre théorique (voir chapitre 2) consistant en une introduction générale au domaine, suivie d'une présentation plus détaillée des penseurs les plus essentiels pour notre étude, à savoir Judith Butler, Eve Kosofsky Sedgwick, Gayle S. Rubin, Michel Foucault et Didier Éribon.

Après cette partie théorique, nous aborderons les ouvrages de Yourcenar. L'étude sur l'œuvre se fait sous forme de lectures séparées des textes qui font partie de notre corpus. Chaque lecture d'un texte romanesque abordé pour la première fois sera précédée d'une brève introduction, afin que les lecteurs qui ont une connaissance superficielle ou partielle de l'œuvre de Yourcenar puissent découvrir ses livres tout en suivant notre lecture des textes. Les ouvrages seront abordés dans l'ordre chronologique selon la date de publication,

indiquée ci-dessus. La disposition chronologique a l'avantage de ne pas être liée à un questionnement dirigeant l'analyse de chaque ouvrage, ce qui risquerait de négliger la variation inhérente à notre thème. Elle permet aussi de mettre en lumière une éventuelle évolution dans la façon de traiter le sexe et la sexualité. Le risque que pose la disposition chronologique est celui de la répétitivité, à savoir que les mêmes questions reviennent dans plusieurs ou même dans chaque étude. Pourtant, l'essentiel est, à notre avis, que chaque lecture d'un ouvrage fournira des réponses différentes.

Cela nous amène à un point important concernant la structure de notre travail qui pourrait nous être reproché. Nous avons affirmé que le sexe et la sexualité sont connectés pour justifier le fait que cette étude aborde les deux sujets. Cependant la structure du travail paraît contredire cet argument, puisque les deux thèmes qui nous concernent sont traités séparément. En effet, à part cette introduction, le chapitre théorique et la discussion conclusive finale (voir chapitre 5), notre travail consiste en deux parties. La première porte sur la différence sexuelle (voir chapitre 3), pendant que la deuxième explore le thème de la sexualité (voir chapitre 4). Cela signifie que le même ouvrage est parfois examiné à deux reprises sous deux angles. La démarche choisie s'appuie sur la thèse défendue par Sedgwick dans *Epistemology of the Closet* (1991 : 30) selon laquelle la problématique du sexe/genre[9] (« *sex/gender* » ; cf. 1.4) et la problématique de la sexualité ne sont pas identiques. Quoique liés étroitement, les deux sujets soulèvent des questions différentes, aussi Sedgwick les considère-t-elle comme des axes analytiques distincts.

Sedgwick (1991 : 35) affirme que la sexualité touche à beaucoup de dimensions qu'il ne convient pas de décrire en termes de sexe ; les pratiques et les goûts sexuels sont si variés que la notion de genre au sens de « *gender* » est également insuffisante pour en rendre compte. Le sexe des acteurs n'est qu'un facteur parmi beaucoup d'autres qui comptent pour la sexualité. À ce propos, il est essentiel de souligner que le désir et le comportement sexuels peuvent être transgressifs sur plusieurs niveaux. Réunir la problématique de la différence sexuelle et celle de la sexualité aboutit facilement à une analyse superficielle et

[9] Pour une définition de ces termes voir la discussion terminologique (1.4) et le chapitre théorique (2.2).

biaisée de cette dernière. Aussi une telle approche accorde-t-elle facilement un poids excessif à la sexualité en ce qui concerne la problématique de la différence sexuelle. La séparation des deux questions permet, selon nous, d'approfondir l'analyse de chacune. Le thème sexuel[10] en profite particulièrement, comme nous pourrons ainsi prendre en considération des aspects qui ne sont pas liés au sexe : l'âge, la classe, la race et la foi, par exemple. Une certaine répétition est sans doute inévitable au vu de la démarche choisie, mais le point de focalisation et les outils théoriques utilisés dans chacune des deux parties ne sont pas les mêmes. La position de Sedgwick a été défendue et adoptée par plusieurs penseurs, mais elle a aussi été critiquée. Nous reviendrons à ce débat dans la partie théorique.

La problématique du sexe est traitée en premier, car la distinction entre l'hétérosexualité et l'homosexualité repose sur le postulat de l'existence de deux sexes opposés. Il serait peu convenable de procéder dans l'ordre inverse. Ayant traité le sexe en premier, nous aurons ensuite la possibilité d'élargir la perspective et d'inclure d'autres facteurs dans l'étude de la sexualité. Comme il a déjà été dit, le thème sexuel est étroitement lié aux autres thèmes centraux dans les ouvrages de Yourcenar, du moins dans les romans de maturité. Une lecture qui renonce à prendre cela en compte n'offre qu'une interprétation très réduite du thème de la sexualité tel qu'il se manifeste dans l'œuvre. Le comportement sexuel de Zénon dans *L'Œuvre au Noir*, par exemple, ne peut ainsi pas être séparé de ses opinions sur la religion.

Par conséquent, le même texte est normalement abordé à deux reprises, mais à partir d'une perspective différente. Chaque texte ne sera toutefois pas étudié dans les deux parties. La première partie contient quatre chapitres en plus d'une introduction et d'une conclusion brèves. Elle porte sur Alexis de Géra dans *Alexis ou le Traité du vain combat* (3.2), sur Éric von Lhomond, Conrad et Sophie de Reval dans *Le Coup de Grâce* (3.3), sur Nathanaël Adriansen dans *Un homme obscur* (3.4) et sur Lazare dans *Une belle matinée* (3.5). Ceux-ci manifestent (au moins) quatre modèles possibles pour troubler la différence sexuelle. Les deux grands romans historiques de Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien* (1951) et *L'Œuvre au Noir* (1968), ne

[10] Par la suite, l'expression « thème sexuel » sera utilisée par rapport à la sexualité.

sont pas étudiés à fond dans la première partie de la thèse, car le thème de l'ambiguïté sexuelle n'y est que secondaire et il ne concerne guère les héros Hadrien et Zénon. Les rares personnages secondaires qui sont touchés par la remise en question de l'opposition des deux sexes, c'est-à-dire Antinoüs, le bien-aimé d'Hadrien et Aleï, le bien-aimé de Zénon, entre autres, ressemblent tant à d'autres personnages secondaires qu'il nous semble inutile de leur consacrer un chapitre entier. Ni Antinoüs ni Aleï n'ajoutent quelque chose de nouveau à la question de la différence sexuelle, et par conséquent, leur traitement est confiné principalement à l'étude de la sexualité.

En revanche, la nouvelle *Une belle matinée* est exclue de la deuxième partie de la thèse, car son héros Lazare est si jeune que le thème sexuel n'y est guère exploré. Les romans suivants sont étudiés dans la deuxième partie : *Alexis ou le Traité du vain combat* (4.2), *Le Coup de Grâce* (4.3), *Mémoires d'Hadrien* (4.4), *L'Œuvre au Noir* (4.5) et *Un homme obscur* (4.6). La deuxième partie contient un nombre de chapitres un peu plus élevé et elle est plus longue que la première, mais autrement elle répète la structure de celle-ci. Chaque roman offre un traitement unique du thème de la sexualité. Pour montrer qu'il s'agit d'un remaniement systématique et continu, il est essentiel d'inclure tous les textes. En fin de compte, ce ne sont que trois des six textes romanesques du corpus qui sont le sujet de deux lectures.

Dans la discussion finale sur laquelle s'achève la thèse, les deux thèmes sont réunis afin de souligner leur interdépendance ; certains facteurs concernant la question du sexe ont des répercussions sur le thème sexuel, et vice versa.

1.4 Quelques remarques de terminologie

Notre sujet de thèse s'inscrit dans un domaine qui se caractérise par une grande complexité, peut-être même par une confusion terminologique ; beaucoup de termes utilisés se recouvrent et il est très difficile, sinon impossible, de délimiter la signification de mots aussi plurivoques que sexe, sexualité, désir, masculinité, féminité, etc. Nous voulons ici clarifier notre usage de quelques-uns des termes essentiels à notre discussion, dont le sens est loin d'être univoque : *sexe*, *genre*, *préférence sexuelle* et *orientation sexuelle*, *binarité sexuelle* et *hétéronormativité*. La *sexualité* est également un concept central dans

notre travail, mais nous renonçons à en donner une définition ici comme il sera discuté longuement dans la partie théorique. Ces quelques remarques terminologiques préliminaires ne se veulent pas un exposé exhaustif des termes et des notions utilisés dans ce travail. Un nombre considérable de notions seront introduites et expliquées au fil du texte – entre autres, « homosocialité », « continuum lesbien », « intersectionnalité » –, vu qu'il est plus fructueux de les expliquer au moment de les utiliser. L'intérêt de ces remarques préliminaires est également de signaler quelques difficultés particulières au domaine qui nous concerne.

Sedgwick (1991 : 27) constate dans *Epistemology of the Closet* – un des textes fondamentaux pour les recherches actuelles sur l'homosexualité masculine dans la littérature – qu'il est très difficile de saisir et de délimiter l'usage des trois termes « sexe », « genre » et « sexualité » :

> Sex, gender, sexuality : three terms whose usage relations and analytical relations are almost irremediably slippery.

Les rapports des trois termes anglais sont complexes et donnent facilement matière à la confusion, bien que les études féministes aient déjà une tradition assez longue en Amérique du Nord, du moins par comparaison à la France. La complexité des trois termes devient d'autant plus grande quand ils sont transposés en français, comme les mots anglais n'y ont pas d'équivalence exacte ; les concepts s'utilisent différemment dans les deux langues. Nous avons choisi de commencer cette discussion terminologique à partir d'une source en anglais puisque la plupart des théories et des notions auxquelles nous faisons référence reviennent à des auteurs anglophones, ce qui pose le problème de la traduction en plus de la complexité inhérente à ces notions. Ceci est une difficulté à laquelle se trouvent confrontés la plupart des chercheurs francophones actifs dans ce domaine, comme le note Zoberman (2008a : 8) dans l'introduction à *Queer : écritures de la différence ?* Nous préférons faire référence aux textes originaux plutôt que de recourir aux traductions françaises, surtout qu'une grande partie des textes n'existent pas en français. Pour cette raison, un certain nombre de citations en anglais seront incluses dans le présent travail, mais les points capitaux seront bien entendu repris en français.

Les concepts anglais originaux seront indiqués entre parenthèses dans le texte lorsque nous introduirons une formule traduite.

En français, un seul mot s'utilise fréquemment pour désigner chacun des trois termes anglais évoqués par Sedgwick, notamment le mot sexe. Dorlin (2008 : 5) constate qu'en français ce mot désigne trois choses, à savoir le sexe, le genre et la sexualité :

> le *sexe* biologique, tel qu'il nous est assigné à la naissance – sexe mâle ou femelle –, le rôle ou le comportement sexuels qui sont censés lui correspondre – le *genre*, provisoirement défini comme les attributs du féminin et du masculin – que la socialisation et l'éducation différenciées des individus produisent et reproduisent ; enfin, *la sexualité*, c'est-à-dire le fait d'avoir une sexualité, d'« avoir » ou de « faire » du sexe.

Dorlin sépare ici provisoirement sexe biologique (mâle, femelle) et genre (attributs sociaux : masculinité et féminité), mais nous verrons dans la discussion théorique que cette séparation est problématisée par la plupart des penseurs auxquels nous faisons référence. Une difficulté terminologique supplémentaire provient du fait que la forme adjectivale « sexuel » peut renvoyer aussi bien au sexe qu'à la sexualité, comme l'indique le dictionnaire *Le Petit Robert* (2003[11] *s.v.* « sexuel »). Nous profitons, d'ailleurs, de cette équivocité dans le titre de notre thèse, intentionnellement ambigu afin d'englober aussi bien le côté du sexe que celui de la sexualité.

Dans notre texte, le terme « sexe » a deux sens : l'un est plus général et l'autre est plus spécifique. Le premier correspond à la définition conventionnelle trouvée par exemple dans *Le Petit Robert* : « Ensemble des hommes ou des femmes » (*s.v.* « sexe »). Dans ce sens-là, la notion de sexe désigne la division des êtres humains en deux groupes complémentaires, hommes et femmes, dont les membres respectifs forment une totalité, un sexe. Sauf précision particulière, nous emploierons le terme de sexe dans ce sens général par exemple dans des expressions comme « l'opposition des sexes », « la frontière des sexes », « la binarité sexuelle », « le même sexe», « le sexe opposé » ou « le système binaire des sexes », etc. Dans cet emploi, la notion de sexe englobe les côtés biologique, psychique et social sans les séparer

[11] Sauf indication autre, la référence *Le Petit Robert* renvoie à l'édition de 2003 du *Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*.

ou les analyser plus en détail et elle recouvre alors les deux premiers sens du mot sexe mentionnés par Dorlin (sexe et genre). Certains auteurs (anglophones principalement) ont quasiment aboli le mot sexe (« *sex* ») *et* ne parlent que de genres (« *genders* »), mais alors le genre fonctionne souvent comme un synonyme de sexe (voir Le Feuvre 2003 : 46). En français, le mot sexe retient toujours cette signification générale et par conséquent nous avons décidé de garder le terme général de sexe (homme/femme) pour les situations où il n'est pas pertinent de séparer les différents aspects de cette catégorie. Comme notre intention est de problématiser les catégories oppositionnelles de la femme et de l'homme, le nom sexe et sa forme adjectivale (sexuel) s'utiliseront dans ce sens général surtout pour désigner ce que nous nous efforcerons de remettre en question.

Notre emploi plus spécifique du mot sexe remonte à la distinction établie plus haut par Dorlin entre le sexe (biologique) et le genre (social) ; celle-ci est une traduction de l'opposition conceptuelle « *sex*/*gender* » en anglais. Nous utiliserons le mot sexe dans ce sens restreint dans les cas où il est nécessaire de l'opposer à ou de le distinguer du sexe social, à savoir du genre. Pour éviter la confusion, nous utiliserons dans ces occurrences-là le terme de sexe biologique. Comme notre étude s'inspire de la théorie queer qui remet en question la distinction sexe/genre, cet emploi sera relativement rare. La forme nominale du mot sexe ne sera pas utilisée pour parler de la sexualité.

La notion de « *gender* », que nous traduisons par « genre » à l'instar de Dorlin, apparaît dès les années 1950 aux États-Unis ; elle est utilisée par des médecins et des psychologues s'intéressant au problème posé par des nouveau-nés intersexes, c'est-à-dire hermaphrodites, dont le corps ne correspond ni à la définition du sexe mâle ni à celle du sexe femelle (Dorlin 2008 : 33-37). C'est le livre *Sex, Gender and Society* écrit par la sociologue Ann Oakley et publié en 1972 qui a introduit cette notion dans la pensée féministe et dans le langage courant (Delphy 2002 : 91 ; cf. aussi Zaidman 2003 : 15-20). L'introduction de la notion de genre a servi à signaler que la division en deux sexes opposés, l'homme et la femme, dont les caractéristiques, les droits et les devoirs diffèrent, ne revient pas à la biologie seule, mais que cette dualité se renforce et se reproduit dans la société. Cette pensée fait écho à la fameuse déclaration de Simone de Beauvoir dans *Le deuxième sexe*

(1949 : 285) : « On ne naît pas femme : on le devient ». D'après Oakley (1972 : 158), le genre est un concept psychologique et culturel, tandis que le sexe est un concept biologique[12]. Son argument principal est que le genre ne provient pas automatiquement du sexe biologique. Oakley adopte la position du psychanalyste Robert Stoller (cité d'après Oakley 1972 : 159) qui écrit ainsi dans son livre *Sex and Gender* de 1968 :

> Gender is a term that has psychological and cultural connotations ; if the proper terms for sex are "male" and "female", the corresponding terms for gender are "masculine" and "feminine" ; these latter may be quite independent of (biological) sex.

Stoller constate qu'il faut parler de mâle et de femelle quand il s'agit du sexe biologique, tandis que le genre concerne la masculinité et la féminité, et que celles-ci ne dépendent pas nécessairement du sexe biologique.

Le binarisme *sex/gender* a été traduit en français par « sexe/genre », mais d'autres termes sont également utilisés pour traduire « *gender* », par exemple « rapports sociaux des sexes », « classe de sexe », « sexe social », « sexage » (Varikas 2003 : 202). L'acceptabilité du terme de genre pour « *gender* » est débattue dans le monde francophone. Traditionnellement, le genre n'est pas associé à la notion de sexe en français. Teresa de Lauretis (2007 : 43) affirme que « l'espagnol *genero*, l'italien *genere*, le français *genre* ne véhiculent même pas la connotation du genre d'une personne ; c'est le mot "sexe" qui s'en charge ». L'acceptation du genre (« *gender* ») qui renvoie au sexe est une particularité anglaise (*ibid*.). Pour cette raison, de Lauretis hésite quant à l'emploi du mot genre pour « *gender* » mais décide finalement d'utiliser ce mot. De Lauretis n'est pas la seule à adopter cette attitude réticente ; beaucoup de chercheurs et de féministes français se sont montrés méfiants vis-à-vis de la traduction de *gender* en genre (voir Hurtig et al. 2002 ; cf. aussi Fougeyrollas-Schwebel et al. 2003 ; Kraus

[12] Oakley (1972 : 158) écrit: « "Sex" is a biological term: "gender" a psychological and cultural one. Common sense suggests that they are merely two ways of looking at the same division and that someone who belongs to, say, the female sex will automatically belong to the corresponding (feminine) gender. In reality this is not so. To be a man or a woman, a boy or a girl, is as much a function of dress, gesture, occupation, social network and personality, as it is of possessing a particular set of genitals ».

2005 : 163-187). Certains critiquent le terme de genre à cause de la polysémie de ce mot. En français, « genre » a plusieurs significations (Planté 2003 : 127-136), parmi lesquelles « genre grammatical » et « genre littéraire », ce dernier étant sans doute le sens standard dans les études littéraires comme celle-ci. Cela explique probablement pourquoi certains se sentent obligés d'ajouter le complément « sexué » et parlent alors du genre sexué (voir par exemple Zoberman 2008a : 10 ; Tomiche et Zoberman 2007 : 7). Néanmoins, « genre » au sens de « *gender* » se répand de plus en plus. Par exemple Marie-Hélène Bourcier (2006, 2005), Pierre Bourdieu (2002) et Elsa Dorlin (2008), à qui nous nous référons, ont tous accepté cet usage novateur du mot français. Malgré certains désavantages du terme en français, nous avons décidé de l'utiliser dans notre travail, suivant en cela Cynthia Kraus (2005 : 163-187) qui invoque le fait que ce terme anglais traduit, transdisciplinaire et un peu flou est préférable aux nombreux concepts créés en France, parce qu'il a, parmi d'autres, l'avantage de ne pas être lié à une discipline établie en France. En plus, les expressions « sexe social » et « rapports sociaux des sexes » impliquent l'existence d'un sexe biologique séparé de et antérieur à la partie sociale du sexe, ce qui est remis en cause par le courant théorique dans lequel notre travail puise. Le genre est aussi le terme utilisé dans la traduction française de *Gender Trouble*, l'ouvrage de Judith Butler qui fonde la théorie queer et qui est une de nos références capitales[13]. Par conséquent, dans notre texte le genre correspond en premier lieu à « *gender* » et ne signifie pas genre littéraire.

Le genre est un sujet de débat également dans le monde anglophone. La notion de genre, adoptée par plus ou moins la totalité des féministes, a été d'une utilité énorme pour les théories et les études portant sur le sexe, la sexualité et l'identité. Mais, depuis un peu plus d'une quinzaine d'années, le couple sexe/genre est critiqué. D'un côté, la problématique du genre est rejetée par certains partisans des études gays et lesbiennes ou de la théorie queer qui veulent mettre la sexualité au centre de leur interrogation en la dissociant du genre. Ce point de vue est représenté par Gayle S. Rubin (1993) et par Eve Kosofsky Sedgwick (1991), entre autres (voir Alsop, Fitzsimons et

[13] La traduction française, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, est sortie en 2005 chez La Découverte. C'est Cynthia Kraus qui a traduit le texte.

Lennon 2002 : 114-129 ; cf. également Butler 2004 : 184). Leur critique ne concerne pas vraiment la notion de genre en soi ; elle vise le lien établi entre le genre et la sexualité. De l'autre côté, la notion féministe du genre est critiquée par ceux qui refusent de reconnaître un sexe biologique précédant et déterminant le genre (Harrison et Hood-Williams 2002 : 70 *passim*). Butler est la figure de proue de cette ligne de réflexion. Même si elle rejette la définition féministe de la dichotomie sexe biologique/genre social, Butler n'abandonne pas le terme de genre ; elle le redéfinit en modifiant le rapport entre ces deux notions. C'est la notion de sexe désignant un sexe biologique antérieur au genre qui est rejetée. Sa théorie à l'origine de la théorie queer sera présentée dans la partie théorique (voir 2.2). Dans le monde francophone, Christine Delphy (2002 : 89-101) exprime une critique similaire du couple sexe/genre en exprimant la nécessité d'explorer le présupposé non-examiné qui postule l'antécédence du sexe sur le genre. Nous pouvons constater d'ores et déjà que la notion queer du genre n'équivaut pas à la définition féministe du même terme et que notre usage du mot genre souscrit à la définition queer. Nous retenons alors la distinction entre le sexe et le genre, sans pourtant souscrire à une définition biologique ou naturelle du sexe binaire.

Le genre est une notion abstraite et théorique. Appliqué à une personne, le genre désigne toutefois plus ou moins la même chose que l'identité sexuelle : dans ce sens-là, le genre et l'identité sexuelle correspondent au « fait de se percevoir homme ou femme et de se comporter en conséquence » (Dorlin 2008 : 35, 55), si l'on se tient à l'idée qu'il y a deux sexes. Nous avons pris le parti d'utiliser systématiquement le mot de genre, également comme synonyme de l'identité sexuelle. En revanche, nous avons renoncé à la forme adjectivale « genré(e) », trop innovatrice à notre goût, et gardé l'adjectif « sexuel », par exemple dans l'expression d'ambiguïté sexuelle. Cette solution permet de signaler que l'ambiguïté au niveau du genre implique également le sexe même, et non seulement les attributs sociaux. Il se peut que « l'identité sexuelle » se prête mieux à transmettre un point de vue intérieur et individuel, alors que « le genre » semble véhiculer un regard extérieur et fonctionner sur un plan plus abstrait. Cependant, nous voulons éviter le concept problématique de l'identité sexuelle, car il est souvent employé pour désigner la sexualité, notamment pour catégoriser des groupes

minoritaires à partir de leurs préférences sexuelles. Par exemple, Francesca Counihan (2005 : 79) connecte le genre et l'identité sexuelle dans son exploration de « la question du genre, des identités sexuelles, à travers les personnages masculins et féminins de Yourcenar » dans une communication intitulée « Marguerite Yourcenar : l'autorité au féminin » qu'elle a présentée au colloque *Marguerite Yourcenar. La femme, les femmes, une écriture-femme ?* à Baeza (Espagne) en 2002. En revanche, Anne Tomiche et Pierre Zoberman (2007 : 7) séparent dans *Littérature et identités sexuelles* les études « sur les genres sexués (*genders*) » et celles sur « les identités sexuelles », ces dernières désignant différentes formes de sexualité. Ces divers emplois du terme d'identité sexuelle résultent de l'équivocité de l'adjectif « sexuel », déjà mentionnée.[14]

Dans le présent travail, la question du rapport entre les sexes est séparée de celles de « l'orientation sexuelle » et de « la préférence sexuelle » qui désignent les goûts sexuels, réalisés en actes ou non, c'est-à-dire la sexualité. Le *Dictionnaire des cultures Gays et Lesbiennes* (Éribon 2003b *s.v.* « orientation sexuelle »[15]) propose la suivante définition de l'orientation sexuelle :

> le désir affectif et sexuel, l'attirance érotique qui peut porter sur les personnes du même sexe (homosexualité), sur celles du sexe opposé (hétérosexualité) ou indistinctement sur l'un ou l'autre sexe (bisexualité).

---

[14] Dans le texte de Counihan, « sexuel » renvoie au sexe, tandis qu'il renvoie à la sexualité chez Tomiche et Zoberman. Leur emploi de l'expression au pluriel suggère de créer une catégorie identitaire, un groupe, à partir d'un goût et/ou d'un comportement sexuel, faisant de la sexualité le trait distinctif de l'identité individuelle. Cette idée de subcultures sexuelles se prête mal à l'œuvre de Yourcenar, ce que montrera la deuxième partie (cf. chapitre 4) de notre travail.

[15] Plusieurs auteurs ont contribué à ce dictionnaire dirigé par Didier Éribon. Nous utilisons la référence Éribon 2003b, puisque c'est Éribon qui est connu pour l'avoir dirigé. Éribon a rédigé une grande partie des articles et, de plus, il est largement responsable de l'introduction de ce genre de recherche en France. Pourtant, les références seront faites selon l'entrée du dictionnaire pour deux raisons d'ordre pratique. D'un côté, nous voulons éviter de donner crédit à Éribon pour des textes écrits par quelqu'un d'autre, ce qui pourrait advenir si nous nous référions simplement à la page où se trouve l'information rapportée. D'un autre côté, la référence à l'entrée nous évite de préciser séparément l'auteur de chaque entrée à laquelle nous renvoyons.

Selon cette définition, « l'orientation sexuelle » implique que le désir s'oriente vers un objet sexuel défini principalement selon son sexe (cf. Sara Ahmed 2006 : 68). La notion d'orientation sexuelle transmet alors l'idée que le sexe des partenaires est le trait distinctif d'un certain type de sexualité. Aussi une certaine orientation sexuelle paraît-elle reposer sur l'exclusion d'autres orientations. L'insistance sur le sexe est moins forte dans l'expression « préférence sexuelle ». Celle-ci étant moins catégorique que la notion d'orientation sexuelle, elle sera utilisée quand nous voulons signaler que le sexe n'est ni le seul ni même le plus important facteur dans une configuration sexuelle particulière. Nous identifions donc entre ces deux expressions une différence sémantique qui détermine la façon dont elles seront utilisées dans ce travail.

L'expression « binarité sexuelle » figurera souvent dans la première partie de ce travail. Elle désigne la division des êtres humains en deux sexes opposés : les hommes et les femmes. Chaque individu est censé s'insérer dans l'une de ces deux catégories qui semblent être fondées sur une division naturelle, biologique. Il existe beaucoup de termes synonymes utilisés par différents chercheurs pour désigner à peu près la même chose : « système binaire des sexes », « différence sexuelle », « dichotomie de sexe », « dichotomie de sexe et de genre », « dichotomie sexuelle », « dualité de sexe », « régime hétéronormatif », etc. Il ne paraît pas exister de convention univoque en ce qui concerne l'usage de ces différentes expressions : la plupart utilisent une expression qui leur semble convenable sans justifier davantage leur choix. Il paraît que l'expression française la plus fréquente est « la différence sexuelle ». Jusqu'ici nous avons utilisé cette expression conventionnelle parce que nous ne voulions pas utiliser un terme inédit sans le définir et que nous voulions regrouper dans un même endroit la définition des quelques termes de base utilisés tout au long du travail. Néanmoins, cette expression souligne la différence entre les deux sexes et implique qu'il existe une différence biologique essentielle entre le masculin et le féminin (Gély 2007 : 48 ; cf. également Planté 2003 : 131). De Lauretis (2007 : 39) explique que la notion de « différence(s) sexuelle(s) » a le désavantage de « piéger la pensée féministe dans le cadre conceptuel d'une opposition universelle entre les sexes (la femme comme différence de l'homme, tous deux universalisés ; ou la femme comme étant la différence tout

court et universalisée aussi) ». Nous avons alors opté pour l'expression « binarité sexuelle » utilisée par Dorlin dans le livre *Sexe, genre et sexualités* (2008), parce qu'elle désigne bien cette idée d'une dualité au niveau du sexe sans présupposer que celle-ci soit une constante biologique, de même qu'elle n'est pas liée à une tradition théorique particulière. Par la suite, c'est donc le terme de Dorlin qui sera employé. Pour varier, quelques expressions synonymes seront également utilisées sans pour autant modifier la signification.

La binarité sexuelle est présupposée par l'« hétéronormativité » (« *heteronormativity* »), qui est une notion clé dans la théorie queer sur laquelle notre étude prend appui. Le terme revient à Michael Warner qui l'utilise dans son article « Introduction : Fear of a Queer Planet », publié dans la revue *Social Text* en 1991 et repris dans le volume collectif *Fear of A Queer Planet. Queer Politics and Social Theory*, paru en 1993[16]. C'est une innovation lexicale créée à partir du préfixe « hétéro- » (comme dans hétérosexuel), et de l'adjectif « normatif » qui renvoie à une norme imposée. Le *Dictionnaire des cultures Gays et Lesbiennes* définit l'hétéronormativité comme « le pouvoir normatif de l'hétérosexualité » (Éribon 2003b *s.v.* « hétérosexisme »), ce qui veut dire que l'hétérosexualité est vue comme la norme dans le monde occidental actuel. L'hétéronormativité implique, d'une part, que tous les êtres humains peuvent être catégorisés comme un homme ou comme une femme, et, d'autre part, que le fait d'être un homme consiste à désirer une femme et vice versa. C'est ainsi une hégémonie sociale invisible constamment reproduite et imposée partout dans les productions culturelles, la législation, l'éducation, etc. (Warner 1993 : xiii). L'hétéronormativité étant un concept créé au sein de la théorie queer, définissable provisoirement comme une résistance à et une remise en cause des régimes de normalité en matière de sexe, de genre et de sexualité, il communique implicitement une critique de l'ordre hétéronormatif. La notion fournit la charnière entre nos deux thèmes (la binarité sexuelle et la sexualité) et sert aussi à souligner leur dimension subversive. La notion d'hétéronormativité est très proche de la notion de « matrice hétérosexuelle » (« *heterosexual matrix* ») introduite par Butler en 1990 pour décrire le même phénomène. Même si nous avons recours principalement aux théories de Butler,

[16] Nous nous référons à l'édition de 1993.

nous utiliserons le terme de Warner au lieu de l'expression de Butler, parce qu'il est plus dense et aussi plus fréquemment utilisé dans ce genre de recherche. Sa forme adjectivale (« hétéronormatif, -ve ») le rend aussi plus commode que la formule butlerienne. D'ailleurs, Butler elle-même l'utilise également.

Les notions de base qui viennent d'être commentées et définies seront employées dans la totalité de cette étude, bien que certaines se rattachent principalement à la première partie analytique (3 Les héros romanesques et la binarité sexuelle), et que d'autres soient plus pertinentes pour la deuxième partie analytique (4 Les héros romanesques et la sexualité transgressive). Un tableau supplémentaire listant ces termes et leur définition se trouve ajouté en annexe à la fin de ce travail.

1.5 Recherches yourcenariennes antérieures – un choix

Marguerite Yourcenar est un auteur reconnu et son œuvre a été amplement étudiée aussi bien en France qu'ailleurs. Les livres de Yourcenar sont écrits en français et publiés en France, mais elle-même a habité quasiment toute sa vie adulte aux États-Unis, malgré ses nombreux voyages un peu partout dans le monde. Par conséquent, son œuvre attire aussi bien la communauté scientifique anglo-américaine que la communauté scientifique française. En raison de l'ascendance maternelle belge de Yourcenar, la Belgique aime aussi revendiquer une part de ce grand auteur. Il y a donc une activité scientifique prolifique tant dans le monde francophone (en France et en Belgique, en particulier) que dans le monde anglophone, mais les deux se rencontrent assez rarement ; il est commun que les chercheurs français ne connaissent pas ce qui s'écrit en Amérique du Nord, de même que les Américains ne se familiarisent guère avec les travaux faits en Europe et en français. Nous présenterons ci-dessous une tranche du grand corps constitué par les recherches portant sur les textes romanesques de Yourcenar. Seuls seront évoqués les travaux qui affleurent notre thématique, soit en abordant la problématique du sexe, soit en explorant le thème de la sexualité, et les deux dans quelques rares cas. Conformément à la structure de notre travail

entier, les études sur le sexe seront présentées avant les études qui portent sur la sexualité.

1.5.1 Études sur la binarité sexuelle

Les premières critiques et études sur l'œuvre de Yourcenar accentuaient sa lucidité, son humanité, son érudition ainsi que sa maîtrise extraordinaire de la langue française, c'est-à-dire les marques traditionnelles de la grandeur d'un auteur capable de représenter la grande littérature et les valeurs humaines universelles. Cette image de Yourcenar est toujours dominante. Cependant, depuis une vingtaine d'années, certains chercheurs troublent quelque peu cette image en faisant attention au traitement inégal des femmes et des hommes dans l'œuvre yourcenarienne. Il existe donc un certain nombre d'études portant sur la représentation des femmes dans l'œuvre, en général sous une perspective féministe (voir par exemple Mary Lydon 1995 ; Ingeborg Majer O'Sickey 1988 ; Marlène Maltais 2000 ; Linda Stillman 1984 ; 1985 ; les actes du colloque *Marguerite Yourcenar. La femme, les femmes, une écriture-femme ?* de 2005). Les thèses de doctorat de Francesca Counihan, *L'autorité dans l'œuvre romanesque de Marguerite Yourcenar*, soutenue en 1998, et de Pascale Doré, *Le féminin insoutenable*, publiée en 1999, sont les plus remarquables. La thèse de Counihan (1998) porte sur l'autorité dans l'œuvre de Yourcenar, en particulier en rapport avec le mode de narration, mais la question du sexe y occupe une place importante. L'attention prêtée à la technique narrative de Yourcenar constitue, à nos yeux, l'apport majeur de cette étude ainsi que des articles postérieurs de cet auteur (cf. Counihan 2005 ; 2006). À l'instar de Counihan (2005 : 79), nous nous intéressons à « la construction des identités masculine et féminine dans l'œuvre de Yourcenar ». Toutefois, Counihan examine surtout le rapport problématique de Yourcenar à la féminité et aux femmes, tandis que nous aspirons à souligner le flou qui entoure le genre dans son œuvre : la perspective de Counihan est essentiellement féministe, alors que nous ajoutons à la perspective féministe des éléments empruntés aux études queer. Ces travaux dévoilent le peu de place accordé aux femmes et soulignent souvent la misogynie des héros yourcenariens (et de Yourcenar).

Ces dix dernières années, plusieurs études consacrées au rapport de notre écrivain à la maternité ont également paru, parmi lesquelles

nous pouvons mentionner les thèses de Bérengère Deprez, *Marguerite Yourcenar. Écriture, maternité, démiurge*, publiée en 2003, et de Carole Allamand, *Marguerite Yourcenar, une écriture en mal de mère*, publiée en 2004, ainsi que le livre récent de Pierre-Louis Fort, *Ma mère, la morte*, publié en 2007. Les travaux de ce type négligent d'ordinaire le fait que l'œuvre yourcenarienne joue avec la binarité sexuelle et la problématise, mais certains nous ont, toutefois, été très utiles, à savoir les thèses de Counihan et de Deprez. Précisons, enfin, que, dans sa thèse, Deprez (2003a : 129) note le mélange du masculin et du féminin qu'elle relie à la représentation de la famille dans l'œuvre de Yourcenar, plus précisément à « l'évacuation de la progéniture réelle ».

Nous ne sommes pas la première à remarquer que Marguerite Yourcenar aimait créer des personnages littéraires au genre ambigu. Les figures mythologiques recréées par Yourcenar dans *Feux*, surtout Achille et Sappho, ont attiré l'attention de quelques chercheurs. L'ambiguïté sexuelle communiquée par les personnages yourcenariens de *Feux* est évoquée par Rémy Poignault dans sa thèse *L'Antiquité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar* (1995 : 29-45 ; 163-188). Poignault s'intéresse pourtant principalement au rapport entre l'œuvre de Yourcenar et les documents antiques sur lesquels l'auteur se fonde. En revanche, Katherine Callen King (2004) et Judith Holland Sarnecki (2004) sont clairement inspirées par la théorisation actuelle dans les études féministes et queer à laquelle nous aussi faisons référence. L'article « Achilles on the Field of Sexual Politics » par King (2004 : 33-61) se concentre sur le personnage d'Achille, alors que Sarnecki (2004 : 214-227) étudie le personnage de Sappho dans « Death-defying Acts : Performing Gender in Marguerite Yourcenar's "Sappho ou le suicide" ».

Joan E. Howard soulève le caractère androgyne des personnages Conrad et Sophie de Reval du roman *Le Coup de Grâce* dans son livre *From Violence to Vision. Sacrifice in the Works of Marguerite Yourcenar* (1992), à l'instar de Kajsa Andersson (1989) dans sa thèse sur la mort dans l'œuvre yourcenarienne (voir aussi Hekanaho 2006). L'étude de Howard est marquée par une perspective féministe qui lui fait souligner avant tout que l'androgynie repose sur la négation du féminin. Les articles de Brian Gill (2005 : 67-78) et de Téofilo Sanz (2005 : 379-385) adoptent une autre approche lorsqu'ils explorent les

marques de féminité chez le personnage de Nathanaël dans le roman *Un homme obscur*. Claude Benoit (2008 : 145-160) touche à ce phénomène dans sa communication « Quand "je" est un autre. À propos d'*Une belle matinée* de Marguerite Yourcenar », présentée au colloque *Identité et altérité chez Marguerite Yourcenar* en 2008.

De nombreux chercheurs reportent le flou entourant le sexe dans les romans de Yourcenar sur ce qui est appelé l'universalité de Yourcenar, à savoir son aspiration vers l'universel. Tout un colloque a été organisé en 1993 sur ce thème chez Yourcenar. Les actes du colloque sont disponibles en deux volumes sous le titre *L'Universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar* (1995). La vision universaliste est particulièrement visible dans les livres de maturité de Yourcenar, dans *Un homme obscur* et dans *L'Œuvre au Noir*, mais un peu moins dans *Mémoires d'Hadrien*. Cependant, une telle interprétation de l'ambiguïté sexuelle diminue ou néglige, selon nous, le côté subversif de ce thème qui en fait questionne une des idées fondamentales sur lesquelles est construit notre ordre social : la division de l'espèce humaine en hommes et en femmes. En outre, elle ne rend pas suffisamment compte de la présence du thème dans l'œuvre de jeunesse. C'est précisément la force subversive des personnages au genre ambigu que nous voulons mettre en avant pour présenter une autre image de cette grande dame remarquée pour sa sagesse, son érudition et son classicisme. D'où la proximité de notre perspective avec celles de King et de Sarnecki déjà mentionnées. À ce propos, il convient de mentionner l'étude faite par Margaret Elizabeth Colvin, intitulé *Baroque Fictions. Revisioning the Classical in Marguerite Yourcenar*, qui date de 2005. Dans une tentative pour réévaluer l'image de Yourcenar comme un auteur classique, Colvin retrace des éléments néobaroques dans les textes de notre écrivain. Même si la problématique du sexe n'a qu'une place secondaire dans son étude, Colvin (2005 : 17, 163) démontre que l'œuvre de Yourcenar est provocatrice et remplie de thèmes et d'images de transgression. La transgression sexuelle est l'une des formes de subversion qu'elle met en avant.

À côté du travail de Deprez (2003a), les apports les plus intéressants à ce sujet sont les écrits de Counihan (1998 ; 2005 ; 2006), déjà mentionnés, et ceux d'Élène Cliche (2004 ; 2005). Soulignons que Counihan est irlandaise et Cliche est canadienne et qu'elles sont

proches du domaine scientifique anglophone, même si elles écrivent le plus souvent en français. Cliche aborde le thème de l'ambiguïté sexuelle dans son article « Performing the Masculine Voice », où elle établit sa théorie du sujet oscillant (« the oscillation of the subject ») dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar (Cliche 2004 : 203*sq* ; voir aussi Cliche 2005 : 43-54). Cliche identifie dans l'œuvre yourcenarienne la volonté de n'appartenir à aucun sexe ou d'osciller entre les sexes, attitude qu'elle attribue également à l'œuvre de Virginia Woolf, en particulier au roman *Orlando*[17]. Se démarquant aussi bien des critiques qui essaient, en vain, de classifier les textes de Yourcenar comme une « écriture féminine » ou féministe, que de ceux qui lui attribuent un style « masculin », Cliche pense que l'écriture de Yourcenar n'est ni masculine, ni féminine, mais une écriture qui s'ouvre à l'autre et l'interpelle, quel qu'il soit. Selon elle, la notion de sujet « flottant » – expression employée par Yourcenar elle-même dans son *Discours de réception à l'Académie française* où elle parle de « ce moi incertain et flottant, cette entité dont j'ai contesté moi-même l'existence » (Yourcenar 1981 : 1) – contraste avec la conception d'un moi plein et stable, et permet à Yourcenar de façonner le désir et ses maintes identités fantastiques dans l'acte imaginatif d'écrire. Son interprétation ressemble vaguement à celle de Georgia Hooks Shurr (1987 : 89) pour qui le style de Yourcenar serait androgyne. D'après Shurr, le fait que Yourcenar est une femme n'influencerait nullement l'expression de sa créativité littéraire, où l'on ne voit aucune trace d'une sensibilité féminine ou d'un style de femme.

Cliche (2004 : 211) affirme que l'écriture yourcenarienne atteste de nombreuses fluctuations dans le genre, une opinion à laquelle nous adhérons.

---

[17] Selon Cliche, l'œuvre de Yourcenar ressemble à celle de Woolf de par son insistance sur l'instabilité du sujet. Marie-Christine Paillard (s.d. : 490) arrive à une conclusion tout autre dans son étude sur le temps dans les œuvres de Yourcenar et de Woolf : « Le personnage woolfien, qui agit et s'appréhende "sub specie durationis", selon l'expression bergsonienne, apparaît dès lors plus fragile que son rival yourcenarien, qui envisage volontiers son rapport au monde sub specie aeternitatis [*sic*], comme on vient de le voir. Et de l'unité que confère à ce dernier la croyance en la permanence de sa nature, voire son aspiration à l'éternité, le premier semble dépourvu, être fragmenté en qui coexistent de multiples moi, et auquel la jouissance de l'instant fait oublier de façon ponctuelle sa complexité ». Paillard oppose alors l'unité du personnage yourcenarien à la fragmentation du personnage woolfien.

> For Yourcenar, to explore masculinity as a form of representation or sociohistorical construction is to deconstruct gender as a static concept ; above all, it is to inscribe desire in the transfer of sexual identity. I suggest that a woman is challenged when she constructs masculinity in history and language just as a man is challenged when he enters the feminine world.

Cliche prête ici attention à la transgression de sexe et de genre qu'opère Yourcenar en choisissant par exemple Hadrien comme protagoniste parlant à la première personne, et ainsi se mettant dans la peau de cet homme. Dans l'article « Une volonté de franchir les limites du féminin » qui est un peu plus centré sur l'œuvre, Cliche (2005 : 51) affirme que :

> La littérature a toujours permis à Yourcenar de déconstruire la logique binaire masculin/féminin, d'outrepasser les limites du féminin vers cet "autre que soi ", en performant la voix masculine par exemple, transfert d'identité comme dans la vacillation orlandienne, qui permet de glisser de l'un à l'autre.

Même si notre perspective ressemble à celle de Cliche, notre approche en diffère en ce que nous nous restreignons à l'œuvre. En outre, Cliche ne traite pas le sujet de la sexualité.

Notre étude côtoie tous les travaux évoqués ci-dessus, car ils notent la question de la binarité sexuelle, soit au passage, soit en l'interrogeant par rapport à un texte précis de Yourcenar. Cependant, la préoccupation principale de ces auteurs ne coïncide pas avec la nôtre. Ils ne tracent pas dans l'œuvre ce thème de la binarité sexuelle, dont ils ignorent les variations continues. Il n'existe, à notre connaissance, pas de thèse ou de livre qui soit consacré à ce thème précis. Notons aussi qu'une préoccupation féministe exclut souvent la prise en compte de la manière dont les personnages hommes transmettent l'ambiguïté sexuelle. Enfin, la connexion à la sexualité est régulièrement négligée.

1.5.2 Études sur la sexualité

La quasi-totalité de la critique yourcenarienne mentionne l'homosexualité, à savoir l'érotisme entre des personnes du même sexe dans l'œuvre romanesque de Marguerite Yourcenar. Le thème est si évident qu'il n'est guère possible de manquer de le remarquer. Ce

phénomène semble intriguer les critiques et les biographes (voir Blot 1980 : 84 *passim* ; Chancel 1979 : 127-128 ; Rousseau 2004 : 118-127 ; Sarde 1995 : 68, 92 *passim* ; Savigneau 1990 ; 132-136 ; Yourcenar 1980 : 63-67) encore plus que les chercheurs universitaires.

Ann-Yvonne Julien (2002 : 15) constate à propos d'*Alexis ou le Traité du vain combat* que « l'audace du roman n'est pas immédiatement perceptible », dans la mesure où le roman ressemble au « récit classique à la française ». Cette remarque concernant l'audace voilée d'Alexis en ce qui concerne son homosexualité, vaut également pour les autres romans de Yourcenar, dont les éléments transgressifs se dissimulent facilement derrière la langue soignée et le style maîtrisé et discret, bien qu'il ne soit guère probable qu'un lecteur puisse négliger le fait que (presque) tous les héros font l'amour avec des hommes. En effet, l'œuvre évite en général toute description de scènes sexuelles et elle recourt souvent à la périphrase pour évoquer les actes érotiques (Benoit 2000 : 44*sq* ; cf. Hynynen 2005b ; Hynynen 2006). Dans son étude sur la périphrase dans l'œuvre de Yourcenar, Prévot (2002 : 310) écrit à propos d'*Alexis ou le Traité du vain combat* et *Anna soror…* :

> L'inceste comme l'homosexualité appartenant aux tabous du domaine sacré sont inavouables dans l'un et l'autre ouvrages. Ces transgressions se heurtent aux interdits langagiers ; aussi narrateurs et personnages sont-ils dans la nécessité d'adopter un langage du détour pour *dire sans nommer.*

La discrétion de l'œuvre explique peut-être pourquoi relativement peu d'études portent explicitement sur le thème de la sexualité chez Yourcenar ; d'autres thèmes tels que la mort, l'universalité, l'histoire, par exemple, ont plus retenu l'attention des chercheurs. Pourtant, nous ne dirions peut-être pas comme Hekanaho (2006 : 21) que la sexualité transgressive continue à constituer un « problème » que les chercheurs s'efforcent de contourner ou de taire.[18]

Certes, il y a des chercheurs qui semblent se sentir inconfortables devant le thème de la sexualité transgressive et qui préféreraient soit le reléguer à la sphère privée qu'il ne faut pas étaler en public, soit l'expliquer par une réflexion existentielle ou universaliste de la part de Yourcenar – les réflexions existentielles étant plus dignes que

[18] Nous ne pouvons pas présumer que tout sujet auquel un chercheur particulier ne s'intéresse pas lui soit problématique, ou censuré par lui.

l'intérêt pour la sexualité transgressive. Un exemple de cette attitude se voit dans la remarque suivante de Maurice Delcroix (1977 : 229 note 20), une des autorités incontestables sur Yourcenar, peut-être même l'autorité suprême :

> l'œuvre ne se réduit pas à cela [l'amour de son semblable], permettant à l'homosexualité cette forme de maturation qui la ramène à des proportions discrètes dans une thématique extrêmement diversifiée, à la mesure de l'expérience humaine. Mais, avec *Alexis*, nous sommes au début.

Delcroix est ici clairement d'avis que le mérite de l'œuvre de Marguerite Yourcenar dépend de cette « maturation » qui réduit l'attention accordée à l'homosexualité et cède la place à « l'expérience humaine », comme si l'homosexualité n'était pas un élément important de l'expérience humaine. L'intérêt exagéré pour la sexualité divergente devient alors un phénomène de jeunesse. Certes, les propos de Delcroix qui datent de 1977 sont colorés par leur contexte ; les études littéraires consacrées à la sexualité seule n'étaient pas encore de mise à cette époque. Pourtant, Delcroix exprime la même attitude dans son article sur « l'obsession de la faute justifiée » datant de 1991, où il déclare que cette obsession « ne se mesure pas […] à la présence de la thématique homosexuelle, mais à la persévérance et à la progression d'une perspective qui engage la relation avec autrui, avec son amour et avec sa mort » (1991a : 152). Sa position n'a ainsi pas changé pendant les presque quinze années qui se sont écoulées entre les deux articles.

Le commentaire de Delcroix semble impliquer que le thème homosexuel n'a pas droit de cité et doit s'expliquer par autre chose (la réflexion existentialiste). D'après Jonathan Dollimore (1991 : 61), cette idée est courante dans la critique littéraire. Aussi l'œuvre yourcenarienne manifesterait-elle une *progression* qui consiste à déplacer l'attention portée sur l'homosexualité vers d'autres thématiques : le fait d'abandonner le thème homosexuel pour une perspective plus vaste serait du progrès, à en juger par les propos de Delcroix. Celui-ci fait preuve de ce que Sedgwick (1991 : 1 ; cf. également Sedgwick 1998 : 112) intitule le « point de vue minorisant » (« *minoritizing view* »), c'est-à-dire l'opinion selon laquelle la question

du rapport entre homo- et hétérosexualité ne concerne vraiment qu'une petite minorité homosexuelle à part.

Nous ne nions pas qu'une évolution ait eu lieu dans l'œuvre de Yourcenar en ce qui concerne le traitement de l'homosexualité, au contraire elle y est très perceptible ; nous reculons, cependant, devant l'idée qu'il faudrait traiter cette évolution particulière comme une maturation et une progression : ces deux expressions impliquent que l'œuvre de Yourcenar se développe et se perfectionne grâce à l'abandon du thème homosexuel, et que les livres tardifs seraient alors meilleurs que les livres de jeunesse. Nous ne sommes ni sûre que le dernier roman soit nécessairement le meilleur, ni convaincue que l'intérêt pour la sexualité transgressive implique l'existence d'une immaturité. Aussi soulignons-nous la persévérance du thème, mentionnée par Delcroix lui-même.

Il faut souligner qu'il existe des chercheurs qui explorent la sexualité transgressive dans les romans de Yourcenar sans ressentir le besoin de diminuer l'importance de ce sujet. Dans le livre *Love's Litany. The Writing of Modern Homoerotics* de 1994, Kevin Kopelson compare Yourcenar à l'écrivain britannique Mary Renault, elle aussi célèbre pour ses romans historiques – ceux-ci étant tous situés en Grèce antique. Ce sont surtout *Mémoires d'Hadrien* et *Le Coup de Grâce* qui intéressent Kopelson, mais il aborde aussi d'autres textes yourcenariens. Kopelson lie l'homosexualité à l'amitié et propose que Yourcenar représente une image égalitaire de l'amour sexuel. Pour sa part, Anne-Marie Gronhovd étudie la sexualité de Nathanaël dans *Un homme obscur* dans son ouvrage de 2004 *Du côté de la sexualité. Proust, Yourcenar, Tournier*. Le volume collectif *Subversive Subjects. Reading Marguerite Yourcenar* de la même année contient plusieurs articles sur des sujets liés à la sexualité, par exemple « *Coup de grâce* as Male Fantasy : On the Sexual Politics of Fascism » de Michael Rothberg (2004 : 125-147) et « Achilles on the Field of Sexual Politics » de Catherine Allen King, déjà mentionné. L'année 2004 a vu également la publication d'un petit livre de George Rousseau, intitulé tout simplement *Yourcenar*. Rousseau (2004 : 118-127) introduit l'écrivain et son œuvre de façon assez générale, mais il s'attarde sur le thème sexuel et conclut son livre par un épilogue, où il pose la question de savoir si Yourcenar était un écrivain gay. Il constate que Yourcenar se définit difficilement comme un auteur gay, et que la liberté sexuelle

était une question individuelle pour elle. D'après Rousseau (2004 : 124), Yourcenar pensait tout simplement que si quelqu'un préfère l'homosexualité à l'hétérosexualité, il n'a qu'à la vivre à son gré. Rousseau n'a pas tort, mais il simplifie la question et semble ignorer que le thème de l'homosexualité est constamment retravaillé dans les livres de Yourcenar, c'est-à-dire que ce thème est sujet à une réflexion continue. En 2007 a paru le livre *At the Periphery of the Center. Sexuality and Literary Genre in the Works of Marguerite Yourcenar and Julien Green* de Thomas J.D. Armbrecht, qui étudie le théâtre de Yourcenar ainsi qu'*Alexis ou le Traité du vain combat*. Il est intéressant de noter que toutes ces études, sauf celle de Rousseau, sont faites de l'autre côté de l'Atlantique, aux États-Unis ou au Canada. Néanmoins, Rousseau appartient à la tradition scientifique anglo-américaine.

Du côté de l'Europe francophone, nous trouvons également quelques études centrées sur la sexualité. En 1989, Dominique Fernandez a publié *Le rapt de Ganymède* où il examine la sexualité de Zénon de *L'Œuvre au Noir*. La thèse de Deprez (2003a), déjà évoquée, aborde la sexualité des héros yourcenariens. L'homosexualité d'Alexis est examinée, entre autres, par Allamand (2004 : 33-65) dans son étude psychanalytique sur l'œuvre de Yourcenar, intitulée *Marguerite Yourcenar, une écriture en mal de mère*, dont il a été question plus haut. Loredana Primozich-Parslow (2006 : 253-261) trace le « *topos* "homosexuel" » et ses transformations dans l'œuvre romanesque de Yourcenar dans son article « Figures du marginal », présenté à Dublin en 2005 au colloque yourcenarien *Écriture du pouvoir, pouvoir de l'écriture*[19]. Il est à remarquer que Primozich-Parslow adopte une perspective partiellement sociolittéraire en essayant d'établir un lien entre l'œuvre de Yourcenar et les mouvements et les transformations sociaux. À ce même colloque, nous avons fait une communication sur la résistance du personnage yourcenarien à l'hégémonie hétérosexuelle (Hynynen 2006 : 287-299). En 2006, le colloque *Les Diagonales du temps. Marguerite Yourcenar à Cérisy*[20] a accueilli deux communications sur ce sujet : « "Ce plaisir un peu plus secret qu'un autre". Variations sur le thème de l'homosexualité chez Marguerite Yourcenar » de Bérengère Deprez (2007 : 51-64) et « De la difficulté

[19] Les actes du colloque datent de 2006.

[20] Les actes du colloque datent de 2007.

d'être (homosexuel) : *Alexis ou le Traité du vain combat* » de Vincente Torres Mariño (2007 : 65-79).

La thèse de doctorat de Hekanaho, *Yhden äänen muotokuvia* (2006) – en français « Portraits d'une voix » – est sans doute le travail le plus approfondi consacré à ce thème et le plus extensif : elle fait des lectures de plusieurs ouvrages romanesques de Yourcenar et inclut une étude sur l'essai *Mishima ou la vision du vide*. Le sujet et l'approche de Hekanaho, également finlandaise, sont proches des nôtres, même si notre corpus et notre démarche diffèrent des siens. Hekanaho est la seule qui lie la problématique de la sexualité à la problématique du sexe, mais la deuxième s'insère dans le traitement de la première. Ce que nous regrettons par rapport au travail de Hekanaho, qui nous a été utile, est l'insistance si grande sur la question de l'homosexualité que la richesse et les variations de l'œuvre s'effacent. Très guidée par son approche queer, Hekanaho semble presque avoir déterminé son corpus pour soutenir ses hypothèses, puisqu'elle exclut de son étude par exemple *L'Œuvre au Noir*, *Un homme obscur* et *Une belle matinée*, dont au moins les deux premiers sont très importants parmi les textes romanesques de Yourcenar, alors qu'elle inclut l'essai sur Mishima. Hekanaho privilégie donc les récits et la première moitié de l'œuvre yourcenarienne jusqu'à *Mémoires d'Hadrien*. Ainsi, le travail de Hekanaho montre comment les théories queer s'appliquent à certains ouvrages de Marguerite Yourcenar, mais il nous semble que l'œuvre étudiée disparaît par endroits derrière la théorie. Il faut pourtant dire à sa décharge que son intention première est de contribuer à la recherche queer (Hekanaho 2006 : 13), la contribution à la recherche yourcenarienne étant secondaire.

À part la thèse de Hekanaho, les études mentionnées ci-dessus se divisent grossièrement en deux catégories : d'un côté, il y a des présentations rapides et schématiques consacrées au thème de l'homosexualité dans la totalité de l'œuvre de Yourcenar, d'habitude sous forme d'articles, d'actes de colloque ou de chapitres d'un livre ; de l'autre côté, il y a des études plus détaillées ou des lectures d'un ouvrage isolé. Notons que l'approche comparative est surtout répandue dans le monde anglophone.

En faisant le bilan des travaux touchant à notre sujet, nous pouvons constater que les chercheurs se concentrent d'habitude sur l'un des deux sujets (sexe ou sexualité) et que leur profil scientifique varie en

fonction du sujet privilégié. Ceux qui s'intéressent au traitement des hommes et des femmes dans l'œuvre poursuivent rarement la problématique de la sexualité et vice versa. Le premier groupe se compose principalement de chercheuses versées dans des théories féministes, tandis que la sexualité semble préoccuper autant de chercheurs que de chercheuses. La perspective féministe n'y apparaît guère. Le décalage entre le monde anglophone, très avancé dans ce domaine, et le monde francophone, plus réticent, est notable. Notre contribution à la recherche yourcenarienne consiste à effectuer des lectures de la quasi-totalité de l'œuvre romanesque afin de montrer que le thème sexuel reste toujours très pertinent dans l'œuvre, même dans les romans de maturité, et que les variations incessantes sur le thème homosexuel forment une exploration continue bien maîtrisée. Ceci vaut également pour le jeu incessant avec le sexe. Nous prenons ainsi nos distances avec la critique qui souscrit à la proposition faite par Yourcenar elle-même dans la préface à *Alexis ou le Traité du vain combat*, où elle semble vouloir atténuer l'importance du thème homosexuel : « Certains sujets sont dans l'air d'un temps ; ils sont aussi dans la trame d'une vie » (OR 7). Cette remarque a souvent été interprétée comme signifiant que l'homosexualité est tout simplement un facteur présent dans la vie de Yourcenar, qui le considère comme naturel et peu problématique (voir par exemple Savigneau 1990 : 135*sq* ; Rousseau 2004 : 124). Une autre nouveauté apportée par notre travail consiste en le traitement aussi bien de la binarité sexuelle que de la sexualité qui, quoique sujets distincts, sont étroitement liées.

2 CADRE THÉORIQUE

2.1 Queer – une notion et un domaine insaisissables

Notre objectif obéit à une perspective queer en ce que nous proposons une lecture de Marguerite Yourcenar qui, d'une part, explore la façon dont la binarité sexuelle est troublée, même déstabilisée, et qui, de l'autre part, interroge différentes manifestations de sexualité transgressive dans l'œuvre. La théorie queer est née dans le sillage des études féministes et des études gays et lesbiennes aux États-Unis au début des années 1990. La théorie queer est, d'un côté, une réaction contre le type de théories féministes prédominant à ce moment-là et, d'un autre côté, elle se dresse contre certaines idéologies qui règnent à la fois dans les études et le mouvement gays et lesbiens (voir Bourcier 2006 : 132). En effet, la critique formulée par la théorie queer, fondamentalement anti-identitaire, contre chacun de ces deux domaines concerne deux tendances similaires : l'essentialisme et la hiérarchisation interne qui existent dans le domaine en question. L'essentialisme signifie la croyance en une essence transhistorique et transculturelle : dans le mouvement féministe, cela signifie une essence féminine commune à toutes les femmes et différente d'une essence masculine, tandis que l'essentialisme gay ou lesbien croit en une identité homosexuelle particulière et commune à toutes les personnes pratiquant l'homosexualité quel que soit le contexte historique. Sous cette perspective essentialiste, le pédéraste antique, le sodomite de la Renaissance et le gay du 21e siècle éprouvent et vivent le même désir, même si la mise en pratique et l'expression peuvent varier (cf. la présentation de Foucault ci-dessous 2.4). La théorie queer rejette ce genre d'essentialismes et adopte une position constructiviste en affirmant que la sexualité et le genre se construisent dans la société ; il n'y a pas d'identité gay transhistorique définie seulement à partir du choix d'un partenaire sexuel du même sexe, tout comme il n'existe pas d'identité féminine (ou masculine) universelle. L'autre reproche avancé par la théorie queer attaque les discriminations et les hiérarchisations qui structurent aussi bien le mouvement féministe que le mouvement gay et lesbien. Ces deux mouvements soutiennent certains types de comportement (sexuel) et en discriminent d'autres. Le mouvement féministe défend surtout les femmes blanches

occidentales de classe moyenne et ignore, voire rejette, d'autres types de femmes, telles que les couples butch/femme ou celles qui pratiquent le sadomasochisme, entre autres. Le mouvement gay des années 1980 veut quant à lui défendre une image « normalisatrice » des « bons » gays en affirmant que les couples homosexuels sont quasiment pareils aux couples hétérosexuels, mis à part que les partenaires sont du même sexe. Les « mauvais » gays qui ne se conforment pas à ce modèle sont rejetés par le mouvement. Les bisexuels, les drag queens et les drag kings, les sadomasochistes et les transsexuels ne sont accueillis ni dans l'un ni dans l'autre mouvement. Le queer s'intéresse à ces minorités discriminées au sein de la communauté féministe et/ou gay et lesbienne. Cependant, la théorie queer est issue de ces deux domaines, dont elle reprend et développe beaucoup d'idées (Rosenberg 2002 : 14).

Le terme « queer » s'utilise à des fins diverses, et il est difficile d'en donner une définition fixe et stable. À l'origine, ce mot anglais signifiait simplement « bizarre », « étrange », « anormal » ou « à travers », mais il est devenu à la fin du 19e siècle un terme avec des connotations sexuelles, utilisé souvent dans un usage péjoratif. Dans les années 1920 et 1930, le mot a été adopté par certains homosexuels qui voulaient se démarquer de l'image courante des homosexuels efféminés. Le terme est ainsi aussi bien une insulte qu'une auto-désignation (Bourcier 2006 : 146). Après la Deuxième Guerre mondiale, « queer » a été supplanté par « gay ». Pourtant, le terme a été réactualisé vers la fin du 20e siècle par certains groupes de minorités sexuelles, aussi bien que dans des recherches universitaires. Depuis le début des années 1990, « queer » dénote donc un courant intellectuel et scientifique postmoderne anti-identitaire qui interroge le sexe, le genre et la sexualité, mais c'est aussi la dénomination utilisée pour et par des groupes minoritaires pratiquant des activités culturelles et politiques aspirant à contester les normes sexuelles sociales, tels que Queer Nation créé en 1990 à New York.

Le français n'a pas de terme établi qui équivaille au terme anglais. Bourcier (2006 : 144) compare l'insulte « queer » à quelques termes péjoratifs similaires en français – ordure, tardé, pédé, anormal, gouine, trou du cul, malsain, vraiment bizarre – mais constate qu'une traduction littérale est impossible et qu'aucun mot français ne possède une histoire et des connotations équivalentes. Par conséquent, c'est

généralement le mot anglais qui s'utilise en français ; ainsi, Éribon traduisant une communication faite par Sedgwick – une figure de proue de la théorie queer – propose l'expression « à travers », mais se contente par la suite d'utiliser le mot anglais (voir Sedgwick 1998 : 115). Nous avons opté pour cette solution conventionnelle au lieu de créer notre propre concept, car l'emploi du terme anglais reconnu permet d'identifier facilement dans quel domaine notre travail se situe. Nous pouvons comparer la situation française à la situation en Finlande, notre pays, où « queer » est devenu « pervo » (pervers, détourné) en finnois ; ce terme est reconnu par une grande partie des chercheurs finlandais dans ce domaine mais le terme queer continue à être utilisé.[21]

Nikki Sullivan (2003 : 43-46) essaie de saisir ce qu'est le queer dans *A Critical Introduction to Queer Theory* et fait le tour des définitions proposées par certains chercheurs reconnus. Leurs définitions varient et plusieurs chercheurs ne veulent même pas en donner de définition précise, l'idée principale du queer étant d'insister sur la fluidité et la pluralité et de contester la validité des catégories universelles fixes, telles que femme, homme, hétérosexuel, homosexuel entre autres (cf. également St-Hilaire 1998 : 84 note 7). Il serait donc contraire à ce qui caractérise le queer de fixer une définition. L'explication suivante donnée par Halperin (cité d'après Sullivan 2003: 43) dans le livre *Saint Foucault* (1995) exemplifie bien cette résistance à une définition fixe :

> Queer is by definition *whatever* is at odds with the normal, the legitimate, the dominant. *There is nothing particular to which it necessarily refers*. It is an identity without an essence. "Queer" then, demarcates not a positivity but a positionality *vis-à-vis* the normative… [Queer] describes a horizon of possibility whose precise extent and heterogeneous scope cannot in principle be delimited in advance.

[21] Le mot « pervo » figure dans le titre d'un des premiers volumes collectifs écrits en finnois pour introduire ce domaine de recherche : *Pervot pidot. Homo-, lesbo- ja queer-näkökulmia kirjallisuudentutkimukseen* (2004). En français le titre devient *Le banquet pervers. Approches homosexuelles, lesbiennes et queer sur la recherche en littérature*. Pour sa part, la Société Finlandaise des Études Queer, fondée en 2004 pour réunir les chercheurs actifs dans ce domaine, a choisi de garder le mot anglais : Suomen Queer-tutkimuksen Seura (SQS).

Son idée principale est donc que le queer met en cause les régimes de normalité (cf. Warner 1993), et que cela peut se faire de plusieurs manières. Sedgwick (1998 : 115) expose à ce propos la multitude de perspectives et de thèmes auxquels le mot queer peut s'appliquer :

> la matrice ouverte des possibilités, les écarts, les imbrications, les dissonances, les résonances, les défaillances ou les excès de sens quand les éléments constitutifs du genre et de la sexualité de quelqu'un ne sont pas contraints (ou ne peuvent l'être) à des significations monolithiques. Ce sont les aventures et les expériences politiques, linguistiques, épistémologiques, figuratives que vivent ceux d'entre nous qui aiment à se définir (parmi tant d'autres possibilités) comme lesbiennes féminines et agressives, tapettes mystiques, fantasmeurs, drag queens et drag kings, *clones*, cuirs, femmes en smoking, femmes féministes ou hommes féministes, masturbateurs, folles, divas, *snap !*, virils soumis, mythomanes, transsexuels, *wannabe*, tantes, camionneuse, hommes qui se définissent comme lesbiens, lesbiennes qui couchent avec des hommes…

Nous pouvons voir qu'il est quasiment impossible de cerner tout ce que le queer signifie, mais le point commun reste la remise en question des normes établies en ce qui concerne le sexe, le genre et la sexualité.

Malgré la nature indécise de la notion de queer, une ligne de partage conventionnelle se présente toutefois à propos de celle-ci, à savoir la distinction entre la théorie et les études queer d'un côté, et l'action ou la politique queer de l'autre (Sinfield 2005 : x). Le *Dictionnaire des cultures Gays et Lesbiennes* (Éribon 2003b *s.v.* « queer ») illustre bien cette séparation : il contient un article sur la théorie queer et un autre sur l'action queer écrits par deux auteurs différents (Didier Éribon et Xavier Lemoine), ce qui signale qu'il s'agit de deux phénomènes distincts et que l'expertise dans le domaine scientifique ne garantit pas la connaissance des et/ou l'engagement dans les mouvements sociaux et vice versa. La formule « théorie queer » revient à Teresa de Lauretis[22]. Elle a lancé ce concept dans son article

[22] De Lauretis abandonne rapidement le terme queer et reprend le terme lesbien, car elle pense que le terme queer a été vidé de son potentiel contestataire comme il est devenu monnaie courante grâce à la popularité immense de ce genre d'études. À son avis, cette popularité a donné lieu à une nouvelle dichotomie, notamment

« Théorie queer : sexualités lesbiennes et gaies. Une introduction » (le titre original en anglais est « Queer Theory. Lesbian and Gay Sexualities »), publié en 1991[23] dans un numéro spécial de la revue féministe américaine *Differences*. Le dossier spécial réunit les actes d'un colloque organisé sur ce thème à l'université de Californie en 1990. De Lauretis (2007 : 98) affirme que son terme est sans rapport avec le groupe Queer Nation et que ce groupe et la théorie queer « n'ont guère de choses en commun ». Elle fait ainsi une nette distinction entre les deux types de queer. Dorlin (2008 : 109-129) pour sa part sépare la *praxis* queer (spectacles, manifestations, mascarades, etc.) et la théorie queer.

Pour certains, le queer est pourtant étroitement lié à un engagement social et/ou politique. Warner dit que « être *queer* […] signifie être capable de contester, plus ou moins consciemment, les idées communément reçues sur la différence et l'identité sexuelle » (cité dans Bersani 1998a : 94). Selon Warner (1993 : xiii), être queer veut donc dire « lutter » tout le temps contre les régimes de normalité, c'est-à-dire un engagement plus global que le domaine scientifique. Butler (2004 : 175*sq*) fait une remarque similaire en avançant que la théorie féministe est toujours liée au mouvement féministe social et qu'il n'y a pas de théorie sans engagement féministe. La question se pose alors s'il faut être queer pour faire des études ou de la théorie queer. Bourcier (2006) pense que l'adhésion à et/ou l'expérience personnelle des activités et des situations minoritaires sont du moins un atout, sinon nécessaires, dans l'activité scientifique. Bourcier (2006 : 49) écrit :

> même si l'habitude a été prise de penser que les « homosexuels » ne pouvaient étudier l'homosexualité parce que l'approche s'en trouverait automatiquement biaisée, c'est l'inverse qui est vrai, tout particulièrement dans le domaine de la recherche sur la sexualité, les genres et les cultures sexuelles. Celle-ci doit être de préférence effectuée par quelqu'un qui appartient à la subculture sexuelle qu'il ou elle analyse, ne serait-ce que parce qu'aucune des lesbiennes que

---

hétéronormativité/queer, celle-ci étant peut-être presque aussi réductrice que la dichotomie hétérosexualité/homosexualité que le queer est censé dénaturaliser (voir de Lauretis 2007 : 19)

[23] Nous nous référons à la traduction française de l'article de de Lauretis, publié en 2007 dans son recueil *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*.

> j'ai interviewées n'aurait parlé de la même manière avec un homme ou une femme hétérosexuelle.

Selon Bourcier, il est essentiel de faire partie des minorités étudiées, car, autrement, il n'est pas possible d'accéder au sujet à cause de la méfiance des personnes concernées. Elle a sans doute raison de dire à propos des recherches empiriques que le chercheur accueilli comme une personne faisant partie du groupe accède à des données différentes que celui perçu comme un étranger, surtout si ce dernier représente le groupe dominant formé par les « normaux ». Ces deux types de chercheurs arrivent ainsi probablement à des résultats différents. Alan Sinfield (2005 : xx) exprime la même opinion que Bourcier par rapport à la recherche en littérature en disant qu'il est préférable que le travail intellectuel se fasse dans le cadre de la configuration sous-culturelle du chercheur, à savoir que les hétérosexuels devraient s'en tenir à l'hétérosexualité, alors que les gays, par exemple, seraient plus aptes à explorer l'homosexualité dans la littérature. Sinfield souligne néanmoins que plusieurs positions sous-culturelles se croisent et se mélangent normalement chez les individus – une personne s'identifie à partir de sa sexualité, mais d'autres facteurs comme la classe, la race, la profession, le sexe, etc. entrent également en jeu. Il affirme aussi que différentes sous-cultures peuvent s'apporter mutuellement des expériences et des savoirs utiles les unes aux autres.

Nous pouvons nous demander s'il est possible de dire que l'une des perspectives (intérieure ou extérieure) est nécessairement plus valide que l'autre. Il est probable que le chercheur appartenant au domaine étudié aussi bien que le chercheur extérieur au domaine courent le risque de noter et de négliger certaines choses que l'autre type de chercheur ignorera ou remarquera. Le plus important est donc de bien tenir compte de sa propre participation dans le processus analytique. Par conséquent, nous adhérons à l'opinion d'Éribon (1999 : 24) qui refuse la nécessité d'appartenir au domaine étudié :

> Ce n'est pas non plus parce que je penserais qu'il y aurait des domaines réservés et inaccessibles à ceux ou à celles qui n'appartiennent pas au groupe qui est au centre d'un travail ou d'une recherche. De même que je n'ai jamais considéré qu'il fallait être homosexuel pour étudier l'homosexualité, que ce soit sous l'aspect historique, sociologique ou théorique, de même je ne pense

> pas qu'il faille être une femme pour écrire sur les femmes, ou lesbienne pour proposer des réflexions sur le lesbianisme. La fécondité du travail intellectuel implique que tout le monde puisse intervenir dans tous les débats et que les travaux ne soient pas disqualifiés à l'avance par ceux ou celles qui estiment avoir le monopole d'un domaine. C'est la qualité d'un travail qui importe et non pas le sexe ou l'orientation sexuelle de l'auteur.

L'appartenance au domaine et l'engagement sur le plan individuel ne sont ni une condition sine qua non ni un obstacle à l'activité scientifique, selon Éribon. Il se méfie également de l'insistance sur la neutralité nécessaire du chercheur et des accusations de partialité souvent entendues par rapport aux études gays et lesbiennes (voir Éribon 2003a : 58). À notre avis, il vaut mieux distinguer l'activité sociale et/ou politique et la recherche scientifique ; les deux activités peuvent avoir la même motivation et œuvrer dans la même direction sans qu'il y ait automatiquement conflit, mais leur préoccupation primaire n'est toutefois pas identique. Cependant, nous ne pensons pas que la deuxième activité (scientifique) doive exclure la première (action sociale). Loin de nous l'idée de dévaloriser la compétence scientifique des personnes prenant part à des activités sociales et politiques. Tout travail scientifique est d'une façon ou d'une autre influencé par les priorités et les valeurs du chercheur qui trie et analyse les données ; cela est particulièrement vrai pour les études littéraires, puisque le lecteur aborde le texte avec son propre bagage de lectures et d'expériences qui influencent la lecture. Sinfield (2005 : 4) déclare nettement à ce sujet qu'il n'existe pas de lectures désintéressées, impartiales. Étant motivée par la volonté d'interroger ce genre de questions par rapport à une œuvre littéraire précise, à savoir celle de Marguerite Yourcenar, que nous avons découverte bien avant la théorie queer, notre thèse ne s'inscrit pas dans un projet d'action sociale antinormative. Cela n'empêche pas qu'elle peut y contribuer.

Revenant au champ scientifique concerné par la théorie queer, nous pouvons constater qu'il est très vaste et transdisciplinaire ; il englobe aujourd'hui études littéraires, sociologie, philosophie, sciences politiques, histoire, études du cinéma, psychanalyse, etc. Le point focal peut être soit les questions de genre, soit des questions portant principalement sur la sexualité, selon les préférences du

chercheur (voir Alsop, Fitzsimons et Lennon 2002 : 114-129 ; cf. également Butler 2004 : 184). De plus, le champ scientifique qui, au début, portait principalement sur le genre et la sexualité s'est élargi considérablement et embrasse aujourd'hui également des explorations concernant la race et la classe (voir Sullivan 2003 : 57-80), la nationalité, la religion, la migration, la globalisation, etc. (Eng, Halberstam et Muñoz 2005 : 1-17). Un aperçu de la réflexion au sujet de la race sera donné ci-dessous (2.5), mais comme elle ne touche véritablement qu'un des romans de Yourcenar, à savoir *Un homme obscur*, nous n'aborderons pas le sujet en profondeur. Depuis le début de ce millénaire, les activités des mouvements des intersexes ont largement influencé la théorie queer (voir Butler 2004 : 4-9, 57-74). Pour sa part, Bourcier (2006 : 143-150) évoque une autre dimension du domaine scientifique en établissant une différence entre la théorie queer et ce qu'elle appelle le « queer savoir ». La première s'intéresse en particulier aux genres et aux sexualités, tandis que la deuxième est une approche épistémologique qui explore les régimes de savoir et de vérités en remettant en question les disciplines ainsi que l'hégémonie qui règne dans le monde scientifique et privilégie certains types de savoirs en en excluant d'autres. Bourcier (2006 : 150) explique :

> le savoir queer et la queerisation du savoir se présentent comme l'une des critiques les plus radicales de nous usages des catégories de genre, de sexe, de pensée mais aussi de nos pratiques de savoir et de la manière dont se transmettent et se diffusent les savoirs normatifs dans notre société.

Le queer savoir prolonge l'attention donnée par la théorie queer à ce qui est contraire à la norme en l'appliquant aux sciences et aux savoirs. Il côtoie alors un certain type de réflexions féministes et postmodernes regroupées parfois sous l'expression « épistémologies du positionnement »[24] (« *standpoint* ») (Dorlin 2008 : 24-31 ; cf. également Butler 2002 : 37-43). Étant donné la vastitude et la diversité du champ scientifique, nous n'avons pas l'ambition d'en rendre compte dans sa totalité. Il nous suffit de tracer les grandes lignes du domaine et de présenter les chercheurs, les théories et les concepts qui nous sont utiles.

[24] Sandra Harding et Donna Haraway sont parmi les représentants les plus notables de cette ligne de réflexion qui s'est imposée au début des années 1990.

Quant au rapport entre la théorie queer et la littérature, nous pouvons constater que de nombreux chercheurs recourent à la littérature pour construire ou exposer leur théorie, quelle que soit leur discipline d'origine (voir par exemple Sedgwick 1985 : 11 ; Butler 1993 : 166-185). Le philosophe Éribon (2003a : 15) rapproche littérature et théorie en affirmant que « le discours littéraire, le discours théorique sont les lieux par excellence où s'opère la mise en question des catégories dominantes ». En fait, la frontière entre la littérature, le social, l'histoire et la théorie n'est pas nette quand il s'agit du queer. Sinfield (2005 : xviii) affirme dans *Cultural Politics – Queer Readings* que la culture est toujours politique et que les produits culturels, y compris la littérature, nous aident à faire du sens à partir du monde. L'art n'est jamais dissocié du social, dit-il. Par conséquent, les questions littéraires concernant le canon et le cursus littéraire à l'école, ainsi que les programmes d'études et les débats méthodologiques qui existent dans les sciences humaines à l'université, entre autres, sont des enjeux politiques. De même, les controverses concernant la « bonne » façon d'interpréter une œuvre sont en rapport avec les idéologies sociales. Les études littéraires féministes, gays et lesbiennes et queer ont en commun le fait que leurs enjeux « dépassent les questions strictement littéraires », comme le disent Tomiche et Zoberman (2007 : 165).

S'agissant des études ayant une visée principalement littéraire, la diversité dans les approches et les pratiques queer est notable. Dans l'introduction au volume collectif *Littérature et identités sexuelles*, qui se veut « un aperçu des différentes façons de poser, à partir des textes littéraires et artistiques, la question des identités sexuelles »[25], Tomiche et Zoberman (2007 : 24) présentent quelques perspectives possibles : l'accent peut être mis soit sur « l'inscription textuelle de l'identité sexuelle et du *gender* de l'auteur », soit sur la manière dont

[25] À notre connaissance, ceci est le premier ouvrage sérieux publié en France qui soit consacré à ce sujet à partir d'un point de vue littéraire explicite. Il est vrai que *Queer critics. La littérature française déshabillée par ses homo-lecteurs* de François Cusset, publié en 2002, présente la recherche littéraire queer. Cependant, il paraît que le but premier de Cusset est de ridiculiser ces recherches plutôt que de les transmettre au public français. Zoberman a également dirigé les deux volumes de *Queer : écritures de la différence ?*, parus en 2008, ainsi que *Corpographèses. Corps écrits, corps inscrits* (2008) en collaboration avec Marie-Anne Paveau.

ces deux facteurs interviennent dans l'acte de lecture (*id*., 21). Certains chercheurs se préoccupent surtout de la question du canon, par exemple à travers l'établissement d'un contre-canon ou la réévaluation des textes canoniques (*id*., 17-19). Les travaux littéraires queer reflètent alors la grande diversité de questionnements possibles caractérisant le champ des études littéraires en général, comme le chercheur littéraire peut choisir de mettre l'accent sur l'auteur, le texte, le lecteur ou le social. En faisant le bilan des articles inclus dans *Littérature et identités sexuelles*, Tomiche et Zoberman (2007 : 24) constatent que la seule constante est « la puissance d'ébranlement du questionnement sur les identités sexuelles ». Afin de situer le présent travail dans ce champ diversifié, soulignons que l'œuvre de Yourcenar appartient à la littérature française reconnue et qu'elle est amplement étudiée depuis plusieurs décennies. Notre étude se range parmi les « relecture[s] des textes canoniques » (*id*., 19) qui visent à mettre en avant des aspects ignorés, effacés ou minorés par la lecture conventionnelle (cf. également Zoberman 2008a : 10 ; Rosenberg 2000 : 19).

Nous avons déjà constaté que le fil conducteur des théories et des études queer consiste à explorer et à contester les régimes de normalité. Bourcier (2006 : 132) dit qu'il s'agit de « s'interroger sur les sexualités en général et de repenser la marginalité ». L'influence de plusieurs penseurs poststructuralistes est notable, celle de Michel Foucault et celle de Jacques Derrida en particulier (Sullivan 2003 : 39*sq*). Le point de départ de ce domaine de recherche est la thèse constructiviste avancée par Foucault (1976) qui pose que la sexualité est produite dans la société. L'héritage de Foucault sera présenté plus en détail ci-dessous (2.4) après notre présentation des idées et des penseurs queer principaux. Selon Christian Butler (2002 : 19), la contribution principale de Derrida à la pensée postmoderne est de dire que tous les cadres conceptuels sont contestables. Sullivan (2003 : 50*sq*) décrit la déconstruction comme une réponse critique à la confiance humaniste en des essences et des oppositions binaires absolues, et soutient qu'une analyse déconstructiviste dévoile l'instabilité des termes. Pour sa part, Sinfield (2005 : x) voit la déconstruction comme un outil critique qui propose de mettre en lumière les limites et les pressions gouvernant notre langage et ainsi notre monde. L'héritage de Derrida et de sa fameuse déconstruction

se voit dans l'ambition queer de déstabiliser et de déconstruire des dichotomies telles que masculin/féminin, homme/femme, sexe/genre (c'est-à-dire nature/culture), hétérosexualité/homosexualité[26], corps/esprit.

Sur la base de la définition classique du postmoderne faite par Jean-François Lyotard (1979 : 11), à savoir que la postmodernité se caractérise par son doute quant à la crédibilité des métarécits et des explications universelles, nous pouvons dire que le queer s'insère dans une pensée postmoderne par son rejet de catégories fixes et son insistance sur la pluralité, l'instabilité et la fluidité. Notons que Lyotard (1979 : 88, 97) regarde la science postmoderne comme la « recherche des instabilités ». Le queer peut aussi être considéré comme postmoderne du fait qu'il interroge l'identité humaine, c'est-à-dire la question du sujet, et comprend celui-ci comme une construction sociale, la question de l'identité ou du sujet humain étant une préoccupation essentielle dans le postmodernisme (cf. Butler 2002 : 50-56). Bourcier (2006 : 129) avance toutefois une différence entre la théorie queer et les idées postmodernes et poststructuralistes dont elle est issue, dans la mesure où la première politise le champ sexuel.

Deux livres parus en 1990 constituent le point de départ de ce courant théorique, à savoir *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity* de Butler et *Epistemology of the Closet* de Sedgwick, même si la notion de queer lancée par de Lauretis l'année suivante ne figure pas encore dans ces textes-là. Les théories avancées par ces deux auteurs ont connu un succès immédiat et se sont vite répandues largement dans le monde universitaire anglo-saxon et ensuite dans le monde entier, particulièrement dans les études culturelles et sociales et dans les études littéraires. Malgré la prolifération de théories et d'écrits qui suivent, ces deux auteurs

[26] En évoquant les deux catégories comprises dans cette dichotomie, nous présenterons parfois l'hétérosexualité d'abord et l'homosexualité ensuite, et, parfois, dans l'ordre inverse. De ce fait, nous voulons éviter de situer l'une des catégories dans une position dominante (c'est-à-dire en premier) vis-à-vis de l'autre catégorie, qui deviendrait dans ce cas-là l'autre terme et, par conséquent, subordonnée (cf. Rosenberg 2002 : 17). L'ordre dans lequel ces deux catégories sont évoquées dépend simplement de ce dont nous sommes en train de discuter à ce moment-là ; il ne faut pas y voir de signification supplémentaire.

restent des autorités incontestables dans le domaine, aussi aurons-nous recours principalement à leurs écrits.

2.2 La pluralité du genre - Judith Butler et la « performativité du genre »

Judith Butler introduit dans *Gender Trouble* (1990[27]) sa théorie de la « performativité du genre ». Elle reprend et élabore sa théorie dans plusieurs livres subséquents, par exemple *Bodies that Matter* (1993) et *Undoing Gender* (2004). Avec le temps, elle se dirige vers la théorie psychanalytique qu'elle essaie de combiner avec la théorie queer, mais ce côté-là de sa réflexion ne sera pas évoqué ici, comme il est hors de notre centre d'intérêt actuel. Le terme « performativité » (« *performativity* ») revient à la théorie des actes de langages que John Austin a exposée dans *How to do Things with Words*, publié en 1962. Austin s'oppose à ce qu'il appelle « l'illusion descriptive » selon laquelle la langue décrit la réalité et se réalise principalement à travers des énoncés affirmatifs qui sont soit vrais, soit faux. S'écartant de cette conception de la langue, Austin propose de séparer énonciations constatives et énonciations performatives. Les énonciations constatives décrivent quelque chose et leur véracité peut être vérifiée, tandis que les énonciations performatives ne sont pas descriptives, mais accomplissent quelque chose (Moeschler et Auchlin 2000 : 134-137 ; cf. aussi Gouvard : 1998 : 103)[28]. La promesse et différents rites, tels que le baptême ou le rite de mariage, sont des exemples d'énonciations performatives. Le rite de mariage en particulier a retenu l'attention d'Austin, ce que Butler (1993 : 224) a bien remarqué. Butler (1999 : 4*sq*) combine cette théorie des actes de langage performatifs à la théorie du pouvoir « producteur » et à celle de la production des sujets élaborée par Foucault dans *La volonté de savoir* (1976), le premier volume de son *Histoire de la sexualité* (voir 2.4 ci-dessous). Selon Foucault, le sujet humain est le produit des rapports de pouvoir qui imprègnent la société. Cette thèse est appuyée par son

[27] Nous nous référons à l'édition de 1999 à laquelle Butler a ajouté une nouvelle préface.

[28] Avec la théorie des actes de langages est née la pragmatique linguistique (Moeschler et Auchlin 2000 : 135-139). La théorie d'Austin est reprise et développée par son élève John Searle dans *Speech Act Theory* (1969) entre autres ouvrages.

argument selon lequel la sexualité n'est pas « par rapport au pouvoir un domaine extérieur auquel il [le pouvoir] s'imposerait », mais qu'elle est « au contraire *effet* et instrument de ses agencements » (1976 : 201, nous soulignons). Butler écrit ceci dans *Bodies that Matter* (1993 : 225) où elle développe sa théorie :

> Performative acts are forms of authoritative speech : most performatives, for instance, are statements that, in the uttering, also perform a certain action and exercise a binding power. […] If the power of discourse to produce that which it names is linked with the question of performativity, then the performative is one domain in which power acts as *discourse*.

S'appuyant sur l'idée de la performativité, c'est-à-dire le fait que les énoncés sont des actes accomplissant quelque chose, la théorie butlerienne applique la notion foucauldienne du pouvoir productif au genre et affirme que le genre est une construction sociale fondée sur un « fonctionnement citationnel », qui fait que « le corps et le sexe sont *matérialisés et naturalisés* », comme le disent Tomiche et Zoberman (2007 : 181). Butler (1999 : 11) s'écarte de la pensée féministe selon laquelle le genre serait la partie sociale et construite accolée au sexe biologique naturel, proposant à sa place la redéfinition suivante du genre :

> Gender ought not to be conceived merely as the cultural inscription of meaning on a pregiven sex (a juridical conception) ; gender must also designate the very apparatus of production whereby the sexes themselves are established. As a result, gender is not to culture as sex is to nature ; gender is also the discursive/cultural means by which « sexed nature » or « a natural sex » is produced and established as « prediscursive, » prior to culture, a politically neutral surface *on which* culture acts.

Butler soutient qu'il n'y a ni corps ni sexe biologique qui précède et détermine le genre, mais que le genre produit le sexe dit naturel. L'opposition du sexe biologique au genre social est niée (cf. Rosenberg 2002 : 74). Cela ne veut pas dire qu'elle nie l'existence du corps, mais qu'elle s'oppose à l'idée d'un dimorphisme biologique normatif des corps, c'est-à-dire à l'existence de deux sexes biologiques (cf. Butler

2004 : 8-12).[29] Se référant à des recherches sur l'historicité du corps, parmi lesquelles nous pouvons mentionner le volume collectif *The Making of the Modern Body* (1987) sous la direction de Catherine Gallagher et Thomas Laqueur et le livre *Making Sex. Body and Gender From the Greeks to Freud* (1990) par Thomas Laqueur, Butler constate que le corps et le sexe ne sont pas des faits biologiques neutres (1993 : 5) et que l'anatomie et le corps se présentent toujours dans un cadre culturel (2004 : 10). Cette pensée s'apparente à ce que Foucault écrit dans *Surveiller et punir* à propos du dressage des corps (voir Éribon 1999 : 393, 419). L'idée principale de l'historien Laqueur (1992 : 149-163) est que le modèle actuel qui postule le dimorphisme biologique, et qu'il appelle le modèle bisexué (« *the two-sex model* »), survient au cours du 18e siècle (cf. Paveau et Zoberman 2008 : 8 note 4). Auparavant, la femme était considérée comme une forme inférieure, incomplète de l'homme sans pour autant constituer un sexe biologique différent. Ce modèle monosexué (« *one-sex model* ») a coexisté avec le modèle bisexué pendant quelque temps avant d'être supplanté par ce dernier, qui est toujours en vigueur à notre époque. L'apport capital du travail de Laqueur est de montrer que la biologie ne fournit pas de données transparentes et évidentes et qu'il est douteux de recourir à celle-ci pour expliquer l'opposition des genres.

Dans *Bodies that Matter*, Butler (1993 : 9) définit la matière (*matter*) comme un processus de matérialisation qui avec le temps crée l'impression de forme, de fixité et de surface, appelée la matière. La matière n'est donc pas une donnée naturelle. Au lieu de penser que le sexe est une catégorie fondée sur la biologie et la morphologie, Butler (1993 : 1) déclare que le sexe est une catégorie disciplinaire : « *a regulatory ideal* ». Nous avons traduit cette expression en français par « idéal régulateur », plutôt que de choisir un terme plus élégant comme par exemple « catégorie disciplinaire », ceci afin de retenir

[29] Motivée par les questions posées par les mouvements des intersexes, Butler revient à la question du corps dans *Undoing Gender* (2004) où elle explicite sa position vis-à-vis de la différence sexuelle. L'Organisation Internationale des Intersexes qui défend les droits des personnes intersexuées existe depuis 2003 (voir http://www.intersexualite.org/). Il y a une hésitation terminologique en français concernant ces personnes : les termes d'intersexué et d'intersexe s'utilisent indifféremment. Cette inconsistance figure même sur la version française du site internet français de l'organisation.

l'idée que le sexe est un idéal, c'est-à-dire une chose à laquelle on aspire. En interprétant le sexe comme un idéal régulateur, Butler adopte une position relativement similaire à celle de la féministe matérialiste Monique Wittig, à qui Butler fait souvent référence. Wittig (1992 : 5) écrit déjà en 1982 que la catégorie de sexe est une catégorie politique : « The category of sex is the political category that founds heterosexual society ». Le sexe n'est donc pas un fait biologique ; c'est une catégorie politique et régulatrice.

Pour comprendre la portée radicale de la théorie butlerienne par rapport aux théories féministes, il est nécessaire de la mettre en rapport avec la conception féministe du système sexe/genre (*sex*/*gender*) que Butler veut faire éclater, car la notion féministe du genre (*gender*) a une place centrale dans la critique que Butler dresse contre les théories féministes prédominantes. Même si la notion de genre a permis de dévoiler que la féminité et la masculinité ne sont pas déterminées par la biologie, à savoir que les comportements et les qualités assignés respectivement aux hommes et aux femmes sont des constructions culturelles au lieu d'être fondés sur la nature, la dichotomie féministe sexe biologique/genre social reste enfermée dans une pensée binaire où le genre découle plus ou moins automatiquement du sexe, le genre traduisant le sexe. Tant que le système sexe/genre est marqué par cette causalité, il contribue en partie à réifier et à renaturaliser la différence sexuelle, explique Bourcier (2006 : 151-163 ; cf. aussi Delphy 2002 : 89 ; de Lauretis 2007 : 37-40). Le système sexe/genre postule une essence féminine, commune à toutes les femmes. La théorie de Butler (1993 : 4) se dresse contre cette dichotomie conceptuelle en attaquant l'idée que le dimorphisme sexuel est un fait biologique neutre, extérieur au discursif. Même si Butler continue d'utiliser le concept de genre, elle le comprend différemment que les féministes dites essentialistes qui reconnaissent un sexe biologique et une différence sexuelle. Nous pouvons noter que le refus théorique de l'existence d'un sexe biologique précédant le genre a influencé le vocabulaire utilisé : le terme de genre (*gender*) a presque complètement supplanté le terme de sexe (*sex*) dans la théorie et les études queer (cf. ci-dessus 1.4).

Selon Butler (1999 : 194 note 6), le genre obéit à l'hétérosexualité obligatoire, ce qu'elle appelle la matrice hétérosexuelle, définie de telle façon :

> a hegemonic discursive/epistemic model of gender intelligibility that assumes that for bodies to cohere and make sense there must be a stable sex expressed through a stable gender (masculine expresses male, feminine expresses female) that is oppositionally and hierarchically defined through the compulsory practice of heterosexuality.

Au lieu d'être vu comme une pratique sexuelle découlant de la binarité sexuelle biologique, l'hétérosexualité se présente alors comme une institution sociale disciplinaire et obligatoire qui précède et cause la production des genres. C'est l'ordre social hétérosexuel qui détermine la production des genres et ceux-ci matérialisent ensuite le sexe (cf. Dorlin 2008 : 55).

En considérant l'hétérosexualité comme une obligation sociale, la théorie de Butler fait écho aux idées avancées par Adrienne Rich et Wittig. En 1980, Rich publie l'article « Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence » pour s'opposer à la méfiance à l'égard des lesbiennes dans les pensées féministes. En lançant le concept de « la contrainte à l'hétérosexualité » (« *compulsory heterosexuality* »), Rich redéfinit l'hétérosexualité comme une obligation sociale et se dresse contre la présupposition féministe que toutes les femmes sont des hétérosexuelles innées. Cette notion de l'hétérosexualité comme une norme hégémonique transmise et imposée dans la société est une idée porteuse dans la théorie queer et sur ce point, la pensée butlerienne se rattache à Rich. Pourtant, la solution proposée par Rich est très différente de ce que souhaite Butler. Dans ce même article, Rich (1993[30] : 239) lance une autre notion aussi fondamentale, « le continuum lesbien » (« *the lesbian continuum* ») désignant une multitude d'expériences féminines centrées sur la femme (« *woman-identified experience* »). Le continuum lesbien englobe non seulement les actes sexuels entre femmes, mais également le partage d'une vie intérieure, le front uni contre la tyrannie masculine, l'entraide pratique et politique, allant jusqu'au refus systématique du mariage. Cette idée a profondément influencé le mouvement féministe et elle constitue la base d'une image asexuelle du lesbianisme assez répandue : Rich ne fait pas de distinction entre une communauté, une

[30] Nous nous référons à l'édition de cet article qui est incluse dans le volume collectif *The Lesbian and Gay Studies Reader* de 1993.

amitié et une affinité féminines asexuelles et les relations entre des femmes avec des rapports sexuels. La notion de continuum lesbien sera évoquée dans notre étude en relation avec les rares mentions de l'amour entre femmes qui figurent dans l'œuvre yourcenarienne. Un point à souligner est que, contrairement à Butler, Rich ne met pas du tout en question la binarité sexuelle. En revanche, la position de Wittig est plus proche de Butler dans le sens où elle problématise la binarité sexuelle. Dès le début des années 1980, Wittig (1992 : 21-32, 34 *passim*) utilise les notions de « contrat hétérosexuel » et de « pensée straight » pour désigner ce que Butler nomme la matrice hétérosexuelle et Michael Warner (1993) l'hétéronormativité (cf. 1.4). Pourtant, Wittig défend une approche féministe matérialiste, ce qui veut dire qu'elle postule l'existence d'un sujet humain prédiscursif antérieur à la submersion dans la culture, le discursif, tandis que Butler suit Foucault qui refuse l'existence d'une telle position externe au discursif. Là où Wittig propose de rejeter la binarité sexuelle au profit d'une existence au-delà de la culture, sans catégorie de sexe, Butler dit que cela est impossible et qu'il faut opérer au sein du pouvoir. Cela nous amène à une idée clé dans la théorie butlerienne, à savoir la répétition ou l'itération.

Le genre est, selon Butler, produit par la répétition incessante des actes et des discours (voir Butler 1999 : 179 ; Butler 1993 : 226). Se référant à Derrida, une autre source d'inspiration importante aux côtés de Wittig et de Foucault, Butler (1993 : 226*sq*) note que la performativité ne fonctionne que si elle s'ajoute à une suite d'actes performatifs précédents qu'elle répète. Le genre se produit en répétant les modèles de genre qui existent dans la société. Sous cette perspective, le genre est normatif et juge quels types de personnes sont considérés comme réels et représentatifs de l'humain et lesquels sont marginaux, à exclure de l'humanité (*id*., 3). Les personnes déviantes forment alors une position marginale en dehors de la norme, à laquelle cette position extérieure reste pourtant liée. Le marginal se définit par conséquent comme un « dehors constitutif » (« *constitutive outside* ») qui délimite et définit la norme par le biais de son exclusion de celle-ci (*id*., 3, 11, 22, 39 *passim* ; cf. également Butler 2004 : 1-4, 217-219). Nous devons à Bourcier (2006 : 36) la traduction du concept de Butler par la formule « dehors constitutif » que nous avons adoptée. De même que la répétition garantit l'existence de la

norme en la reproduisant, elle permet aussi le déplacement de la norme, car la répétition n'est jamais à cent pour cent fidèle (Butler 1993 : 10 ; cf. Bourcier 2006 : 161-163). Ce sont en effet les répétitions infidèles qui permettent de déstabiliser la norme en révélant leur faillibilité. Ainsi, au lieu de rejeter complètement les normes de genres et la binarité sexuelle comme le voudrait Wittig, la théorie de la performativité du genre pose la possibilité de transformer, ou de « resignifier », la norme, grâce à ces répétitions infidèles qui travaillent la norme de l'intérieur ou la subvertissent, pour utiliser la terminologie de Butler (voir Butler 2004 : 218). Nous reviendrons à cette pensée dans la présentation de la théorie de Foucault (cf. 2.4), à qui Butler emprunte beaucoup d'idées.

Pour illustrer sa théorie et donner un exemple de répétitions subversives, Butler évoque le drag. Le drag est une forme de travestissement parodique où une personne se déguise en l'autre sexe. Le drag queen est un homme travesti en femme, tandis que le drag king est une femme travestie en homme. Le drag queen met en scène une féminité extravagante, exagérée, parfois même touchant au fantastique et le drag king fait de même dans l'autre sens (Éribon 2003b *s.v.* « drag queen », « drag king »). Le drag est alors une forme particulière de travestissement et le spectacle drag (« *drag show* ») se déroule en général dans des endroits (bars) particuliers. Il faut également séparer le drag du transsexualisme (transsexualité), car les transsexuels sont engagés dans une « transformation plus existentielle » que les travestis (*id.*, *s.v.* « drag queen »)[31]. D'après

[31] Le transsexuel a « le sentiment d'appartenir au sexe opposé » (Éribon 2003b *s.v.* « travestissement »), ce qui peut le conduire à un changement de sexe, aujourd'hui possible à l'aide de traitements médicaux et d'interventions chirurgicales. Notons toutefois que tous les transsexuels ne souhaitent pas changer de sexe. Il y a aujourd'hui un mouvement transsexuel assez important qui lutte pour que les transsexuels soient reconnus comme tels, comme un genre à part, sans que l'on essaie de les intégrer forcément dans l'ordre hétéronormatif qui ne reconnaît que deux sexes et deux genres (voir Bourcier 2005 : 251-271). De ce fait, on fait parfois une différence conceptuelle entre transsexuel et transgenre. Malgré la distinction actuelle entre le travestissement, le drag et le transsexualisme, on peut constater que le travestissement s'est souvent confondu avec le transsexualisme (Éribon 2003b *s.v.* « travestissement »). Cette confusion n'est pas surprenante pour les périodes pendant lesquelles le travestissement était le seul moyen possible d'exprimer le désir d'appartenir à l'autre sexe.

Butler (1999 : 174), le drag tourne en dérision la notion d'identité de genre innée et illustre ainsi parfaitement le fait que le genre n'est toujours qu'une imitation lorsque le drag queen et le drag king imitent la féminité ou la masculinité. De ce fait, le drag est particulièrement propice à subvertir le genre et à contester la matrice hétérosexuelle en montrant que la féminité et la masculinité imitées ne sont que des imitations elles-mêmes. Dorlin (2008 : 124) explique que « le cœur de l'argumentation de Judith Butler est de montrer qu'en matière de genre, il n'y a pas de *modèle original*, il n'y a pas de genre authentique : le genre est une parodie sans original ». Cela ne concerne pas seulement les imitations de genre extraordinaires mais également les genres masculin et féminin « hétéronormés », comme le dit Bourcier (2005 : 222). Pour cette raison, la théorie de la performativité du genre incite à réinterroger l'hétérosexualité aussi. Même si le passage sur le drag n'occupe qu'une petite partie de l'œuvre de Butler, il a retenu l'attention de ses lecteurs et commentateurs, cette idée de la force subversive du drag donnant lieu à un grand débat. Certains adoptent la position de Butler sans réserve et voient, à la suite de Butler, dans le travestissement parodique un moyen efficace de montrer que la masculinité et la féminité sont des constructions, ce qui permettrait un changement, une ouverture frayant la voie vers la subversion de l'ordre hétéronormatif ; d'autres sont fortement sceptiques et trouvent, au contraire, que ce travestissement renforce le système binaire, car le drag queen par exemple réintroduit l'idée d'une féminité essentielle, même en la parodiant. Mona Lloyd (1999 : 206) se demande s'il est possible de séparer la performance parodique qui consolide la matrice hétérosexuelle de celle qui menace le pouvoir normatif de l'hétérosexualité. En s'appuyant sur des exemples littéraires, Lloyd (1999 : 209) constate que le travestissement en soi n'est pas subversif, qu'il ne l'est que dans certaines circonstances, ce qui nous paraît une conclusion tout à fait justifiée. Pour sa part, Leo Bersani (1998a : 71) doute que « la resignification, ou le redéploiement, ou le mime parodique, puisse renverser quoi que ce soit ». Il pense que ces « activités mimétiques sont bien trop impliquées dans les normes qu'elles cherchent à détourner ». À la suite de ces considérations, force est de conclure que le drag et le travestissement ne sont pas nécessairement subversifs.

Butler revient à la question du travestissement dans *Bodies that Matter* de 1993 et dans *Undoing Gender* de 2004, entre autres. Butler (1993 : 230-232) concède à la critique disant que le drag peut confirmer la binarité sexuelle dans certaines circonstances tout autant qu'il peut le subvertir dans d'autres. Révéler que l'hétérosexualité est naturalisée au lieu d'être naturelle ne signifie pas qu'elle soit subvertie. Butler renonce pourtant à préciser quand et sous quelles conditions le drag est subversif ou non. Dans *Undoing Gender*, Butler (2004 : 214) adopte une position plus modeste en expliquant que l'idée principale n'est pas de dire que le travestissement subvertit les normes concernant le genre, mais de souligner que nous possédons des idées reçues, des explications ontologiques implicites qui déterminent quelles sexualités et quels corps nous semblent réels et vrais, et lesquels nous rejetons. Ce que le travestissement peut faire, c'est de montrer que ces présuppositions ontologiques existent et qu'elles peuvent être modifiées. Donc, nous pouvons constater qu'il est impossible de dire à l'avance si une performance de drag ou un travestissement sont subversifs ou non. C'est une chose qu'il faut considérer en examinant une pratique particulière, comme dans notre étude sur la nouvelle yourcenarienne *Une belle matinée* (voir 3.5), où nous prendrons appui sur cette discussion à propos du drag.

La théorie de la performativité du genre permet de mettre en cause la binarité de genre et la binarité sexuelle, puisque celle-ci résulte de celle-là. Si cette binarité de genre est une norme hégémonique non fondée sur une différence sexuelle biologique postulant l'existence de deux sexes opposés, elle ne correspond pas nécessairement à la réalité. Dans son livre *Female Masculinity* (1998), Judith Halberstam prend appui sur la théorie butlerienne dans une étude sur la masculinité féminine et met en avant une thèse défendant la pluralité de genre. Halberstam s'intéresse à la masculinité exprimée par des femmes et pense qu'il faut dissocier la masculinité du corps mâle. Il est important de noter que, selon l'auteur, la masculinité exprimée par des femmes n'est pas nécessairement une mauvaise imitation de la masculinité des hommes ou un effort pour adopter une position masculine pour une raison ou pour une autre ; la masculinité féminine (« *female masculinity* ») est un phénomène à part propre aux femmes (Halberstam 1998 : 72, 76). Aussi ne faut-il pas confondre la masculinité féminine et le lesbianisme (*id*., 57). Halberstam sépare la

femme masculine de l'androgyne. Le second est, à son avis, un mélange de masculinité et de féminité et ne trouble pas la polarité dualiste des genres de la même manière qu'une femme masculine ayant un genre plus troublant et plus ambigu. Nous pouvons rapprocher la remarque de Halberstam de la distinction établie par Tiina Rosenberg (2000 : 165), activiste et chercheuse queer suédoise, entre l'ambivalence de genre et l'ambiguïté de genre. La première dénote un état double où le masculin et le féminin sont présents tous les deux, tandis que la deuxième signale une fluidité, une pluralité et un trouble plus profonds qui se prêtent à des interprétations multiples. Dans la théorie de Halberstam, la femme masculine exprimerait l'ambiguïté de genre, alors que l'androgyne serait marqué par l'ambivalence de genre (seulement).

À notre avis, Halberstam repousse l'androgyne un peu facilement, en le traitant comme une figure univoque en vertu de sa nature double, qui exprimerait une ambivalence de genre. En fait, l'androgynie est un phénomène complexe et l'androgyne littéraire, par exemple, peut fonctionner de plusieurs manières et exprimer différentes choses (voir Monneyron 1994 ; 1996 ; cf. également Albert 2005 : 114-116 ; Vänskä 2002 : 11-134), comme il sera montré dans notre étude sur *Le Coup de Grâce* (voir 3.3.2). Nous pensons qu'il est fort possible que l'androgyne, dans certaines situations, incarne ce que Rosenberg (2000) nomme l'ambiguïté de genre. L'intérêt de la théorie de Halberstam réside pourtant dans son refus d'une pensée binaire par rapport au genre. Fidèle à une position queer, elle souhaiterait voir de multiples histoires de sujets déviants. En employant une méthode utilisant des théories et des recherches récentes pour comprendre la complexité des périodes lointaines, il est possible d'identifier une multitude de variations de genre aussi bien dans la société contemporaine que dans la société du 19e siècle, affirme Halberstam (1998 : 59). Butler (2004 : 219) est également convaincue que la pluralité de genre existe déjà depuis longtemps, mais pense que les genres hors norme n'ont pas été admis dans les termes qui régissent la réalité, ce que montre la citation suivante :

> So what if new forms of gender are possible, how does this affect the ways that we live and the concrete needs of the human community? How are we to distinguish between forms of gender possibility that are valuable and those that are not? […] I would

> respond that it is not a question of merely producing a new future for genders that do not yet exist. The genders I have in mind have been existing for a long time, but they have not been admitted into the terms that govern reality. It is a question of developing, within law, within psychiatry, within social and literary theory, a new legitimating lexicon for the gender complexity that we have always been living.

Selon Butler, il ne s'agit pas d'inventer de nouveaux genres, mais de créer un lexique légitime pour décrire la complexité du genre déjà existante. Halberstam et Butler pensent toutes les deux que le binarisme de genre qui ne reconnaît que le genre féminin et le genre masculin est insuffisant pour rendre compte de la réalité beaucoup plus complexe (cf. Bourcier 2006 : 78). Ceci a pour conséquence que les individus qui ne s'insèrent pas dans l'une des deux catégories sont rejetés et considérés comme déviants socialement et qu'ainsi les variantes de genre qui ne correspondent pas à la binarité sexuelle n'ont pas été reconnues. Nous pouvons rapprocher les idées de Butler et de Halberstam de ce que Mireille Calle-Gruber (2003 : 195) dit à propos de la littérature : la littérature « emporte bien au-delà des oppositions masculin/féminin, de la bisexualité, de l'androgyne, de l'homosexualité ou de l'hétérosexualité » ; la littérature « rêve l'innommable et l'innombrable » (*id*., 196). Notre travail s'inspire de ce genre de recherches sur les variations manifestées dans le genre ; la première partie de ce travail (voir chapitre 3) mettra en lumière différents phénomènes remarqués dans les romans de Yourcenar qui nous semblent indiquer une volonté d'affaiblir les frontières entre deux sexes opposés au profit d'une fluidité et d'une pluralité.

2.3 La pluralité de la sexualité - Eve Kosofsky Sedgwick et Gayle S. Rubin

Il a été dit que sont identifiés en général deux livres fondateurs de la théorie et des études queer. L'un est *Gender Trouble* (1990) de Butler, l'autre est *Epistemology of the Closet* (1990)[32] écrit par Eve Kosofsky Sedgwick. Ce dernier reprend et développe certaines idées avancées dans son précédent ouvrage *Between Men. English Literature and Male*

[32] Nous nous référons à l'édition de 1991.

Homosocial Desire, paru en 1985. Les deux livres combinent réflexions théoriques et lectures littéraires. Sedgwick y introduit plusieurs notions qui seront utiles pour notre discussion, en particulier dans la deuxième partie de notre travail (voir chapitre 4).

Between Men est une étude sur ce que Sedgwick (1985 : 1) nomme « le désir homosocial mâle » (« *male homosocial desire* »). Le terme « homosocial » désigne les liens sociaux d'encouragement et de soutien (« *bonding* ») mais aussi de rivalité qui se nouent entre des personnes de même sexe (hommes ou femmes), c'est-à-dire le réseau de rapports amicaux, professionnels et autres formés entre les personnes du même sexe dans la société. Dans ce livre, Sedgwick explore les rapports entre l'homosocialité, l'homosexualité et l'homophobie[33] dans la littérature anglophone (principalement britannique) sur une période qui commence au tournant des 16e et 17e siècles avec William Shakespeare et se termine à la fin du 19e avec Walt Whitman. Elle introduit la notion de désir homosocial mâle pour proposer que l'homosocialité mâle ne nécessite pas l'homophobie, ce qui paraît être le cas aujourd'hui (l'intégration dans la collectivité masculine présuppose le rejet de l'homosexualité). Elle montre effectivement à l'aide de ses lectures de Shakespeare et de Lawrence Sterne, entre autres, qu'il peut y avoir un continuum englobant l'homosocialité et l'homosexualité. Cette idée d'un continuum fait référence à la notion de continuum lesbien, introduite par Rich, déjà mentionnée. L'influence de Rich se voit également dans le fait que Sedgwick pense que pour les femmes, l'homosocialité n'exclut pas l'homosexualité aujourd'hui ; ces deux types de liens féminins s'insèrent sans grand problème dans un continuum sans rupture. Selon Sedgwick (1991 : 1-2, 65), homosocialité et homophobie sont connectées d'une manière où d'une autre et elle constate également que les liens homosociaux entre les hommes sont toujours en rapport avec les femmes, bien que ce rapport soit souvent peu profitable pour

[33] « Homophobie » est un terme assez nouveau qui désigne la peur de l'homosexualité et l'hostilité à l'égard des homosexuels ou de ceux que l'on croit l'être (Sedgwick 1985 : 1 note 1). Une position anti-homophobe se dresse alors contre l'homophobie. Selon le *Dictionnaire des cultures Gays et Lesbiennes* (Éribon 2003b *s.v.* « homophobie »), le terme est apparu aux États-Unis en 1971, mais les dictionnaires français ne reconnaissent le mot que depuis le milieu des années 1990. Le mot n'est pas inclus dans *Le Petit Robert* de 1993, par exemple, mais il figure dans l'édition de 2003.

les femmes. Il nous semble fort probable que les liens homosociaux entre les femmes sont, de même, en relation avec les hommes, mais que cette relation fonctionne autrement. Sedgwick n'étudie pourtant pas la question sous cet angle.

Une des idées principales avancées dans *Between Men* est que le désir d'un homme pour une femme masque en fait un lien homosocial avec un autre homme. En retravaillant le modèle triangulaire du désir présenté par René Girard dans *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961) à la lumière de certaines théories féministes, Sedgwick affirme que les femmes ne sont souvent que des pions dans les rapports homosociaux entre les hommes. Dans le triangle classique formé par deux hommes rivalisant l'un avec l'autre pour une femme, le rapport homosocial prédomine de sorte que la relation hétérosexuelle est secondaire à côté du lien existant entre les rivaux. Girard note lui aussi la priorité donnée au lien entre les rivaux en disant que le sujet désirant « se précipite vers les objets que lui désigne, ou semble lui désigner […] le *médiateur* du désir » (1961 : 16), que « l'élan vers l'objet est au fond élan vers le médiateur » (*id*., 24), et que « l'objet n'est qu'un moyen d'atteindre le médiateur » (*id*., 69), mais il ne prend pas en compte la façon dont le sexe entre en jeu dans ce modèle. Sedgwick (1985 : 38) constate que l'intérêt de la femme consiste en sa capacité d'influencer le lien homosocial masculin. Le désir hétérosexuel de l'homme se manifeste comme un désir visant à consolider le rapport avec d'autres hommes dans et au moyen des corps féminins, déclare-t-elle à propos des *Sonnets* (1609) de Shakespeare. Sa lecture de la comédie *The Country Wife* (1675) par William Wycherley aboutit à des résultats aussi négatifs pour les femmes (*id*., 49-66). Pour ramener cette discussion à un contexte français, notons que Louis-Georges Tin (2008 : 21) fait des remarques similaires à propos de la tradition chevaleresque exprimée dans les chansons de gestes médiévales avant que les troubadours ne commencent à chanter l'amour courtois. La constellation triangulaire avec deux hommes désirants et une femme poursuivie figure rarement dans l'œuvre de Yourcenar. Pourtant, nous devons à Sedgwick (1985 : 207) d'avoir signalé qu'il est pertinent d'explorer, dans l'examen de l'homosexualité, le rapport entre l'homosexualité et l'homosocialité ainsi que la place de la femme dans ce réseau complexe, puisque les transformations concernant l'homosexualité

modifient également les liens homosociaux et la position de la femme. Ce point sera retenu dans l'analyse du triangle amoureux formé par Éric von Lhomond, Conrad de Reval et Sophie de Reval dans *Le Coup de grâce* (voir 3.3 et 4.3). Même s'il y est question de deux hommes et d'une femme, le triangle yourcenarien s'écarte du modèle étudié par Sedgwick puisque c'est la femme qui rivalise avec l'un des hommes pour l'autre homme.

Epistemology of the Closet est une étude sur l'homosexualité dans la littérature qui vise à problématiser la notion de l'homosexualité moderne, ainsi qu'à mettre en cause des oppositions polaires simplistes associées à l'homosexualité (Tomiche et Zoberman 2007 : 19). Dans ce travail, Sedgwick abandonne la perspective diachronique et son argument est moins marqué par un projet féministe. Tandis que Butler s'intéresse surtout à la question du sexe et du genre en connexion avec la sexualité, Sedgwick (1991 : 14) se concentre sur la sexualité en interrogeant en particulier les hommes et la dichotomie hétérosexualité/homosexualité, à partir d'une prise de position anti-homophobe. Sedgwick (1991 : 1) pense que la définition moderne de la sexualité souffre d'une crise de longue date et elle est convaincue que cette dichotomie fait partie des idées capitales qui interviennent constamment dans la culture occidentale du 20e siècle (cf. Dollimore 1991 : 29). George Chauncey (1998 : 101) résume cette pensée avec netteté en disant que, selon le système sexuel actuel, « tout le monde se pense comme hétérosexuel ou homosexuel (parfois, et de plus en plus souvent, comme bisexuel) », et que « c'est une manière si hégémonique de comprendre le monde, qu'elle se présente comme naturelle, universelle et constante à travers l'histoire ». Chauncey rappelle que ce système « culturel », au contraire, est « une création de l'histoire ». *Epistemology of the Closet* souligne la grande place qu'occupe la sexualité dans la culture et affirme que la sexualité est connectée à de nombreux domaines considérés comme non sexuels. La sexualité est désignée comme étant l'activité humaine la plus significative dans la culture occidentale moderne (Sedgwick 1991 : 5) et par conséquent, quasiment chaque étude sur des phénomènes culturels profiterait de la prise en compte de cet aspect (*id*., 1). La référence à Foucault est prégnante ici comme chez Butler : Sedgwick (1991 : 44-48) reprend sa thèse selon laquelle la sexualité est produite dans la société et elle constate que la sexualité n'est pas un

phénomène isolé, atemporel ; elle est connectée aux questions de classe et d'ethnicité, aux rapports de pouvoir, à l'organisation de la société en termes de genre, entre autres choses (voir également Sedgwick 1985 : 25-27 ; 1998 : 112). Ce qui est considéré comme appartenant au sexuel varie d'un contexte sociohistorique à un autre, explique Sedgwick (1985 : 160). L'influence de Foucault sur Sedgwick se voit aussi dans le fait qu'elle affirme que depuis la deuxième moitié du 19e siècle, le « secret sexuel » est le « secret » par excellence, et que la sexualité et le savoir sont connectés (Sedgwick 1991 : 73 ; cf. Foucault 1976 : 76, 82).

Sedgwick est plus inspirée par les recherches gays et lesbiennes que par les théories féministes auxquelles Butler fait référence. Dans *Epistemology of the Closet*, Sedgwick (1991 : 30-35) constate que le thème de la sexualité a longtemps été traité au sein des études féministes, mais elle pense à la suite de Rubin qu'il faut toutefois séparer la problématique du sexe et du genre (la binarité sexuelle) de la problématique de la sexualité, puisque celles-ci ne sont pas identiques. Quoique étroitement liés, les deux sujets soulèvent des questions différentes et Sedgwick les considère de ce fait comme des axes analytiques distincts. Rubin (1993 : 33*sq*) soutient même qu'une approche féministe peut détourner la recherche sur la sexualité en ignorant certains aspects fondamentaux, ce à cause de son insistance sur le sexe et le genre. Cette idée est reprise par Sedgwick (1991 : 31). Il faut prendre en considération le fait que Rubin rédige son article en réaction à une certaine tendance anti-sexualité qui prédomine dans la théorie féministe à ce moment-là (voir ci-dessous). Sedgwick (1991 : 34*sq*) affirme néanmoins que la sexualité regarde plusieurs dimensions qu'il ne convient pas de décrire à partir du sexe de l'objet choisi, et que la diversité des appétences et des pratiques sexuelles est telle que la notion de genre est insuffisante pour en rendre compte ; un des buts visés par son ouvrage est de montrer que la sexualité est un phénomène pluriel : la sexualité possède un potentiel énorme de réarrangements, d'ambiguïtés et de représentations doubles. Sedgwick (1991 : 8) s'étonne du fait que l'on juge aujourd'hui les relations sexuelles principalement à partir d'un seul critère – le sexe des partenaires – tandis que beaucoup d'autres facteurs, par exemple l'âge, la race, l'ethnie, le rôle adopté lors du rapport sexuel, le nombre de personnes participant à l'acte et la fréquence des rapports sexuels

peuvent être tout aussi signifiants pour la dynamique d'une relation sexuelle. Le sadomasochisme (S/M) a été donné comme exemple d'une pratique sexuelle où le sexe des acteurs semble être moins important que le type d'actes sexuels entrepris (Bourcier 2006 : 78 ; cf. aussi Seidman 1993 : 125)[34]. L'organisation de notre travail en deux parties abordant séparément la binarité sexuelle et la sexualité ressort de la position de Sedgwick et de Rubin. La séparation des deux questions permet, à notre avis, d'approfondir l'analyse de chacune. Le thème sexuel en profite particulièrement, comme nous pourrons ainsi accentuer des aspects qui ne sont pas directement liés au genre : la foi et la race, par exemple. Aussi cette dissociation permet-elle de remarquer que certains facteurs peuvent être aussi voire plus significatifs pour le désir et la pratique sexuels que le sexe. Entre autres, dans plusieurs romans de Yourcenar, l'âge est un élément central dans les rapports sexuels.

Néanmoins, cette distinction analytique ne signifie pas que la sexualité soit sans lien avec le sexe et le genre. Reconnaître que ceux-ci ne constituent pas le seul critère important ne veut pas dire qu'ils soient sans importance. Ni Rubin ni Sedgwick ne le suggèrent non plus. La dualité masculin/féminin peut, d'ailleurs, se manifester dans le rapport sexuel autrement que dans le sexe des partenaires. Nous pouvons faire référence à Bourdieu (2002) qui montre dans *La domination masculine* que l'opposition du féminin et du masculin est un principe omniprésent dans la société humaine qui se reflète par exemple dans la distribution des tâches et dans l'organisation des lieux (public/privé) et du monde professionnel. Par conséquent, la question du genre peut intervenir dans les relations sexuelles également par le biais des lieux et des actes non sexuels, par exemple. Il est encore plus pertinent de souligner que le rôle joué dans le rapport sexuel, actif ou passif, est souvent connecté au genre : la position active, pénétrative est associée à la masculinité, tandis que la position passive, pénétrée est associée à la féminité, même lorsqu'il s'agit de deux hommes ou de deux femmes (Éribon 1999 : 137 ; cf. aussi Bourdieu 2002 : 37 ; Foucault 1984a : 63-65). En fait, il n'est pas

[34] Notons que le S/M est le sujet d'un débat similaire à celui provoqué par le drag par rapport à la subversion : faut-il y voir une reproduction des normes et des dichotomies hétérosexuelles ou un déplacement et une subversion ? (cf. Bourcier 2006 : 47-86).

rare que l'homosexualité (masculine ou féminine) soit expliquée à partir d'une perspective hétérocentriste « pour laquelle la sexualité n'est possible que dans la différence et dans la complémentarité du masculin et du féminin » (Éribon 1999 : 129 ; voir aussi Sedgwick 1991 : 87). Cette perspective marque par exemple la théorie sexologique de l'inversion avancée dans la deuxième moitié du 19e siècle, mais il y a toujours des penseurs et activistes gays et queer qui affirment qu'il est inconcevable de penser la sexualité sans le genre. Par exemple, Riki Wilchins (2004 : 15) écrit ceci dans *Queer Theory, Gender Theory. An Instant Primer* :

> In acts of sex – a man going down on his partner, a lesbian penetrating her lover – one partner will inevitably negotiate symbolic meanings usually associated with the other sex […] This does *not* mean that in a lesbian couple one partner must be masculine or butch or « the husband. » It means that in the shifting give-and-take of romance and sex, one partner will employ the signs and symbolic language – acts, posture, stance, dress – of masculinity. For this reason, gayness and gender will always be inextricably intertwined.

Donc, Wilchins pense que le rapport sexuel se caractérise *toujours* par l'opposition du masculin et du féminin. Elle semble considérer cet aspect comme le plus important de tous, puisqu'elle n'évoque aucun autre élément. Il faut pourtant noter qu'elle ne dit ni que ces positions soient fixes ni qu'elles soient déterminées par le sexe des personnes en question, ce qui est indicatif de sa position queer. À ce propos, la distinction entre le genre et le sexe « biologique » s'avère utile. Dans nos lectures des textes yourcenariens, le sexe et le genre seront traités comme un facteur parmi d'autres contribuant à structurer les relations sexuelles des héros.

En mettant en cause la validité d'une catégorisation sexuelle en fonction du sexe seul, Sedgwick (1991 : 18, 45-49) se dresse clairement contre une identité homosexuelle essentielle. Dans les années 1980, c'est-à-dire avant la naissance de la théorie queer, les études gays et lesbiennes étaient troublées par une controverse entre les « essentialistes » et les « constructivistes » suscitée par les recherches historiques sur l'homosexualité (Bourcier 2006 : 132 ; cf. plus haut 2.1 et 2.4 ci-dessous). Souscrivant à une position constructiviste plutôt qu'à une position essentialiste, Sedgwick reconnaît les apports

importants des recherches sur l'histoire de l'homosexualité qui dévoilent que l'homosexualité n'est pas une essence transhistorique invariable, mais elle constate aussi que ces recherches ont tendance à présupposer l'existence d'un modèle univoque de l'homosexualité d'aujourd'hui, ce qui à son avis est une erreur. Sedgwick (1991 : 45-49) révèle que Foucault et David M. Halperin, deux figures d'autorité quant à l'histoire de la sexualité, ont en effet une conception opposée de l'homosexualité moderne, « telle que nous la percevons aujourd'hui », en dépit du fait que Halperin se base sur les écrits de Foucault. Sedgwick expose que Foucault voit l'homosexualité moderne comme une transgression ou une transition du genre (« *gender transitivity* »), tandis que pour Halperin, l'homosexuel moderne – qui ressemble à et se comporte comme un homme hétérosexuel – ne transgresse pas la frontière du genre (« *gender intransitivity* »). Le modèle de Foucault se fonde sur l'idée de l'homosexuel comme inverti, à savoir que l'homosexuel est un homme féminisé ou une femme masculinisée. Donc, l'homosexualité moderne à la Foucault est une variation sur l'*hétéro*-sexualité – « amour de l'autre » - en ce que l'homosexualité met en scène une transition de genre : féminin lui-même, l'homosexuel aime un homme. Halperin pour sa part interprète l'homosexualité comme un « amour du même » : l'homosexuel désire et aime quelqu'un comme lui. Ce deuxième type d'homosexualité exprime souvent une sorte de séparatisme de genre (« *gender separatism* »). Les notions de transition de genre (« *gender transitivity* ») et de non-transition de genre (« *gender intransitivity* ») introduites par Sedgwick sont utiles pour illuminer le jeu avec la différence et la similitude qui caractérise souvent la représentation de l'homosexualité, y compris dans l'œuvre romanesque de Yourcenar et qui chez celle-ci évolue d'un roman à un autre, comme nous le verrons par la suite. En soulignant que ces historiens constructivistes, qui procèdent de la même manière et qui tous deux soutiennent l'idée selon laquelle l'homosexuel « moderne » est une invention récente, arrivent à deux interprétations diamétralement opposées de l'homosexualité moderne, Sedgwick démontre la nécessité de reconnaître la coexistence de plusieurs modèles contradictoires de l'homosexualité au lieu d'imaginer l'histoire de l'homosexualité comme une succession de modèles distincts.

La controverse de l'essentialisme versus le constructivisme n'est nullement le seul point sur lequel les interprétations de l'homosexualité divergent. Sedgwick (1991 : 1) utilise les concepts de minorisant (« *minoritizing* ») et d'universalisant (« *universalizing* »)[35] pour montrer que les interprétations courantes de l'homosexualité peuvent obéir à deux paradigmes opposés. Selon le point de vue minorisant, la question du rapport entre l'homo- et l'hétérosexualité ne concerne vraiment qu'une petite minorité homosexuelle à part. Nous avons déjà remarqué que Delcroix (1977 ; 1991a) adopte cette position en analysant le thème homosexuel chez Yourcenar (cf. 1.5.2). Le point de vue minorisant est contraire au point de vue universalisant selon lequel la question de l'homo- et de l'hétérosexualité concerne tout le monde et influence la vie de chacun, quelle que soit sa sexualité. Sous cette perspective, chaque personne est susceptible d'éprouver des sentiments ou des désirs homosexuels, affirment Tomiche et Zoberman (2007 : 19).

Donc, tout en reconnaissant la légitimité des recherches historiques qui dévoilent l'historicité de l'homo- et de l'hétérosexualité, Sedgwick trouble le domaine encore plus. En révélant qu'il n'y a pas de catégorie exhaustive d'homosexualité moderne, Sedgwick problématise la catégorie sexuelle identitaire regroupée sous l'étiquette de l'« homosexualité ». Elle développe une notion plurielle de l'homosexualité, suggérée déjà dans *Between Men* (1985 : 215-217) où elle note qu'en Angleterre, la configuration de l'homosexualité est liée à une notion de classe. L'importance capitale de son deuxième livre est alors de souligner, d'une part, qu'il existe simultanément plusieurs représentations de l'homosexualité et, d'autre part, qu'une classification des comportements sexuels à partir de la catégorie de sexe est très réductrice. De ce fait, elle lance la réflexion queer qui conteste les catégories sexuelles identitaires. Paul-André Perron (1998 : 158) décrit ainsi la façon dont le queer défend une vision pluraliste et mouvante de la sexualité que les catégories identitaires d'homosexualité, d'hétérosexualité et de bisexualité restreignent :

---

[35] Zoberman (2008a : 16) recommande de traduire le couple *minoritizing/universalizing* par « majorisant/minorisant », mais reconnaît également l'existence des formules, à son avis moins heureuses, « majoritaire/minoritaire » et « minorisant/universalisant ».

> Le discours *queer* dit : s'agissant des préférences sensuelles, si les concepts identitaires fixes sont dysfonctionnels, c'est en bonne partie, d'abord, parce que les types de désirs sont plus divers et plus complexes que les typologies utilisées pour les classifier, ensuite, parce que les frontières entre les types de désirs sont beaucoup plus floues et beaucoup plus changeantes que les limites qui circonscrivent les concepts qu'on utilise pour les désigner.

Cette citation résume bien la manière dont la théorie queer se positionne vis-à-vis des catégories sexuelles identitaires. Elle décrit aussi notre attitude en ce qui concerne le traitement de la sexualité dans l'œuvre romanesque de Marguerite Yourcenar (voir chapitre 4).

Une bonne partie des réflexions de Sedgwick se rattachent aux écrits de Rubin. La renommée de Rubin repose principalement sur deux articles : « The Traffic in Women » de 1975 et « Thinking Sex : Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality » qui est paru en 1984[36], c'est-à-dire un an avant *Between Men* par Sedgwick. L'influence de « Traffic in Women » sur *Between Men* est très visible tandis qu'*Epistemology of the Closet* se rattache davantage à « Thinking Sex ». La position de Rubin vis-à-vis du féminisme et du système sexe/genre évolue considérablement du premier article au second.[37] Nous nous concentrerons sur ce dernier qui constitue une étape fondamentale dans l'évolution de la recherche sur la sexualité et qui nous a fourni des concepts et des idées importantes. Le fait que cet article ouvre *The Lesbian and Gay Studies Reader* (1993), qui se veut la collection la plus exhaustive des textes écrits jusqu'alors dans le domaine des études gays et lesbiennes, signale son influence.

« Thinking Sex » exprime une réaction à l'attitude négative à l'égard de la sexualité promulguée par un certain courant féministe américain, représenté entre autres par Catharine MacKinnon et Andrea Dworkin. À cette époque, le mouvement féministe américain est divisé en deux camps opposés : d'un côté, il y a les féministes qui voient dans la libération sexuelle la possibilité de promouvoir l'activité sexuelle des femmes et leur autonomie, et, de l'autre côté, celles qui considèrent la sexualité comme un site privilégié de la domination de l'homme sur la femme, ce qui veut dire que seuls les

[36] Nous nous référons à l'édition de cet article qui est incluse dans le volume collectif *The Lesbian and Gay Studies Reader* de 1993.

[37] Pour une discussion à propos de ce revirement, voir Bourcier (2006 : 153-158).

hommes profiteraient d'une plus grande liberté sexuelle. Ces dernières lient la pornographie au viol et à la violence masculine exercée sur les femmes et mènent une campagne anti-pornographique intense (voir Badinter 2003 : 24-28, 156-174). La prostitution, la pornographie et la pratique sadomasochiste sont des sujets particulièrement controversés dans le conflit entre ces deux camps féministes que l'on appelle souvent *The Sex Wars*, à savoir « les guerres du sexe ». Ce climat explique pourquoi Rubin insiste tant sur la nécessité de retirer la recherche sur la sexualité à la cause féministe, surtout que le S/M lui tient à cœur (voir Bourcier 2006 : 77, 157). L'article de Rubin très pro-sexualité a inspiré beaucoup de recherches subséquentes. Rubin (1993 : 4, 10) y déclare que les formes institutionnelles de la sexualité résultent de l'activité des êtres humains, à savoir que la sexualité est toujours réglée par la société humaine ; elle reprend à son compte la position constructiviste de Foucault qu'elle contribue à diffuser dans les recherches anglo-américaines.[38]

Rubin (1993 : 11-16) nomme cinq postulats idéologiques qui, à son avis, hantent la pensée occidentale moderne sur la sexualité et qui empêchent de mener une discussion sérieuse sur ce sujet. Les voici :

1. *sex negativity*
2. *the fallacy of misplaced scale*
3. *the hierarchical valuation of sex acts*
4. *the domino theory of sexual peril*
5. *the absence of a notion of benign sexual variation*

Le premier postulat appelé « négativité de la sexualité[39] » (« *sex negativity* ») veut que la sexualité soit toujours négative et dangereuse : il faut donc la soupçonner en toutes circonstances. Cette pensée idéologique est selon Rubin la plus néfaste de toutes les présuppositions attachées à la sexualité. Deuxièmement, les gens portent une attention démesurée, exagérée, à la sexualité, ce que Rubin nomme « *the fallacy of misplaced scale* » – expression intraduisible

[38] La première édition de *History of Sexuality. Volume 1 An Introduction* a été publiée par la maison d'édition Panthéon en 1978.

[39] Nous employons le mot « sexualité » à la place du mot « sexe », parce que nous avons réservé celui-ci pour parler des catégories d'homme et de femmes.

en français[40]. À cause de cette importance démesurée accordée à la sexualité, la moindre chose ayant une connotation sexuelle risque de provoquer des réactions irrationnelles, hors de mesure. Cela est d'autant plus visible lorsqu'il s'agit d'enfants autour desquels paraît régner une sorte de panique morale (« *moral panic* »). La notion d' « hiérarchisation des actes sexuels » (« *the hierarchical valuation of sex acts* ») exprime le fait que les pratiques sexuelles sont jugées à partir d'un cadre hiérarchique qui place l'hétérosexualité entre adultes, de préférence mariés, au sommet d'une échelle et les autres activités sexuelles à des niveaux inférieurs. Les critères qui déterminent la valeur de l'activité sexuelle incluent le sexe des partenaires (hétéro- ou homosexualité) et leur âge (même âge ou différent), le nombre de partenaires (mono- ou polygamie, masturbation, libertinage) ainsi que la configuration des actes sexuels. En bas de la hiérarchie se trouvent les transsexuels, les travestis, les sadomasochistes et les prostitués, et au point le plus bas ceux qui désirent des personnes d'une autre génération. Rubin reste cependant trop vague pour que l'on puisse savoir si ce dernier groupe se compose exclusivement de pédophiles, ou s'il faut y inclure également un homme de 50 ans ayant une maîtresse de 20 ans (ou l'inverse, ce qui, d'ailleurs, est généralement encore plus mal vu). Quoi qu'il en soit, Rubin expose que l'âge des partenaires sexuels est clairement un facteur soumis au jugement social. Le quatrième postulat mentionné par Rubin s'appelle « la théorie des dominos du danger sexuel » (« *the domino theory of sexual peril* »). Cela désigne le refus de tolérer les sexualités divergentes de peur que la société ne soit envahie par une vague de sexualités « perverses » de toutes sortes si l'on adopte une attitude plus permissive. Selon cette théorie, l'acceptation des couples homosexuels, par exemple, serait suivie par la pédérastie ou par d'autres activités aussi « affreuses ». Une attitude similaire peut sans doute être repérée dans d'autres types de discours réactionnaires, par exemple à propos des immigrés ou des religions étrangères. En dernier lieu, Rubin introduit la notion de « variation sexuelle bénigne » (« *benign sexual variation* ») regrettant que les gens soient

[40] Le terme se traduit si difficilement en français que nous avons choisi de garder le terme anglais. Une traduction possible serait « pensée fallacieuse d'échelle démesurée », mais elle est incommode et peu éclairante.

tous censés se conformer à un seul mode sexuel : l'hétérosexualité adulte et monogame. Selon Rubin, l'idée d'un seul modèle de sexualité correcte auquel tous devraient aspirer fait partie des pensées les plus tenaces sur la sexualité, en dépit du fait que la variation est un trait capital de toute vie, depuis les organismes biologiques élémentaires jusqu'aux organisations sociales humaines les plus complexes. Rubin voudrait au contraire que soit reconnue et appréciée la variation dans les comportements sexuels tant que ceux-ci sont accomplis par des partenaires consentants, respectueux les uns des autres. Cette idée d'une variation sexuelle bénigne soutient notre lecture des romans de Yourcenar dans la deuxième partie (cf. chapitre 4).

Bourcier (2006 : 160) juxtapose la pluralité de genre plaidée par Butler et la défense de la « prolifération des identités, des communautés et des subcultures sexuelles » exprimée par Rubin. Dans les deux cas, il s'agit de passer d'un paradigme homogène moniste à l'idée de la pluralité. Nous avons rapproché Rubin et Sedgwick parce que toutes les deux défendent la pluralité sexuelle et la dissocient du problème du genre. Leur divergence consiste en ce que Rubin met en avant la pluralité en s'intéressant aux différentes subcultures sexuelles (S/M, lesbianisme, homosexualité, etc.) et plaide pour la tolérance, tandis que Sedgwick fait un pas de plus en avant et révèle la pluralité inhérente à un « même » type de sexualité divergente, à savoir l'homosexualité. Il en résulte que le fondement même de ces différents groupements et catégories est déstabilisé. Même si Rubin n'exprime pas encore une position queer, sa notion de variation sexuelle bénigne et son insistance sur la valeur des subcultures sexuelles anticipent la naissance de la théorie queer, puisque le queer défend précisément cette idée d'une variation souhaitable non seulement à propos de la sexualité mais aussi à propos du genre, comme nous l'avons montré précédemment.

2.4 L'héritage de Michel Foucault – pouvoir et résistance, discours et contre-discours

Le nom de Michel Foucault a déjà figuré dans notre texte à plusieurs reprises. Nous avons choisi de le présenter après Butler et Sedgwick, entre autres, pour entrer immédiatement dans la matière queer plutôt que de faire un long détour par l'histoire avant d'y arriver. Néanmoins, quand il s'agit des études sur la sexualité, Foucault est une référence incontournable grâce aux trois volumes de son *Histoire de la sexualité* (*La volonté de savoir* (1976) ; *L'usage des plaisirs* (1984a) ; *Le souci de soi* (1984b)), mais aussi à ses autres ouvrages où il s'agit du pouvoir, du savoir et des discours : *Histoire de la folie* (1961[41]), *L'archéologie du savoir* (1969) et *Surveiller et punir* (1975), entre autres. Tous les chercheurs qui font de la théorie queer et une grand part de ceux qui font des études gays et lesbiennes se réfèrent à Foucault, de façon plus ou moins explicite. Butler, Rubin, Sedgwick, Halperin, Bourcier et Éribon qui sont nos références théoriques les plus importantes s'appuient tous sur lui. C'est la thèse foucauldienne selon laquelle les sexualités sont construites dans les discours qui constitue le point de départ de la théorie queer, explique Tamsin Spargo (1999 : 26). Foucault propose alors une perspective constructiviste sur la sexualité, à la place d'une notion de nature essentialiste. Le débat autour de l'essentialisme et du constructivisme, déjà évoqué (cf. 2.1 et 2.3), est un des points de clivage capitaux dans la recherche sur la sexualité (Halperin 1990 : 15-24 ; cf. Sedgwick 1991). L'historien John Boswell[42] est le représentant le plus connu de la position essentialiste, tandis que les chercheurs à qui nous nous référons sont tous des constructivistes plus ou moins forts. Personnellement, nous souscrivons alors à la thèse selon laquelle la sexualité est une production culturelle, comme le genre. Ce sont en particulier les idées avancées dans *La volonté du savoir* qui contribuent au fondement de la théorie queer. Cependant Foucault n'a ni fondé ni envisagé cette

[41] *Histoire de la folie à l'âge classique* est le titre donné à la thèse de Michel Foucault pour sa publication en 1961. La thèse a été soutenue en 1960.

[42] Les livres les plus connus de Boswell sont *Christianity, Social Tolerance and Homosexuality* (1980) et *Same-Sex Unions in Premodern Europe* (1994). Boswell étant un catholique dévot, ses recherches portent surtout sur le rapport de l'Église chrétienne aux homosexuels et à l'homosexualité.

théorie ; il n'y a pas de ligne droite qui relie Foucault à la théorie queer (Spargo 1999 : 10). La théorie queer revendique l'influence foucauldienne à partir d'une lecture et d'une interprétation de Foucault faites par certains penseurs américains qui combinent ses idées avec celles d'autres penseurs (Rosenberg 2002 : 64). L'œuvre de Foucault est très riche et variée et elle a été lue et interprétée de plusieurs manières des deux côtés de l'Atlantique (voir Éribon 1999 : 450*sq*). « Il y a mille Foucault », comme le dit Éribon (2003a : 63). Par exemple, la question du genre qui est au cœur de la réflexion de Butler est étrangère à Foucault. Celui-ci s'intéresse à la sexualité dans *La volonté de savoir*, en particulier à l'homosexualité entre hommes, et pour cette raison il a même été accusé d'androcentrisme (Spargo 1999 : 52*sq* ; cf. Robert Nye 1996 : 236). Comme nous l'avons déjà mentionné, Butler adopte ses théories sur le pouvoir productif et les applique au genre.

Dans *La volonté de savoir*, Foucault présente sa thèse concernant « la mise en discours du sexe [c'est-à-dire la sexualité] » (1976 : 20, 29 *passim*). Il s'oppose à « l'hypothèse répressive » (Foucault 1976 : 18) de la sexualité, selon laquelle la sexualité aurait été soumise à l'interdiction, à l'inexistence et au mutisme depuis l'époque victorienne (*id*., 11). Se dressant contre cette idée courante, Foucault (1976 : 45) affirme que, depuis le 18e siècle, les gens sont encouragés à parler du sexe autant que possible, à déchiffrer la vérité du sexe et à en faire l'aveu. La pratique de l'aveu se rapporte d'abord à la confession chrétienne, mais elle est réappropriée par les sciences médicales et psychanalytiques au 19e siècle. L'aveu devient le point où la vérité et la sexualité se réunissent (*id*., 82) et il est aussi « la matrice générale qui régit la production du discours vrai sur le sexe » (*id*., 84). La production des discours vrais sur le sexe devient au 19e siècle une véritable science que Foucault nomme *scientia sexualis*. Cette *scientia sexualis* contribue à créer « la sexualité » (*id*., 91, 139). Selon Foucault, le fait que la sexualité se comprend aujourd'hui comme une force « naturelle » et qu'elle se présente comme la clé universelle définissant notre être (*id*., 103)[43] revient aux discours sur la sexualité. Pour Foucault, le discours n'a donc pas une fonction descriptive, mais

[43] C'est de là, d'ailleurs, que vient la déclaration de Sedgwick que « secret » veut dire « secret sexuel ».

productive ; le discours crée ce qu'il nomme, pour ainsi dire (cf. Éribon 1999 : 413). Cette idée est exprimée de façon explicite dans *L'archéologie du savoir* où Foucault (1969 : 67) affirme qu'il faut traiter les discours comme « des pratiques qui forment systématiquement les objets dont ils parlent » (cf. ci-dessus 2.2). À cause du lien causal entre le discours et la sexualité, l'histoire de la sexualité doit se faire sous forme d'une histoire des discours sur la sexualité (Foucault 1976 : 92).

Le discours est connecté au savoir et au pouvoir : « c'est bien dans le discours que le savoir et le pouvoir viennent s'articuler » ; « le discours véhicule et produit du pouvoir » (Foucault 1976 : 133). Dans *Surveiller et punir*, Foucault (1975 : 36) explicite le lien entre le savoir et le pouvoir :

> le pouvoir produit du savoir […] ; pouvoir et savoir s'impliquent directement l'un l'autre […] ; il n'y a pas de relation de pouvoir sans constitution corrélative d'un champ de savoir, ni de savoir qui ne suppose et ne constitue en même temps des relations de pouvoir.

Foucault établit donc un lien direct entre le discours, le pouvoir et le savoir, et dans *La volonté de savoir*, il soutient que la sexualité est produite par les jeux complexes de ces derniers. À ce propos, il faut insister sur la spécificité de la notion de pouvoir chez Foucault (voir Pulkkinen 1996 : 98-104). Au lieu d'imaginer un pouvoir répressif détenu par une figure d'autorité (religieuse, étatique ou autre) qui l'applique aux sujets dans un effort pour maîtriser et pour faire taire la sexualité par exemple, Foucault (1976 : 121-129) met en avant une conception très différente du pouvoir dans *La volonté de savoir*. Le pouvoir y est un réseau de rapports de force sans origine chez un sujet particulier ; c'est « le nom qu'on prête à une situation stratégique complexe dans une société donnée » (*id*., 123). Le pouvoir foucauldien n'est alors pas quelque chose qu'une personne ou un établissement peut exercer sur un autre ; le pouvoir n'est pas une force qui vient opprimer les sujets de l'extérieur. Une particularité de la notion de pouvoir présentée par Foucault concerne l'omniprésence du pouvoir : « on est nécessairement "dans" le pouvoir », écrit-il (*id*., 126). Il n'y a pas de position ou de lieu extérieurs au pouvoir. Voilà pourquoi la sexualité en tant qu'instinct naturel existant avant le discursif est inconcevable. Comme le discours, le pouvoir a un rôle productif (*id*.,

124). Ceci est nettement exprimé dans *Surveiller et punir* (Foucault 1975 : 38) où il est question de la prison :

> Plutôt que de voir en cette âme les restes réactivés d'une idéologie, on y reconnaîtrait plutôt le corrélatif d'une certaine technologie du pouvoir sur le corps. Il ne faudrait pas dire que l'âme est une illusion, ou un effet idéologique. Mais bien qu'elle existe, qu'elle a une réalité, qu'elle est *produite* en permanence […] par le fonctionnement d'un *pouvoir* qui s'exerce sur ceux qu'on punit – d'une façon plus générale sur ceux qu'on surveille, qu'on dresse et corrige, sur les fous, les enfants, les écoliers, les colonisés, sur ceux qu'on fixe à un appareil de production et qu'on contrôle tout au long de leur existence […]. L'homme dont on nous parle et qu'on invite à libérer est déjà en lui-même l'*effet d'un assujettissement* bien plus profond que lui. Une « âme » l'habite et le porte à l'existence, qui est elle-même une pièce dans la maîtrise que le pouvoir exerce sur le corps. L'âme, *effet* et instrument d'une anatomie politique ; l'âme prison du corps. (nous soulignons)

À ce moment-là, Foucault parle de la production de l'âme par le pouvoir, mais l'idée est analogue à ce qui se dit à propos de la sexualité dans *La volonté de savoir*. Selon Éribon (1999 : 377, 411-420), grand spécialiste français de Foucault[44], le thème de « la production de l'individu et de l'individualité », en d'autres mots « la fabrication des sujets » constitue le fil conducteur de toute son œuvre.[45] Foucault lui-même utilise en général le terme d'assujettissement. D'après lui, ce genre de pouvoir qui règle et détermine la vie des gens à travers une « technologie »[46] de disciplines et de régulations existe depuis le 17e siècle (1976 : 182*sq*), mais c'est au 19e siècle qu'il s'empare de la sexualité. La technologie de pouvoir donne lieu à une société normalisatrice (*id*., 190 ; cf. également Foucault 1975 : 216) qui impose des normes et des hégémonies, et où les gens sont classés à partir de celles-ci soit comme des « normaux », soit comme des déviants. Éribon

[44] Éribon est l'auteur de la biographie de Foucault la plus reconnue en France, parue en 1989 chez Flammarion.

[45] Éribon rapproche *La volonté de savoir* de *l'Histoire de la folie* et dévoile plusieurs similitudes entre les deux ouvrages mais il en dévoile aussi les points de divergence.

[46] De Lauretis a adopté l'expression foucauldienne de « la technologie de la sexualité » et l'a reformulée en « la technologie du genre » dans son livre *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction* publié en 1987, dont le premier chapitre « La technologie du genre » a été traduit en français en 2007 (voir de Lauretis 2007).

(1999 : 399) explique que la question de la normalité et de son corrélat l'anormal, le marginal ou le déviant, c'est-à-dire « ceux qui sont définis par des normes qui les rejettent » (*id.*, 385), a une place centrale dans la réflexion de Foucault. C'est aussi un motif essentiel dans la théorie queer.

En dépit de son omniprésence, le pouvoir n'est pas omnipotent, parce que « là où il y a pouvoir, il y a résistance » (Foucault 1976 : 125). Pouvoir et résistance sont imbriqués et interdépendants, la résistance au pouvoir étant inhérente à celui-ci. La résistance se fait dans et par le pouvoir, et non à partir d'une position externe au pouvoir : les résistances « ne peuvent exister que dans le champ stratégique des relations de pouvoir » (*id.*, 126). De même, le discours donne souvent lieu à un « contre-discours » ou un « discours en retour ». Foucault explique que le discours en retour sur l'homosexualité consiste à « revendiquer sa légitimité ou sa "naturalité" […] et souvent dans le vocabulaire, avec les catégories par lesquelles elle est […] disqualifiée » (*id.*, 134). La théorie queer, plus particulièrement Butler, a adopté cette pensée et l'a conceptualisée dans la notion de « subversion » de la norme ou de resignification (voir Dorlin 2008 : 115 ; Éribon 2003a : 108), comme nous l'avons vu dans la présentation de sa théorie (cf. 2.2). La notion de contre-discours a une place importante dans notre interprétation de l'homosexualité du premier héros de Yourcenar, à savoir Alexis de Géra (cf. 4.2.1.2).

La théorie de Foucault permet de voir l'influence de la langue et des discours sur la morale sexuelle, ainsi que sur la façon dont nous nous apercevons nous-mêmes en tant que sujets sexuels : la conséquence la plus importante de sa théorie est l'idée que les discours non seulement gouvernent la sexualité mais la *produisent*. La sexualité est une invention récente : elle n'est pas un phénomène naturel, essentiel et éternel qui sort de notre intérieur le plus profond et que nous essayons d'expliquer et d'analyser de l'extérieur ; au contraire, la sexualité est produite dans les discours et au sein du pouvoir (Foucault 1976 : 91). En effet, avant le 19e siècle, il n'y avait pas de sexualité mais des actes sexuels, affirme-t-il (voir Éribon 1999 : 275). De cette prise de position s'ensuit que les catégories d'hétérosexualité et d'homosexualité, parmi d'autres types de comportements sexuels, sont des inventions modernes sans

équivalence aux époques anciennes. Foucault considère que l'homosexuel est né au 19e siècle et propose comme « date de naissance » l'année 1870, quand l'étude de Carl Westphal sur « les sensations sexuelles contraires » est publiée (*id*., 59).[47] Jusqu'à ce moment-là, l'acte homosexuel n'a été qu'un acte isolée que, en principe, tout le monde était susceptible de commettre. L'affirmation foucauldienne que « l'homosexuel est maintenant une espèce » est devenue un lieu commun dans les recherches sur l'homosexualité, même si la date de naissance de l'homosexualité avancée par Foucault est discutable (cf. Bersani 1998a : 55). Éribon (1999 : 398) révèle que Foucault lui-même se contredit sur ce point, car dans l'*Historie de la folie* (1961) il propose une datation autre que dans *La volonté de savoir*. Reste que l'essentiel des théories de Foucault n'est pas là. Bersani (1998a : 55) précise que l'apport capital des écrits de Foucault consiste en la révélation suivante :

> pratiquement tout ce que nous croyons assuré sur le sexe et la sexualité, y compris la différence des sexes elle-même, pourrait être dans une large mesure appris et que nous en défaire constitue sans doute notre plus grande gageure politique.

Il est peu important quelle date exacte est considérée comme le début de l'homosexualité « moderne » ; l'essentiel est de montrer que les discours médicaux et autres ont des conséquences considérables sur la façon dont les gens perçoivent le comportement et les

---

[47] Carl Westphal n'utilise pas le terme « homosexualité » dans son étude célèbre l'*Inversion de l'instinct sexuel* (*Die conträre Sexualempfindung*), qui, en effet, date de 1869 : il y parle d'inversion (Éribon 2003b *s.v.* « inversion »). Quelques années plus tôt (1864-1865), Karl Heinrich Ulrichs avait proposé le terme « uranisme » pour désigner l'amour sexuel entre les hommes, qu'Ulrichs voulait expliquer avec sa théorie du « troisième sexe ». Les uraniens seraient, selon lui, des âmes de femme enfermées dans un corps d'homme : « *anima mulierbus virili corpore inclusa* » (*id*., s.*v.* « Ulrichs »). Les termes « homosexuel » et « homosexualité » figurèrent pour la première fois à l'écrit dans deux pamphlets anonymes publiés à Leipzig en 1869, mais c'est la *Psychopathia sexualis* de Kraff-Ebbing, publié en 1886, qui est à l'origine de l'introduction du terme dans le vocabulaire scientifique. Sigmund Freud, entre autres, utilise le terme d'homosexualité au début du 20e siècle (Halperin 1990 : 15 notes 1-2 ; cf. Éribon 2003b *s.v.* « homosexualité »). Les années 1860 ont donc été très productives en ce qui concerne les théories sur l'amour entre les hommes, et cette activité scientifique qui cherchait à expliquer la sexualité entre des personnes du même sexe a continué à la fin du 19e siècle et au début du 20e siècle.

préférences sexuelles. C'est grâce à Foucault que les chercheurs ont commencé à reconnaître que les termes que nous utilisons pour désigner les différents comportements sexuels soutiennent un « projet disciplinaire », comme le dit Bersani (1998b : 66 ; cf. également Butler 1999 ; Swain 1998 : 40). Ceci incite à interroger ces termes et à retracer leurs origines, à savoir entreprendre un travail généalogique « à la Foucault ». Éribon (1999 : 371) décrit la généalogie de Foucault comme un travail historique « qui part à la recherche des "événements" historiques qui nous ont fabriqués ». Le poids est mis sur le résultat, l'effet, de ces événements historiques. Selon Spargo (1999 : 73), la généalogie de Foucault est une exploration de l'évolution des discours. La particularité de l'approche généalogique est de se focaliser sur les discours et d'examiner leurs effets au lieu de remonter en arrière à la recherche d'une origine, soutient Tuija Pulkkinen (1996 : 96-97).

2.5 Sexe, sexualité et race

La théorie queer a avancé vers une prise en considération plus notable de la question de la race. La problématique de la race par rapport au sexe a été évoquée au sein de la théorie féministe anglophone par des femmes afro-américaines qui se sont opposées aux théories féministes présupposant une expérience commune partagée par toutes les femmes, indépendamment de leur situation (voir Dorlin 2008 : 79-108). Ces féministes afro-américaines ont dénoncé le parti pris « blanc » des théories féministes essentialisantes qui postulent un modèle fixe de hiérarchie entre les sexes (la domination masculine) comme étant la forme de domination capitale dans le monde. Les partisans du « féminisme noir » (« *black feminism* »), dont bell hooks est une figure de proue, disent qu'en réfléchissant sur les rapports entre les sexes et sur la sexualité, il faut aussi prendre en compte la façon dont le facteur racial influence les rapports de pouvoir. Le sexisme que subissent les femmes blanches de classe moyenne n'est pas identique à celui qui frappe les femmes noires, ou les femmes d'Amérique latine, par exemple, car les stéréotypes assignés et les conduites imposées à ces différents groupes de femmes ne sont pas les mêmes. Il faut donc considérer non seulement les rapports de pouvoir à l'égard du sexe, mais aussi les rapports de pouvoir à l'égard de la

race, et de la classe, ceci afin de les mettre en relation. La même problématique est apparue dans le domaine sexuel. L'activisme et la théorie gays, lesbiens et queer ont été accusés d'un biais blanc (Sullivan 2003 : 66-71).

Des penseurs comme Soihab Somerville, Linda Alcoff et Tim McCaskell avancent que la race est survenue comme un concept classificatoire environ au même moment que le concept de sexe (Sullivan 2003 : 57). Au contraire des opinions populaires, de nombreuses théories postmodernes (théorie postcoloniale et théorie queer) postulent que la race n'est pas un fait biologique, mais une catégorie idéologique, « produite dans et par un rapport de domination historicisable » (Dorlin 2008 : 80), tout comme le sexe est une catégorie disciplinaire, en d'autres mots un idéal régulateur, comme le dit Butler (1993 : 1). Cette prise de position remonte à l'ouvrage classique *Peau noire, masques blancs* (1952) de Frantz Fanon (voir Paveau et Zoberman 2008 : 8), même si la naissance de la théorie et des études postcoloniales est habituellement attribuée à Edward Said lors de la publication de son livre *Orientalism* en 1978. Butler (1993 : 18), par exemple, adopte ce point de vue par rapport à la race. La catégorie de la race postule la suprématie blanche qui est la norme invisible vis-à-vis des personnes de couleur (cf. Dorlin 2008 : 86).

L'intersectionnalité est une idée centrale dans ce type de théories féministes et queer. Kimberlé Williams Crenshaw introduit la notion en 1994[48] dans son article « Mapping the Margins : Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color », publié dans *The Public Nature of Private Violence*, pour souligner que différents rapports de domination intersectent de manières différentes. Selon Crenshaw, particulièrement active dans les études raciales (*Critical Race Studies*), la plupart des rapports de domination se caractérisent par l'intersectionnalité, à savoir que plusieurs rapports de pouvoir interagissent (cf. Dorlin 2008 : 97 ; voir également Sullivan 2003 : 72). Crenshaw (2005 : 54) s'intéresse en particulier à la situation des femmes noires, soumises d'un côté à la discrimination sexiste et, d'autre côté, à la discrimination raciste. Elle regrette que ni les

[48] Nous nous référons à la traduction française, « Cartographies des marges : intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleurs », publié en 2005 dans *Cahiers du genre* (n°39 : 51-82).

discours antiracistes ni les discours féministes ne soient capables de considérer les deux aspects de leur situation, et souligne qu'il est nécessaire de prendre en considération le fait que l'identité est le résultat de multiples facteurs. Nous avons vu ci-dessus que Sinfield également exprime cette opinion. Dorlin (2008 : 84) note que l'avantage du concept de l'intersectionnalité est de se distancer d'un modèle *additif* de la domination, où les différentes formes de domination sont vues comme des entités séparées, isolées, qui s'accumulent : ainsi, une femme noire serait doublement discriminée en comparaison d'une femme blanche, et un homosexuel noir serait victime d'une discrimination double par rapport à un homosexuel blanc, tandis qu'il serait moins discriminée qu'une lesbienne noire, située dans une position de discrimination triple à cause de son sexe, de sa couleur de peau et de sa sexualité. Le défaut du modèle additif est de ne pas prendre en compte la manière dont les différents rapports de domination dépendent l'un de l'autre.

Pour Crenshaw (2005 : 74), le concept d'intersectionnalité est un « outil pour mieux cerner les diverses interactions de la race et du genre dans le contexte de la violence contre les femmes de couleur » ; pourtant, le concept est utile également dans le cas d'autre types de domination, y compris dans le domaine sexuel. Certains chercheurs queer prolongent donc cette attention donnée à la race et l'appliquent aux interrogations portant sur le domaine sexuel. De Lauretis (2007 : 113) affirme que « les différences de race et de genre sont un sujet crucial de préoccupation pour la théorie queer ». La plupart des penseurs à qui nous nous référons soutiennent que la race est un facteur essentiel par rapport à la sexualité, mais tous n'appliquent pas systématiquement cette prise de position. Sullivan (2003 : 72) avance à la suite d'Ian Barnard que la sexualité est toujours racialisée, de même que la race est toujours sexualisée ; en conséquence, la sexualité et la race ne constituent pas deux axes analytiques séparés. Notre approche est cependant un peu plus modeste, car nous prendrons la race en considération uniquement par rapport au dernier roman de Yourcenar où le thème s'impose (cf. 4.6.3). Quant aux autres romans, il nous suffit de constater qu'ils sont écrits dans une optique blanche aveugle à toute cette question, ce qui offre un bon exemple de la norme invisible qu'est la peau blanche.

2.6 Quelques particularités du contexte français

Comme nous l'avons indiqué, les études féministes, gays et lesbiennes et les études queer sont des phénomènes typiquement américains. Les idées de Sedgwick et surtout celles de Butler ont rapidement traversé les frontières et influencent les recherches en dehors des États-Unis. En France, l'accueil a été bien plus lent qu'ailleurs en Europe et plus méfiant. Notons aussi que la réception française de *La volonté de savoir* au moment de sa sortie a été nettement plus réticente que la réception de la traduction anglaise aux États-Unis. Cet état d'esprit se voit clairement dans le fait qu'il a fallu quinze ans avant que la traduction française de *Gender Trouble* de Butler, c'est-à-dire *Trouble dans le genre*, ne sorte. Le livre majeur de Sedgwick quant à lui n'est sorti qu'en 2008 sous le titre *Epistémologie du placard*.

Comment expliquer ce délai ? Selon Bourcier (2006 : 191), la forte insistance en France sur l'universalité (une nation, une culture et une langue) qui a pour conséquence une méfiance vis-à-vis des causes et des groupes minoritaires (raciaux, ethniques, sexuels) y est pour quelque chose (cf. également Bourcier 2005 : 45-82). Le problème de la vision universaliste est qu'elle refuse de reconnaître les particularités des différentes identités et qu'elle se traduit souvent par une peur de la « ghettoïsation » (voir Éribon 1999 : 183). Bourcier (2005 : 46) décrit ainsi les désavantages de l'universalisme en France :

> L'universalisme prône la négation de toutes les différences historiques, culturelles et sociales, et les transforme pour ce faire en menace – le différentialisme – pour l'intégrité du projet humaniste moderne. Culture du même, l'universalisme est une forme particulièrement criminelle d'essentialisme.

En niant toute différenciation, la pensée universaliste a une fonction d'invisibilisation (*id*., 41). À ce sujet, Bourcier (2005 : 10) rappelle que le « sujet universel » imaginé par les universalistes est en effet blanc, masculin, occidental et hétérosexuel.

Une autre particularité du contexte français consiste en la forte conviction qu'une scission nette entre la théorie et la vie personnelle du chercheur est nécessaire pour que la démarche scientifique soit « objective » (Bourcier 2006 : 49). Ce « fantasme de la pureté de l'abstraction théorique » (Éribon 2003a : 58) est une des raisons pour lesquelles Foucault a été moins reconnu en France qu'à l'étranger.

L'insistance sur la séparation du privé et du public fait que les thèmes personnels tels que la sexualité et le genre sont suspects. Tomiche et Zoberman (2007 : 15) avancent que les Français continuent de douter qu'une réflexion sur l'identité en des termes sexuels puisse être sérieuse. L'influence de Lacan et de la psychanalyse qui affirme avec ténacité la différence sexuelle (voir Bourcier 2005 : 236 ; cf. Éribon 2004 : 41-45 ; Éribon 2005) est très forte en France, ce qui y constitue un autre obstacle à la pensée queer. Notons finalement avec Bourcier (2005 : 14*sq*, 28-30) que les frontières entre les disciplines sont fortement ancrées dans l'université, ce qui entraîne une attitude méfiante à l'égard des courants aussi interdisciplinaires et ouverts que les études culturelles, féministes et queer. Petit à petit, la situation évolue pourtant et les idées queer commencent maintenant à s'introduire en France.[49] Que *Le Monde* ait publié une série d'été *Masculin/Féminin* consacrée à la question du sexe pendant l'été 2009 est révélateur. Les six articles écrits par Catherine Vincente et publiés du 4 au 9 août problématisent la dichotomie sexuelle sous plusieurs angles en présentant des recherches scientifiques et des projets actuels en France et ailleurs. Mentionnons en particulier Le Centre d'Études des Nouveaux Espaces Littéraires (CENEL) à l'Université Paris 13 qui est très actif dans ce domaine.[50]

Outre l'équipe de CENEL, Bourcier et Éribon se présentent actuellement comme les deux figures de proue auxquelles nous faisons référence. Avec son livre *L'invention de la culture hétérosexuelle* (2008), Tin apporte également une contribution importante, quoiqu'un peu superficielle et polémique, à ce domaine de réflexion. Nous aurons néanmoins recours à ses réflexions sur l'amitié et l'amour homosociaux existant dans la culture médiévale avant l'âge des troubadours. *La domination masculine* de Bourdieu, paru en 1998 et republié en 2002 avec une nouvelle préface[51], qui est une étude sur la hiérarchie entre les hommes et les femmes, apporte beaucoup d'éléments qui enrichissent notre analyse des rapports

[49] Tomiche et Zoberman (2007 : 14-16, 182-184) font le bilan des activités sociales et scientifiques qui ont lieu dans ce domaine jusqu'à cette date (cf. également Zoberman 2008a : 7-9). Pour un aperçu des spécificités françaises par rapport au queer voir également Bourcier (2005 : 131).

[50] Le CENEL est dirigé par Zoberman.

[51] Nous nous référons à l'édition de 2002.

qu'entretiennent les héros yourcenariens avec les membres de leur propre sexe et ceux du sexe opposé. Sa notion de « relationnalité » des genres (2002 : 41), à savoir que le masculin se définit toujours par opposition au féminin, et vice versa, est très pertinente. Soulignons toutefois que Bourdieu est sévèrement critiqué par Bourcier (2005 : 116-120) pour sa vision hétérocentriste et son attitude anti-queer.

Éribon est de fait notre référence française majeure. C'est en effet lui qui a introduit ce genre de recherches en France à la fin des années 1990. Il a organisé, en 1997, au Centre Georges Pompidou, un colloque sur les études gays et lesbiennes auquel les chercheurs américains les plus estimés de ce domaine ont été invités.[52] Éribon a publié plusieurs ouvrages consacrés à l'homosexualité masculine, dont *Réflexions sur la question gay* (1999), *Une morale du minoritaire. Variations sur un thème de Jean Genet* (2001), *Hérésies. Essais sur la théorie de la sexualité* (2003a) et *Sur cet instant fragile…* (2004). Il a en outre dirigé le *Dictionnaire des cultures Gays et Lesbiennes* (2003b), qui est une source indispensable d'informations sur les théories, les notions et l'évolution des mouvements minoritaires, mais également sur les écrivains, cinéastes, acteurs et penseurs homosexuels, bisexuels, lesbiens, etc. Éribon, qui est philosophe de formation, s'intéresse à l'homosexualité dans la société, mais il l'étudie également dans la littérature. C'est ainsi un des rares penseurs théoriques français à mentionner Yourcenar par rapport à ce sujet (et pas seulement André Gide, Marcel Proust et Jean Genet[53]), même s'il n'a pas fait d'étude sur elle. Bourcier (2005 : 150*sq*), par exemple, n'évoque Yourcenar que pour la repousser immédiatement. Son attitude s'explique, sans doute, par le fait que Yourcenar a valorisé la discrétion et s'est montrée méfiante à l'égard d'un mouvement politique gay. Nous reviendrons à ce sujet dans la deuxième partie de notre travail (cf. 4.1). Il se peut que certains activistes pensent que Yourcenar a « trahi » la cause homosexuelle par son refus de tout militantisme. Les écrits d'Éribon adaptent les théories américaines à un contexte français, les appliquant en les développant à des phénomènes sociaux français et à la littérature française. Ainsi, ses livres nous offrent un regard français sur les

[52] Les actes du colloque, intitulés *Les études gay et lesbiennes*, datent de 1998.

[53] Gide, Proust et Genet sont les trois auteurs français le plus souvent évoqués par rapport à l'homosexualité dans la littérature.

questions évoquées par les chercheurs américains, ainsi qu'une terminologie. Ses lectures des auteurs français à la lumière de la problématique de la « question gay » peuvent servir de révélateur pour une lecture de Yourcenar visant à soulever les particularités de notre auteur.

La position d'Éribon est plus proche des études gays et lesbiennes que des études queer, ce qui se voit dans le fait qu'il emploie systématiquement les termes d'orientation sexuelle (cf. 1.4), de gay et de lesbien. Éribon (1999 : 91) insiste sur l'existence d'une subjectivité gay spécifique formée par le processus d'assujettissement et l'injure collective auxquels les homosexuels sont soumis, ainsi que sur la nécessité d'un travail collectif pour promouvoir les homosexuels. Le passage suivant résume nettement sa position :

> L'ordre social et sexuel dont le langage est le véhicule, et dont l'injure est l'un des symptômes les plus aigus, produit en même temps le sujet comme subjectivité et comme assujettissement, c'est-à-dire comme une personne adaptée aux règles et aux hiérarchies socialement instituées. La subjectivité gay est donc une subjectivité « infériorisée », non seulement parce qu'elle rencontre la situation inférieure faite aux homosexuels dans la société, mais surtout parce qu'elle est produite par elle.

L'insistance d'Éribon (2003a : 26) sur une identité gay réapparaît dans une petite remarque en passant où il dit que Yourcenar « a cherché à explorer tout au long de son œuvre la possibilité d'élaborer une pensée sur l'expérience homosexuelle masculine et la subjectivité gay ». Tout en reconnaissant la valeur de ses arguments concernant l'assujettissement, la subjectivité gay nous paraît une notion trop réductrice pour être appliquée aux héros yourcenariens, même si elle peut être pertinente dans certaines circonstances. L'idée d'une subjectivité gay implique que la sexualité constitue le seul critère identitaire important et elle minore dans ce cas l'existence de tous les autres facteurs pouvant contribuer à construire l'identité. L'injure est-elle vraiment l'aspect le plus important dans l'existence d'un homosexuel, quel qu'il soit ? Néanmoins, plusieurs des questions abordées par Éribon seront utiles pour notre lecture de Yourcenar, telles que le rapport entre l'individu et le collectif et la polarité actif-passif en ce qui concerne la relation sexuelle.

Éribon a beaucoup d'estime pour les chercheurs queer comme Butler, Halperin et Sedgwick, entre autres (voir Éribon 1998 : 15-17 ; Éribon 2003a : 292-297 ; Éribon 2004 : 44-47,157*sq*). En fait, il considère que la ligne de partage qui s'est installée aux États-Unis entre les études gays et lesbiennes et les études queer, et qui est en rapport avec l'opposition entre les essentialistes et les constructivistes, est un peu forcée (Éribon 1998 : 15) ; il veut ainsi importer certains éléments de la théorie queer sans souscrire à leur rejet d'une identité gay (ou homosexuelle). Éribon (2004 : 158) souhaite une approche queer « inclusive » : « une pensée généreuse, ouverte, qui se donne pour tâche de défendre la multiplicité des identités et des aspirations ». Malgré son grand respect pour Foucault à qui il emprunte beaucoup d'idées parmi lesquelles la théorie de l'assujettissement, Éribon (1999 : 275) se montre un peu réticent devant le « dogme foucauldien » qui sépare nettement « actes » et « personnages » homosexuels sur l'axe diachronique (cf. 2.4). En fait, il montre que la lecture américaine de Foucault qui se tient à cette thèse polémique absolue, selon laquelle il n'existe pas de personnages homosexuels avant le milieu du 19e siècle, ignore que Foucault dans ses autres textes exprime une attitude moins catégorique et qu'il propose dans *Histoire de la folie* une autre périodisation historique que dans *La volonté de savoir* (*id*., 398). Le rapport entre Foucault, constructiviste, et Boswell, porte-parole du courant essentialiste dans la recherche historique sur l'homosexualité, est aussi moins polarisé que ne pensent beaucoup de chercheurs queer, explique Éribon (1999 : 450), qui regrette que la critique américaine traite *La volonté de savoir* comme une « table de la loi » isolée du reste de l'œuvre au lieu de voir que Foucault y présente des idées reprises et reformulées ailleurs (cf. Éribon 2003a : 285). L'œuvre d'Éribon démontre l'intérêt de combiner les atouts des études féministes, gays, lesbiennes et queer au lieu de les opposer les unes aux autres.

Les chercheurs présentés ci-dessus nous fournissent des notions et des outils utiles pour explorer la binarité sexuelle et la sexualité transgressive dans les romans de Yourcenar. Toutefois, nous ne suivrons aucune théorie particulière à la lettre, mais nous utiliserons leurs concepts et leurs idées dans la mesure où ils enrichissent notre lecture de l'œuvre de Yourcenar, en éclairant des points particuliers dans ses textes. Tous ces chercheurs ont en commun de reconnaître la

nature construite de la sexualité, et par conséquent, celle de l'opposition entre hétérosexualité et homosexualité. Ils considèrent également que la sexualité est une catégorie sociale capitale qui détermine largement notre vision du monde.

À ce moment, il nous semble convenable de prendre appui sur la pensée de Mireille Calle-Gruber (2003 : 182) qui affirme qu'il « s'agit de laisser s'ouvrir, s'émancipant de la logique binaire homme/femme, masculin/féminin, et des montages dichotomiques » et qui propose d'adopter une perspective qui « reconsidère les partages de l'humain, débordé d'infinies potentialités ». C'est précisément cet aspect de l'œuvre de Marguerite Yourcenar que nous tenterons de mettre en avant, à savoir la pluralité et la polyvalence qui font que les catégories sont insuffisantes et réductrices, d'une part dans le domaine du sexe et du genre et d'autre part dans le domaine de la sexualité.

PARTIE I

3 LES HÉROS ROMANESQUES ET LA BINARITÉ SEXUELLE

3.1 Introduction

Dans un entretien avec Matthieu Galey, publié en 1980 dans le livre *Les Yeux ouverts*, Marguerite Yourcenar (1980 : 265) a répondu ainsi à la question sur son attitude à l'égard du féminisme :

> Je suis contre le particularisme de patrie, de religion, d'espèce. Ne comptez pas sur moi pour faire du particularisme de sexe. Je crois qu'une bonne femme vaut un homme bon ; qu'une femme intelligente vaut un homme intelligent. C'est une vérité simple.

Dans la recherche yourcenarienne, ces phrases sont devenues un credo pour démontrer la méfiance de Yourcenar pour les mouvements de femmes (cf. Cliche 2005 : 43)[54]. Nous les interprétons également comme le rejet de l'idée que les sexes seraient très différents et qu'il faudrait les traiter de façon différente ; ces phrases expriment sa conviction qu'il ne faudrait pas séparer et opposer les deux sexes, mais au contraire considérer les hommes et les femmes comme des êtres humains, sans se préoccuper de leur sexe. La binarité sexuelle est diminuée au profit d'une vision globale et peut-être égalitaire de l'être humain. Cela permet toutefois une grande variation d'activités et de qualités, et ne veut pas dire que tous les êtres humains soient semblables. Ainsi, à la place d'une perspective universaliste qui nie toutes les différences (voir Bourcier 2005 : 46), nous proposons d'attacher une vision pluraliste à la négation de la différence sexuelle. Ce qui nous intéresse est de savoir si une telle position se reflète dans les romans de Yourcenar et, si oui, comment. Voici donc la question de départ de cette partie de notre travail.

[54] Ces paroles de Yourcenar ne sont pas uniques. Des idées équivalentes apparaissent dans beaucoup d'autres entretiens (cf. Chancel 1999 : 45, 120 *passim*).

3.1.1 L'objectif et la méthodologie de cette partie

Dans plusieurs de ses livres, Marguerite Yourcenar met en scène des personnages qui brouillent la frontière entre les hommes et les femmes. L'œuvre romanesque contient de nombreuses transgressions des frontières entre les deux sexes, sous différentes formes, ce qui a pour effet de problématiser les catégories de la femme et de l'homme. Dans cette partie de notre travail, nous entreprenons une étude de la binarité sexuelle par rapport aux héros romanesques de Yourcenar dans l'espoir de mettre en lumière cette infraction à l'hétéronormativité. L'objectif principal de cette première partie de notre étude est d'explorer la façon dont les romans de Yourcenar proposent un modèle alternatif du genre, où les catégories de femme et d'homme sont remises en question à travers les personnages principaux. Une évolution éventuelle dans le traitement de cette question sera aussi repérée. Le regard se posera principalement sur les héros, mais nous tiendrons également compte de la représentation des sexes dans les textes. Aussi nous faudra-t-il considérer la manière dont des personnages qui se placent mal dans le système binaire des sexes sont traités par le héros et/ou le narrateur.

Le vif débat provoqué par la théorie de la performativité du genre de Butler et en particulier par son affirmation de la promesse subversive du drag dans *Gender Trouble* a révélé que les jeux avec les catégories de sexe ne sont pas automatiquement subversifs ; des figures marginales qui s'écartent des normes de sexe et de genre peuvent au contraire consolider ces normes dans certains cas (voir Butler 1993 : 230-233). Dans le livre *Homosexuality in Modern France*, Victoria Thompson (1996 : 107) constate que l'introduction d'un personnage littéraire à la sexualité et au sexe ambigus ne sert pas nécessairement à promouvoir la tolérance vis-à-vis des sexualités ou des genres divergents. Elle donne comme exemple *Séraphîta* (1835) d'Honoré de Balzac et *Mademoiselle de Maupin* (1835) de Théophile Gautier – probablement les livres français les plus célèbres qui explorent l'ambiguïté de sexe et de genre – et constate qu'ils se terminent par la restauration de l'harmonie et de la stabilité à un

niveau supérieur, symbolisées par le couple hétérosexuel aimant.[55] Dans ces textes-là, le trouble et la confusion sexuels ne sont que des stades temporaires quoique nécessaires pour l'établissement d'un nouvel ordre où le masculin et le féminin complémentaires s'unissent en une coopération idéale. La remarque de Thompson invite à se demander si les romans de Marguerite Yourcenar illustrent une voie « au-delà du binaire »[56], ou, s'ils aboutissent, au contraire à une réinstauration des deux sexes, n'effectuant que quelques déplacements mineurs et éphémères des frontières entre ces deux catégories. Notre hypothèse est que l'opposition binaire des sexes est déstabilisée, dénaturalisée, voire rejetée dans l'œuvre romanesque de Yourcenar et que ce thème est sujet à une réflexion continue parcourant l'œuvre entière de différentes manières. L'idée de la pluralité de genre mise en avant par Halberstam (1998) et Butler (2004), parmi beaucoup d'autres (cf. par exemple Calle-Gruber 2003 : 195) inspire la présente étude.

Dans *Le dictionnaire du littéraire*, Martine Delvaux et Michel Fournier (Aron *et al*. 2004 *s.v*. « rapports sociaux de sexe ») évoquent certains phénomènes particulièrement utiles pour une réévaluation de nos modes de pensées à l'égard de la binarité sexuelle : androgynie et hermaphroditisme, travestisme et transsexualité.

> Les concepts d'androgynie et d'hermaphroditisme de même que la pratique du travestisme et l'expérience de la transexualité [sic] servent de points d'ancrage à la redéfinition du genre sexué. Ces « cas-limites » […] obligent à distinguer, comme le propose J. Butler, entre le sexe, – biologique –, la sexualité – en tant qu'orientation sexuelle – et l'identité sexuelle, c'est-à-dire l'ensemble des caractéristiques apprises à l'intérieur d'un contexte socioculturel, mais aussi la mise en scène, la représentation qu'opère un individu donné aux fins de sa sexuation propre.

Nous verrons que plusieurs de ces facteurs apparaissent dans les romans de Marguerite Yourcenar, en particulier le concept

---

[55] Notons que *Séraphîta* et *Mademoiselle de Maupin* mettent en scène un « vrai » personnage androgyne, à savoir physiquement et mentalement androgyne : hermaphrodite.

[56] Nous devons cette expression au titre de l'article « Au-delà du binaire: les *queers* et l'éclatement du genre » par Tania Navarro Swain, publié dans *Les limites de l'identité sexuelle* en 1998.

d'androgynie et, plutôt que le travestisme, le travestissement[57]. Le premier joue un rôle important dans notre étude du roman *Le Coup de Grâce* (cf. 3.3), tandis que le deuxième est un thème porteur dans la nouvelle *Une belle matinée* (cf. 3.5). Mais ce ne sont pas uniquement les « cas-limites » extraordinaires qui se prêtent à manifester une mise en question de la binarité sexuelle. Également, les personnages plus « normaux » peuvent l'exprimer, par exemple en s'écartant des normes véhiculées par l'idéal régulateur (« *regulatory ideal* » Butler 1993 : 1) qu'est la catégorie du sexe.

Il n'y a pas d'ambigüité au niveau anatomique dans l'œuvre romanesque de Yourcenar. Parmi les personnages yourcenariens qui nous concernent, personne n'est sujet au malentendu quant à son sexe biologique, à son corps ; au contraire, plusieurs d'entre eux ont un enfant (toujours un seul) ce qui implique que contemplés sous une perspective biologiste procréative, il n'y a pas d'ambiguïté. Par conséquent, nous ne ferons pas d'analyse approfondie systématique de la représentation du corps dans les romans.

Comment alors approcher ce sujet ? Nancy McCampbell Grace a fait une étude sur quelques personnages hommes féminisés dans la littérature anglophone du 20e siècle, intitulée *The Feminized Male Character in Twentieth Century Literature* (1995). Elle note que l'approche la plus simple part de l'idée que certains traits de caractère sont traditionnellement attribués aux femmes et que l'auteur crée un personnage homme féminisé quand il lui assigne ces stéréotypes féminins. Pourtant, une telle analyse ne rend pas compte de la complexité du processus de féminisation d'un personnage, d'après Grace (1995 : 27) :

> The engineering of the feminized male, however – and the reader's determination of that character as feminine, is more complex than the application of stereotypic qualities of character associations. Feminization as a cultural construction is an arbitrary phenomenon manifesting itself in actions, conscious or unconsciously induced, and extending to the very roots of self-identity. Analysis of literary

[57]D'après *Le Petit Robert* (*s.v.* « travestisme ») le travestisme est un concept psychiatrique qui désigne « l'adoption habituelle des vêtements et des habitudes de l'autre sexe ». Nous préférons utiliser le terme « travestissement » qui est plus neutre et qui ne postule pas un désordre comportemental ou mental (d'inspiration sexuelle ou non), comme le semble faire le terme psychiatrique. (Cf. ci-dessous 3.5).

> feminization, therefore, must take into account not only personality characteristics, but also the conscious and, in some instances, unconscious terrain of the character.

Grace affirme qu'il ne suffit pas de répertorier les traits de caractère qui correspondent aux stéréotypes sur l'autre sexe pour classifier un personnage homme comme un personnage féminisé, ou l'inverse. Ainsi, le procédé adopté ne doit pas se limiter aux seules descriptions des traits de caractère, mais il faut tenir compte aussi bien de la personnalité que des actions du personnage, puisque celui-ci « procède […] d'une construction associant et combinant les catégories de l'être et celles du faire » comme le précise Michel Erman (2006 : 30). Par exemple, l'activité professionnelle et le langage sont des éléments importants de la masculinité et de la féminité des personnages, explique Grace (1995 : 30, 32). Celle-ci fait plusieurs remarques intéressantes, notons toutefois que son étude souscrit à une vision dualiste des sexes ; Grace semble ne reconnaître que deux options (homme et femme ; féminité et masculinité) en dépit du fait qu'elle souligne la complexité et l'ambiguïté de genre des héros qu'elle a étudiés. La même remarque peut se faire à propos des articles très intéressants de Brian Gill (2005) et de Téofilo Sanz (2005) sur l'œuvre de Yourcenar. Gill (2005 : 68) note dans son article intitulé « Féminité de Yourcenar » que cette œuvre est peuplée d'un certain nombre de personnages qui manifestent une ambiguïté sexuelle. Gill introduit les formules « hommes mous » et « femmes viriles » pour les désigner et constate que les premiers ont largement échappé au regard scrutateur des critiques yourcenariens, tandis que la représentation des dernières – dont Sophie de Reval du *Coup de Grâce* constitue sans doute l'exemple le plus explicite – a attiré l'attention des chercheurs, notamment féministes. Outre l'étude de Gill, l'article de Sanz, « Féminiser le masculin ou renier la féminité : l'éthique de la sollicitude dans *Un homme obscur* », est un des rares travaux consacrés explicitement au phénomène des « hommes mous ». La juxtaposition des hommes mous et des femmes viriles faite par Gill repose sur une conception binaire des sexes. Dans ces trois études le sexe biologique demeure un fait biologique « neutre », inexploré et incontesté, et ce n'est que le genre qui est sujet à réflexion.

En établissant un parallèle entre les femmes viriles ou masculines et les hommes féminins, nous nous référons également au système

binaire des sexes, mais nous espérons que l'étude qui suit soutiendra notre effort pour montrer que cette binarité est mise en question dans l'œuvre de Yourcenar à travers des personnages qui ne semblent pas s'adapter au rôle que leur sexe prescrit, et dont le genre ne découle pas d'un sexe biologique. Ainsi ces personnages créent-ils une rupture dans le lien causal qui lie le sexe et le genre dans le système sexe/genre hétéronormatif (Bourcier 2006 : 159).

Il est, d'autre part, essentiel de considérer le contexte du personnage, le milieu fictif dans lequel il est placé. Il ne suffit donc pas d'élargir l'interprétation du personnage de sorte qu'elle embrasse les domaines professionnel et linguistique en plus des traits de caractère. Un personnage homme[58] ne peut paraître féminin que par rapport au code qui règne dans son entourage, si l'on considère que la masculinité et la féminité sont des constructions culturelles et alors connaissent des évolutions et des variations considérables sur un axe diachronique mais aussi sur un axe synchronique. Ceci est d'autant plus important pour nous que Yourcenar a situé ses romans dans des contextes socio-historiques très divers. Une objection que nous posons à l'excellent article de Sanz (2005) sur le héros yourcenarien Nathanaël Adriansen concerne son usage d'expressions comme « masculinité traditionnelle », « traditionnelle attitude de concurrence », « femme traditionnelle », « morale spécifiquement féminine traditionnellement méprisée », etc., sans jamais problématiser la notion de « traditionnel ». Le mot traditionnel et ses différentes formes figurent six fois dans l'article de huit pages, et l'on peut encore ajouter l'expression « les rôles classiques des femmes » (Sanz 2005 : 380). La masculinité traditionnelle renvoie-t-elle au contexte de Sanz au début du 21e siècle, aux États-Unis des années 1980 qui constituent le contexte de Yourcenar rédigeant ce livre, ou encore au début du 17e siècle où se déroule l'histoire de Nathanaël ? De telles visions d'une masculinité et d'une féminité homogènes et stables, si évidentes qu'il n'est nul besoin de les expliciter, sont sévèrement critiquées par les tenants du courant queer. La masculinité et la féminité traditionnelles

[58] Nous parlerons de règle générale de « personnage homme » et de « personnage femme » pour éviter les adjectifs « masculin » et « féminin ». L'usage de ces adjectifs, à ce sens-là, serait paradoxal, étant donné que nous souhaitons dissocier la masculinité et la féminité d'un sexe biologique ou anatomique. Ce parti pris explique également l'emploi parfois inhabituel de l'adjetif « mâle » dans notre texte.

ne sont pas des notions évidentes (cf. Halberstam 1998 : 57 ; voir également Butler 2004 : 219). Bourdieu dit nettement que « les normes auxquelles on mesure les femmes n'ont rien d'universel » (2002 : 92), et cela est tout aussi vrai pour les hommes.

Outre les qualités et les vertus des héros, nous nous intéressons à la façon dont les héros se positionnent vis-à-vis de leur propre sexe et du sexe opposé, puisque la binarité sexuelle est un système « relationnel » : l'homme et la masculinité se définissent toujours par opposition à la femme et à la féminité et vice versa. Bourdieu (2002 : 41) constate :

> N'ayant d'existence que relationnelle, chacun des deux genres est le produit du travail de construction diacritique, à la fois théorique et pratique, qui est nécessaire pour le produire comme *corps socialement différencié* du genre opposé (de tous les points de vue culturellement pertinents), c'est-à-dire comme habitus viril, donc non féminin, ou féminin, donc non masculin.

En tenant compte de cette relationnalité, il importe de regarder en détail les relations du personnage principal avec les membres de son sexe et du sexe opposé, et vice versa. À ce propos, les relations interpersonnelles privilégiées sont d'une importance capitale, car c'est là que se révèlent les attitudes et les valeurs du personnage. Les généralisations sur les hommes et les femmes sont révélatrices quant au genre du personnage, car elles expriment des sentiments de similitudes ou d'étrangéité vis-à-vis des autres. En plus, les généralisations sont très significatives en ce qui concerne la représentation du système binaire des sexes. À part les marques exprimant le rapprochement au sexe opposé, il faudra aussi prendre en compte des caractéristiques qui signalent la non-appartenance à un ordre hétéronormatif binaire, à savoir des facteurs qui signalent que le personnage se distancie du modèle de genre proposé par son entourage. La présente étude réunira alors plusieurs phénomènes qui à notre avis concourent à créer un jeu avec le genre dans les textes étudiés. Nous tiendrons compte de la description du personnage, soit par lui-même en tant que narrateur, soit par le narrateur selon le mode de narration du roman, mais aussi de ses actions, de son positionnement vis-à-vis de son propre sexe et de l'autre sexe, et de la

façon dont ceux qui l'entourent se positionnent vis-à-vis de sa masculinité et de sa féminité.

Le langage employé par le personnage ne fera pas l'objet d'une analyse approfondie, malgré l'avis d'Erman (2006 : 30, 71) pour qui le langage d'un personnage est un « procédé descriptif » qui contribue à le caractériser.[59] Comme plusieurs romans de Yourcenar sont écrits à la première personne et, de ce fait, le narrateur et le héros sont le même, l'accès au langage du héros varie d'un livre à un autre. Yourcenar se sert peu du discours rapporté[60], ce qui fait que dans les romans écrits à la première personne nous n'accédons guère aux paroles des personnages secondaires et nous n'avons donc aucun point de comparaison permettant de repérer les singularités du langage du héros, tandis que dans les romans à la troisième personne nous n'accédons ni aux paroles du héros ni à celles des personnages secondaires. En général, la caractérisation des personnages au moyen de discours « stylistiquement individualisés », pour emprunter une formule de Mikhaïl Bakhtine (1978 : 88), ne se fait pas.[61] Cela nous amène à un dernier point qui est toujours essentiel quand il s'agit des analyses littéraires : la technique narrative.

Il est important de considérer à partir de quel point de vue le genre d'un personnage est décrit : s'agit-il d'une image conçue par le personnage lui-même, par le narrateur ou par d'autres personnages

---

[59] Erman (2006: 73-74) précise que le discours participe aussi à la « diégèse ». La diégèse est un terme introduit par Genette (1972 : 72) pour désigner « l'histoire » ou « l'intrigue » d'un texte.

[60] Genette (1972 : 192) utilise le terme de discours rapporté pour décrire la situation où « le narrateur feint de céder littéralement la parole à son personnage ».

[61] Dans son *Esthétique et théorie du* roman, rédigé dans les années 1930 mais publié uniquement en 1975, et traduit du russe en français en 1978, Bakhtine (1978 : 87) constate que le roman est « un phénomène pluristylistique, plurilingual, plurivocal ». En cela, le roman diffère de l'épopée qui n'a qu'une « perspective seule et unique » (*id*., 154) et de la poésie, caractérisée par « un discours unique et irréfutable » (*id*., 108), à savoir celui du poète. La stylisation individuelle du discours de personnages est une forme de ce que Bakthine nomme le plurilinguisme du roman, ce dernier consistant, selon lui, en « la diversité sociale de langages, parfois de langues et de voix individuelles, diversité littérairement organisée » (*id*., 88). Bakthine s'impose toujours comme une autorité en ce qui concerne la pluralité de langages et de voix dans le roman, avant tout grâce à sa notion de polyphonie, qui, par la suite, a été développée par, entre autres, les linguistes Oswald Ducrot et Antoine Culioli, comme le note Dominique Maingueneau (2005 : 89-113).

dans le texte ? L'auto-image du héros présentée dans le texte correspond-elle à l'impression fournie par les personnages secondaires et par le narrateur ou y a-t-il un décalage entre ces différentes images ? Il n'est pas toujours possible de répondre à cette question pour les romans avec un narrateur à la première personne. La narration est dans une position centrale à l'égard de la représentation textuelle de la binarité sexuelle. Les opinions assignées au héros à propos des femmes par exemple sont-elles en corrélation avec la place et les prises de parole accordées à celles-ci dans le récit ?

L'objectif de cette partie analytique étant d'étudier les manifestations du jeu – subversif ou non –, avec les catégories « hommes » et « femmes » et « masculinité » et « féminité », tous les héros yourcenariens faisant partie de notre corpus ne seront pas intégrés à cette analyse, mais uniquement ceux chez lesquels il est possible d'apercevoir clairement ce phénomène, qu'il soit perceptible à travers leurs paroles, leurs actes ou leur portrait. Gill (2005 : 68) a sans doute raison en disant que l'on « peut trouver des traits féminins à tous les grands héros yourcenariens », c'est-à-dire qu'aucun des protagonistes yourcenariens ne souscrit aveuglément aux modèles de genre proposés par son entourage, mais nous nous limitons ici aux cas les plus explicites : Alexis de Géra (*Alexis ou le Traité du vain combat*), Conrad et Sophie de Reval (*Le Coup de Grâce*), Nathanaël Adriansen (*Un homme obscur*) et Lazare (*Une belle matinée*). Il est vrai qu'Éric von Lhomond se présente comme le héros du *Coup de Grâce* en fonction de sa qualité de narrateur, pourtant les portraits de Sophie et de Conrad trahissent ses valeurs à lui. Par conséquent, l'étude de ces derniers est en lien direct avec Éric puisqu'elle dévoile ses opinions. La mise en critique de la binarité sexuelle se manifeste différemment dans ces quatre romans, même s'il y a plusieurs similarités entre Alexis et Nathanaël. Ainsi, notre choix de textes vise à illustrer différents moyens d'interroger la binarité sexuelle dans la littérature.

De cet éventail manquent les deux chefs-d'œuvre qui garantissent la renommée de Marguerite Yourcenar, et qui se situent au milieu de sa carrière : *Mémoires d'Hadrien* (paru en 1951) et *L'Œuvre au Noir* (paru en 1968). Ce choix peut-être surprenant s'explique par le fait que la question du genre et de la binarité sexuelle est moins prégnante dans ces grands ouvrages, bien qu'elle y figure. En plus, les héros de ces romans, Hadrien et Zénon, n'apportent guère de modification

importante à la problématique qui nous concerne, car ces romans n'explorent ni leur sexe biologique ni leur masculinité qui ne sont pas problématisés. Hadrien, soldat, amant et empereur intelligent et habile, exemplifie une masculinité sûre, quoiqu'accompagnée d'autres caractéristiques moins clairement masculines aux yeux de ses contemporains : la compréhension, la sensibilité, le mysticisme, et l'érudition. Les traits de caractères les plus frappants de Zénon, philosophe, médecin et alchimiste, sont l'intelligence, la curiosité, l'esprit scientifique et la révolte. Cela fait de lui un marginal à son époque, certes, mais la divergence ne conteste jamais sa masculinité. De fait, aucun rapprochement de ces protagonistes au monde des femmes n'est tangible, comme c'est le cas des héros d'*Alexis ou le Traité du combat* et d'*Un homme obscur*. Ceci dit, notons que la remise en question de la binarité sexuelle apparaît furtivement également dans *Mémoires d'Hadrien* et dans *L'Œuvre au Noir*, notamment dans quelques paroles prononcées par leur héros respectif, mais nous avons jugé suffisant d'évoquer ceci dans les études des autres textes, car les opinions d'Hadrien et de Zénon anticipent ce que Nathanaël exprimera plus explicitement dans le dernier roman de Yourcenar. Dans *Mémoires d'Hadrien* et *L'Œuvre au Noir*, la transgression de la binarité sexuelle apparaît sous à peu près la même forme que dans un ou plusieurs des quatre textes analysés. Pour nos propos, l'intérêt principal de ces deux héros-là (Hadrien et Zénon) réside dans leur sexualité, et par conséquent ils mériteront un traitement approfondi dans la deuxième partie de la thèse (cf. 4.4 et 4.5).

L'œuvre de Yourcenar contient également plusieurs personnages masculins secondaires chez qui une identification aux femmes est présente : Aleï de *L'Œuvre au Noir*, et, à un moindre degré, Antinoüs de *Mémoires d'Hadrien*, pour ne mentionner que quelques exemples (cf. Deprez 2003a : 123-129). Même si nous avons pris la décision de concentrer l'analyse principalement sur les héros, notons quand même que ces deux personnages secondaires sont significatifs pour notre thématique : il est assez révélateur qu'ils apparaissent précisément dans les romans aux héros hommes les moins marqués par une association aux femmes et à la féminité. Cela montre que la réflexion sur la binarité sexuelle est une constante dans l'œuvre romanesque de Yourcenar : si le héros ne manifeste pas cette réflexion, un personnage secondaire prend le relais. Antinoüs et Aleï n'étant que

de faibles reflets de Conrad de Reval au regard de la binarité sexuelle, ils ne seront toutefois pas soumis à une analyse spécifique.

Nous avons dit dans l'introduction générale (cf. 1.3) que, dans notre étude, les questions liées au genre des personnages yourcenariens sont traitées séparément de celles portant sur leurs préférences et leurs activités sexuelles. Parfois, cette scission peut paraître forcée, parce que pour certains personnages le genre et la sexualité sont imbriqués de sorte que l'analyse de l'un des deux aspects du personnage sans l'autre risque de devenir incomplète. Nous introduirons la sexualité à la discussion sur le genre, si cela est nécessaire pour la clarté de notre argumentation. Cela concerne avant tout le premier héros de Marguerite Yourcenar, Alexis de Géra, dont les traits féminins sont nettement liés à son homosexualité, la représentation de cette dernière étant conforme au modèle de l'inversion. Pour les autres personnages, le genre et la sexualité sont moins interdépendants. Tous les éléments n'étant pas pertinents pour chaque protagoniste, notre analyse dépendra bien entendu du texte étudié. Comme le dit si bien Deprez (2003a : 24) : « le texte est la première référence et l'ultime autorité ».

3.1.2 Disposition

L'analyse de la binarité sexuelle se fait sous forme de lectures détaillées des quatre textes qui nous concernent ici. Ayant opté pour une démarche chronologique, qui nous permettra de discerner une évolution éventuelle dans le thème, nous commencerons par le premier roman de Yourcenar, notamment *Alexis ou le Traité du vain combat* (3.2 La féminité d'Alexis dans *Alexis ou le Traité du vain combat*). Nous étudierons le jeune musicien Alexis de Géra, chez qui nous pouvons retrouver beaucoup de caractéristiques qui lui donnent un air féminin. Cet effet est produit par le portrait du héros, mais aussi par l'organisation des événements et par le choix des milieux où l'histoire d'Alexis se déroule. La vie d'Alexis est caractérisée par une suite de femmes idéalisées et d'une absence complète de personnages hommes. Nous montrerons qu'il est constamment plus proche des femmes que des hommes et qu'il rejette tout ce dont les hommes de son entourage devraient s'occuper : argent, célébrité, etc. La dichotomie public/privé dont maints chercheurs féministes ont souligné la correspondance à l'opposition binaire des sexes informe

cette analyse (voir Guiné 2005 : 192-196). La représentation stéréotypée des femmes trouble quelque peu la façon dont le texte retravaille la binarité sexuelle et elle sera également discutée.

Le chapitre suivant (3.3 Confusion de genre et androgynie dans *Le Coup de Grâce*) est consacré au roman *Le Coup de Grâce*, un autre roman de jeunesse. Nous y étudierons le personnage principal et narrateur Éric von Lhomond et ses relations à son ami d'enfance Conrad de Reval et à la sœur de celui-ci, Sophie. Éric décrit le frère et la sœur comme des êtres androgynes qui mélangent attributs masculins et féminins. L'androgynie est représentée comme un état transcendant, à préférer à la binarité sexuelle. Dans ce roman, ce sont avant tout Conrad et Sophie qui confirment notre thèse que la binarité sexuelle est diminuée ou niée dans l'œuvre yourcenarienne. Par conséquent, ils occuperont l'avant de la scène, même si Éric sera traité aussi de manière assez approfondie. L'interprétation du texte yourcenarien prendra appui sur les écrits de Frédéric Monneyron (1994 ; 1996), véritable autorité sur la figure de l'androgyne dans la littérature française.

Un homme obscur, le dernier roman de Marguerite Yourcenar, sera examiné en troisième (3.4 Nathanaël et la binarité sexuelle dans *Un homme obscur*). Dans l'étude de Nathanaël nous retrouverons plusieurs éléments notés à propos d'Alexis qui rapprochent le héros des femmes et l'éloigne des hommes. Il y a une même succession de personnages femmes dans la vie des deux héros. Comme Alexis, Nathanaël a plus du mal dans ses rapports avec les hommes qu'avec les femmes. Pourtant, le thème de la binarité sexuelle a changé de visage dans ce roman : elle est soumise à la thématique plus globale du rapport de l'homme à l'univers auquel une partie de notre étude sera consacrée.

Le dernier texte analysé dans cette partie de notre travail est la nouvelle *Une belle matinée* et son protagoniste Lazare (3.5 Travestissement subversif dans *Une belle matinée*). Lazare veut devenir acteur et jouer des rôles de fille et de garçon. Le chapitre commencera par une réflexion au sujet du travestissement qui est un thème clé dans la théorie queer, surtout chez Butler. Dans la nouvelle, le travestissement et le libre mouvement entre les deux sexes est un thème porteur. Lazare ne mélange pas les sexes, comme le font Sophie et Conrad, mais il glisse facilement entre le masculin et le féminin. Nous mettrons en avant ce phénomène en étudiant la façon dont le jeu

dramatique sur scène est confondu avec la réalité de Lazare, ce qui fait que la frontière entre ses rôles de fille et sa vie en dehors de la scène s'efface.

Cette partie se terminera par un chapitre conclusif où les découvertes avancées dans les lectures des différents textes seront mises ensemble. Nous montrerons les thèmes et les procédés qui reviennent d'un livre à un autre. Nous signalerons également les changements et les variations sur le thème de l'ambiguïté sexuelle que nous aurons découverts au fur et à mesure de nos analyses.

3.2 La féminité d'Alexis dans *Alexis ou le Traité du vain combat*

Dans ce chapitre nous examinerons Alexis de Géra, le héros d'*Alexis ou le Traité du vain combat*. Ce premier héros yourcenarien constitue le point inaugural d'une suite de personnages hommes qui s'écartent du modèle masculin proposé par leur entourage et chez qui le narrateur et/ou le héros identifient des qualités « féminines » de façon explicite ou implicite. Nathanaël Adriansen, le personnage principal d'*Un homme obscur* qui sera discuté plus loin (voir 3.4), appartient également à ce type de personnages. Conrad de Reval, l'ami d'enfance du narrateur et héros du roman *Le Coup de Grâce*, Éric von Lhomond, peut aussi être considéré comme une variation sur le motif de l'homme féminisé, bien qu'il se rattache davantage à l'androgynie (voir 3.3).[62]

Alexis ou le Traité du vain combat est paru en 1929 chez l'éditeur Au Sens Pareil. Une postface y a été ajoutée en 1963. Le petit roman est considéré comme le début de la carrière d'écrivain de Marguerite Yourcenar, en dépit des quelques petits textes publiés auparavant aux frais de l'auteur[63]. *Alexis ou le Traité du vain combat* est un roman épistolaire qui consiste en une longue lettre écrite par le jeune musicien Alexis de Géra à sa femme Monique pour lui expliquer pourquoi il l'a quittée environ une année plus tôt. Au fur et à mesure que la lettre avance, le lecteur comprend qu'Alexis a quitté sa femme et son fils à cause de son homosexualité qu'il n'arrive plus à occulter.[64]

---

[62] Bernard Dupriez (1984 *s.v.* « motif », « thème ») définit le motif littéraire comme « une unité de sens, susceptible d'avoir une fonction dans le discours ». Dans l'œuvre littéraire, le motif est plus concret que le thème qui est une idée fréquente, essentielle ou fondamentale. Plusieurs motifs peuvent exprimer le même thème. Le même motif peut aussi servir à plusieurs thèmes. Quant à notre étude, le personnage androgyne et le travestissement sont des motifs relevant du thème de l'ambiguïté sexuelle.

[63] La chronologie établie par Marguerite Yourcenar pour les *Œuvres romanesques* publiées dans la collection de la Pléiade de Gallimard en 1982 mentionne la publication en 1921 du poème dialogué *Le Jardin des Chimères* et en 1922 d'un volume de vers *Les dieux ne sont pas morts* aux frais de son père M. de Crayencour (OR xv). Dans les années 1920, d'autres poèmes, essais, nouvelles et contes ont paru dans diverses revues. Certains de ces textes sont repris, retravaillés et republiés par la suite, tandis que d'autres sont complètement abandonnés par l'auteur.

[64] Allamand (2004 : 47) propose dans une lecture psychanalytique d'*Alexis ou le Traité du vain combat* que le secret qu'Alexis prétend avouer, sans pourtant réussir à le faire,

Ayant assuré la continuation de la lignée, il décide d'abandonner son mariage faux immédiatement après la naissance d'un héritier. Alexis de Géra appartient à une vieille famille aristocrate appauvrie ce qui justifie cette attention portée à la lignée. Le roman est situé en Europe centrale au début du 20e siècle, avant la Première Guerre mondiale.

Comme ce livre consiste en une seule lettre où le narrateur raconte sa vie depuis l'enfance jusqu'à un moment assez proche du moment de la narration, il reste à la marge du genre épistolaire et s'approche du roman autobiographique. Dans son étude sur le temps dans le roman, Gérard Genette (1972 : 106) souligne le « caractère rétrospectif déclaré » du récit à la première personne « qui autorise le narrateur à des allusions à l'avenir et particulièrement à sa situation présente ». Le caractère rétrospectif déclaré consiste en ce que le narrateur à la première personne raconte normalement son histoire à une distance temporelle plus ou moins signifiante. Le narrateur Alexis ne coïncide donc pas avec le personnage Alexis ; le premier peut juger les actes du dernier. Dans *Narcisse romancier – essai sur la première personne dans le roman*, Jean Rousset (1972 : 21) souligne cependant que la distance temporelle entre le narrateur et le personnage est réduite ou même abolie dans certaines formes particulières du récit à la première personne : la lettre, le journal intime tenu au jour le jour et le monologue intérieur (*id*., 25). Sur ce point, la lettre d'Alexis correspond mieux à des mémoires ou à une autobiographie fictive. Rousset (1972 : 17) précise que le roman par lettres confie « la narration à plusieurs agents de fonctions, de caractères, de styles différents ». La méthode épistolaire a alors pour effet la discontinuité et la fragmentation, explique-t-il. Ces caractéristiques du genre épistolaire ne s'appliquent pas à *Alexis ou le Traité du vain combat*

---

soit non son homosexualité, mais le désir pour sa mère : « ce ne sont pas les hommes qui ont détourné l'amour Alexis de sa légitime dépositaire. Son homosexualité n'en fonctionne pas moins comme un alibi, sous le couvert duquel son *amour exclusif de sa mère* peut continuer à s'exprimer » (nous soulignons). Allamand souligne l'absence de descriptions des expériences homosexuelles d'Alexis, caractéristique fondamentale du roman que louent ou déplorent les critiques selon leur goût, mais qui, quelle que soient leurs préférences, ne leur échappe pas. Elle suggère que si Alexis « n'entre pas dans le physique du sujet, c'est précisément qu'il n'y a pas de sujet… » (*id*., 50). La thèse d'Allamand est intéressante et novatrice, mais nous nous tenons à l'interprétation courante du roman selon laquelle l'homosexualité constitue l'objet de l'aveu.

(voir Delcroix 1977). Comme il s'agit de l'histoire d'un seul aspect d'une vie qui par ailleurs se termine quand le héros n'a qu'une vingtaine d'années, le livre n'est pas une véritable autobiographie fictive non plus : il se place à la frontière des deux genres littéraires. En effet, le roman de Yourcenar appartient également au genre littéraire du *récit*, surtout le récit pratiqué et défini par André Gide (Hekanaho 2006 : 74-75 ; cf. Julien 2002 : 15-16). Dans son dossier sur *La symphonie pastorale*, Pierre Bourgeois (1997 : 127) décrit le récit gidien de la manière suivante :

> [il] se caractérise par sa brièveté dans le temps, généralement sa faible épaisseur, le petit nombre de personnages, une écriture sobre et soignée. Cette forme littéraire est illustrée par toute une tradition du récit psychologique français.

Toutes ces caractéristiques s'appliquent au roman de Yourcenar, ainsi que « la langue et le style classiques » (*id*., 142-145) et l'emploi d'un « personnage qui dit **je** : le **narrateur** » placé au centre du récit (*id*., 127). Delcroix (1977 : 224) qui aspire à montrer que le roman appartient au genre épistolaire est en fin de compte forcé de reconnaître que le genre du roman est « hybride ».

Le roman entier consiste en le récit d'Alexis qui est un narrateur autodiégétique dans le sens proposé par Genette (1972 : 252) dans *Figures III* : le narrateur est « présent comme personnage dans l'histoire » et il « est le héros de son récit » (*id*., 253), à savoir qu'il raconte sa propre histoire.[65] Tout est filtré par Alexis et aucune place n'est accordée à sa femme Monique, qui demeure la destinataire silencieuse et mystérieuse du protagoniste. Alexis fait semblant d'établir un contact avec Monique en l'interpellant à plusieurs reprises au cours de son récit[66]. La réciprocité est pourtant feinte et le

[65] Genette (1972 : 252) établit une distinction entre narrateur hétérodiégétique et narrateur homodiégétique en fonction de la relation du narrateur à l'histoire. Le narrateur hétérodiégétique est absent dans l'histoire (*id*., 252) et s'oppose alors au narrateur homodiégétique qui est présent comme personnage dans l'histoire (cf. Genette 1983 : 66). Le narrateur autodiégétique est « le degré fort » du narrateur homodiégétique (Genette 1972 : 253) dans la mesure où il raconte sa propre histoire.

[66] Selon Allamand, Alexis appelle sa femme vingt fois par son prénom et quarante fois avec l'expression « mon amie ». Il faudrait encore tenir compte de son emploi fréquent du pronom personnel « vous ». L'enquête à l'aide de l'outil de consultation Frantext donne 327 occurrences de « vous » dans ce roman d'un peu plus de cent

monologue d'Alexis ne donne lieu à aucun dialogue, bien qu'il dise à un moment donné : « Et maintenant, Monique, il faudrait du silence. Ici doit s'arrêter mon dialogue avec moi-même : ici commence celui de deux âmes et de deux corps unis » (OR 62). Cette invitation à un dialogue est récusée par la phrase suivante : « Unis ou simplement joints » (*ibid*.) où leur union est déjà dévalorisée. Counihan (1998 : 457) constate que la narration n'est jamais focalisée à partir de la perspective de Monique, ce qui exclut « toute relation directe » entre le lecteur et ce personnage. La présence de Monique est selon Beatrice Ness (1992 : 51) une chimère, car le narrateur cherche à convaincre et à dominer son allocutaire de sorte que Monique devient un « simple pôle du moi, une entité rhétorique ». Pour sa part, Allamand (2004 : 61) acquiesce à l'absence de Monique, mais elle l'interprète autrement en expliquant que Monique est absente parce que la confidence d'Alexis s'adresse à sa propre mère, et non à Monique, « dont l'unique raison d'être est, peut-on dire, de *n'être pas* cette femme », à savoir la mère (cf. note 64). Ainsi, même si Monique est la raison d'être de cette confession, il est clair que le récit entier est dominé par Alexis.

Le rapprochement d'Alexis de Géra, héros et narrateur *d'Alexis ou le Traité du vain combat*, au monde féminin opère à différents niveaux ; aussi bien le fait très concret de se trouver le plus souvent en compagnie d'une ou de plusieurs femmes et dans un milieu féminin, que la façon dont son comportement, ses traits de caractère et sa personnalité sont décrits ont pour effet qu'il est investi d'une certaine féminité. Dans ce qui suit, nous évoquerons différents procédés qui contribuent à le féminiser, ce qui à son tour permet de problématiser la conception dualiste du sexe. Dans un premier temps, nous montrerons l'importance des figures de femmes pour ce personnage (3.2.1 Femmes protectrices et hommes absents) en nous appuyant sur la thèse de Bourdieu (2002 : 41) que les genres sont relationnels. Pour explorer le genre du personnage il est alors aussi important d'étudier ses rapports aux membres du sexe opposé que de considérer ses rapports aux membres du même sexe. Ensuite, nous examinerons la dichotomie public/privé qui informe le récit d'Alexis et à laquelle

---

pages. (http://www.frantext.fr/). Frantext a été utilisé pour chaque information donnée dans ce travail sur le nombre exact d'occurrences dans les textes yourcenariens pour un mot particulier.

correspond l'opposition homme/femme (3.2.2 Public/privé). L'étude se clora sur les traits de caractère de ce personnage qui le font ressembler plus aux femmes qu'aux hommes dans son entourage (3.2.3 Ressemblance aux femmes).

3.2.1 Femmes protectrices et hommes absents

L'inégalité entre la représentation des personnages secondaires hommes et celle des personnages secondaires femmes est un des traits les plus visibles de ce roman. Alors que les premiers sont passés sous silence, les dernières sont constamment mentionnées et commentées. En se confessant à sa femme Monique, Alexis raconte sa vie depuis l'enfance jusqu'au moment de la quitter, ce qui permet de diviser sa vie entre les périodes suivantes : l'enfance au château familial de Woroïno, suivie d'environ deux ans passés au collège de Presbourg entre 16 et 18 ans, après lesquels il retourne à Woroïno pour quelques mois. L'hiver suivant se passe à Presbourg à cause de la maladie de sa sœur, puis il revient encore à Woroïno pour quelques semaines avant de partir pour Vienne après son dix-neuvième anniversaire. Il reste à Vienne jusqu'à l'été de sa vingt-deuxième année quand il se rend chez la princesse de Mainau à Wand, où il rencontre Monique, sa future épouse. Le séjour à Wand se termine par les noces d'Alexis et de Monique en octobre de la même année. Commence alors le dernier épisode qui couvre la vie commune d'Alexis et de Monique jusqu'à ce qu'il quitte sa femme et son fils nouveau-né. En découpant ainsi la vie d'Alexis, nous remarquons que toute période antérieure au départ définitif d'Alexis est caractérisée par la présence d'une ou de plusieurs femmes, à quelques exceptions près. À notre avis, il ne faut pas non plus négliger le fait que le roman entier soit une lettre du héros adressée à sa femme, même si la présence de Monique est illusoire, comme le montre Ness (1992 : 51). Toute la lettre est gouvernée par l'effort d'Alexis de s'expliquer et de se justifier aux yeux d'une femme, depuis l'incipit, « cette lettre mon amie sera très longue », jusqu'à la dernière phrase « je vous demande pardon, le plus humblement possible, non pas de vous quitter, mais d'être resté si longtemps » (OR 76). Une présence féminine accompagne donc toujours le narrateur en train de rédiger sa lettre, bien que ce soit une présence inactive et muette. Ce fait marque une différence par rapport à l'œuvre d'André Gide à laquelle *Alexis ou le Traité du vain combat* est

souvent comparé (voir ci-dessous 4.2) : le protagoniste gidien s'adresse, aussi bien dans *L'Immoraliste* (1902) que dans *Corydon* (1924), à un ou plusieurs interlocuteurs hommes en expliquant son homosexualité.

3.2.1.1 Enfance en compagnie de femmes

Alexis grandit entouré de femmes. Les premières personnes de son enfance à apparaître dans le texte sont les vieilles dames qui lui faisaient jouer une musique de Cimarose. En s'imaginant que « cela leur rappelait leur jeunesse » (OR 12), Alexis fait preuve dès le début du récit de sa prétention à comprendre les motivations des femmes et à les expliquer. La façon dont il décrit la pauvreté subie par sa famille signale nettement que le « nous » de son enfance est formé de lui, de sa mère et de ses sœurs, communauté à laquelle le père et les frères n'appartiennent pas.

> Je n'ai pas besoin de vous dire que nous étions très pauvres […] La pauvreté, mon Dieu, n'a pas beaucoup d'importance pour un enfant ; elle n'en avait pas non plus pour ma mère et mes sœurs, car tout le monde nous connaissait, et personne ne nous croyait plus riches que nous ne l'étions. (OR 12)

Par l'omission des membres mâles de la famille, le narrateur fait croire au lecteur qu'Alexis n'a ni père ni de frère. Ceux-ci n'ont pas été mentionnés du tout par le narrateur jusqu'ici, qui se rappelant son enfance revoit « des visages sérieux, un peu tirés, des visages pensifs de femmes » (OR 14). Cette citation révèle que la famille d'Alexis se divise en deux groupes : d'un côté la mère, les sœurs et Alexis, de l'autre côté le père et les frères. L'enfance et les séjours à Woroïno, ainsi que l'hiver passé en famille à Presbourg sont imprégnés par la présence de la mère et des sœurs d'Alexis ; Alexis se situe alors du mauvais côté de la ligne de partage séparant les filles et la femme des garçons et de l'homme. Le père n'apparaît dans le texte qu'une seule fois et son portrait se réduit aux phrases suivantes qui insistent sur le manque de lien entre Alexis et lui.

> … la gestion de mon père fut aussi déplorable. Il mourut jeune, mon père. Je m'en souviens très peu ; je me rappelle qu'il était sévère pour nous autres enfants, comme sont parfois sévères les gens qui se reprochent de ne pas avoir su l'être envers eux-mêmes.

> Bien entendu, ce n'est là qu'une supposition, et je ne sais rien de mon père. (OR 15)

Les rapports entre Alexis et les autres membres masculins de sa famille sont distancés et froids. Aucune compréhension, intimité ni chaleur n'existent entre eux de sorte que le narrateur explique : « nous [la mère, les sœurs et Alexis] avions peur de mon père ; plus tard de mes frères aînés ; rien ne rapproche les êtres comme d'avoir peur ensemble » (OR 21). Le père et les frères sont des figures distantes, sévères et dominantes qui inspirent la crainte. Le trait le plus constitutif du père est son absence, remarque Allamand (2004 : 48).[67]

Contrairement à cette peur des membres mâles de sa famille, Alexis dit respecter, même vénérer, sa mère et ses sœurs. L'emploi du verbe « vénérer » est révélateur à ce propos. La mère et les sœurs d'Alexis sont des figures idéalisées et elles établissent le standard auquel toutes les femmes qu'Alexis rencontre par la suite seront comparées. Marie, rencontrée à Vienne, est mise en contraste avec les sœurs d'Alexis à l'aide de la négation de leur ressemblance : « je n'ose dire que Marie me rappelait mes sœurs » (OR 43)[68], tandis que la façon de parler de la princesse de Mainau rappelle à Alexis sa mère (OR 53). Le mérite principal de la mère et des sœurs est d'assurer et de calmer Alexis ; elles le protègent contre ses peurs et ses troubles dont il souffre le plus quand il est seul. Ceci est clairement indiqué dans la comparaison de ces femmes aux « lampes basses, très douces » qui

[67] Ces dix dernières années plusieurs études consacrées au rapport de notre écrivain à la maternité ont paru (voir par exemple Allamand 2004 ; Deprez 2003a ; Fort 2007). Beaucoup d'attention a été portée sur la relation de Yourcenar avec son père, en particulier à partir de la trilogie familiale *Le Labyrinthe du monde* (voir Proust 1997 : 81-100 ; Sarde 1995 : 54-66), mais le fait très visible qu'il n'existe guère de figures paternelles dans la fiction yourcenarienne ni d'autres modèles masculins dans la vie de ses héros n'a pas suscité tant de discussion. L'étude de Deprez (2003a), dont la première des trois parties traite des « instances parentales », est une exception à cette règle.

[68] En fait, si l'on ne regarde que la phrase isolée, il faut préciser que ce n'est pas la ressemblance de Marie et des sœurs qui est niée. Si la négation ne concerne que le verbe « oser », la phrase s'interpréterait ainsi : Marie me rappelait mes sœurs, mais je n'ose pas le dire. En regardant le cotexte, nous penchons pourtant pour l'interprétation selon laquelle Marie ne ressemble pas tant à ses sœurs, mais qu'il retrouve chez elle quelques attributs qui lui rappellent celles-ci, ce qui deviendrait à peu près : « Je n'irais pas jusqu'à dire que Marie me rappelait mes sœurs, mais je retrouvai chez elle telle ou telle caractéristique féminine ».

empêchent « qu'il ne fasse trop noir et qu'on ne soit vraiment seul » (OR 21).

Kajsa Andersson (1989 : 29) soutient qu'à la longue le château de Woroïno n'offre pas à Alexis l'asile qu'il espère. Dans un effort pour quitter le cercle familial et entrer dans le monde des hommes, Alexis s'installe à Vienne pour entreprendre une carrière de musicien. Il y est encore plus malheureux qu'avant et se sent « absolument seul » (OR 41), expression exprimant la détresse croissante du jeune héros. Marie est l'unique personne rencontrée pendant les années à Vienne que le narrateur prend la peine de nommer et de décrire. De nouveau, c'est une figure de femme qui partage son quotidien et le rassure quand il a « peur d'être seul » (OR 44). Le portrait de Marie est moins élogieux que celui de sa mère et de ses sœurs ; Marie est comme une version incomplète et inculte de celles-ci, mais il retrouve « ces doux gestes de femme, qu'enfant [il] avait aimés » (OR 43). L'influence de Marie n'est pas durable, mais elle lui offre quelques moments de répit dans ses troubles sentimentaux.

Peu après que Marie a disparu de la vie d'Alexis, au niveau de la diégèse ainsi que du récit[69], Alexis tombe malade, comme il l'avait déjà fait au collège de Presbourg. Les périodes de maladie répétées d'Alexis coïncident toujours avec l'absence de compagnie féminine, ce qui souligne le rôle protecteur des figures de femmes. Cette coïncidence est soulignée par Allamand (2004 : 47) qui l'explique par la séparation d'avec la mère. À part cette fonction d'évoquer la protection des femmes, la maladie d'Alexis est connectée à son homosexualité (voir 4.2.2.1). Aussitôt qu'il retrouve ses forces, Alexis rend visite au prince et à la princesse de Mainau. Celle-ci devient la figure protectrice suivante pour Alexis jusqu'à ce qu'elle soit remplacée par Monique. Le prince de Mainau demeure en retrait, à l'instar du père et des frères d'Alexis. Alexis ne parle ni à lui, ni de lui, alors qu'il fait une description relativement détaillée et très subjective

[69] Nous utilisons ici le terme narratologique de « récit », suivant la définition donnée par Genette (1972 : 72) : le récit est « le discours narratif, qui se trouve être en littérature, et particulièrement dans le cas qui nous intéresse, un *texte* narratif ». Quelques lignes plus loin, Genette ajoute que le récit proprement dit est « le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même », qu'il sépare de la *narration*, c'est-à-dire « l'acte narratif producteur », et de l'histoire, aussi appelée *diégèse* (cf. note 59).

de la personnalité de la princesse, à qui il attribue une « affabilité facile » (OR 52), « une affection distraite de vieille dame indulgente » (OR 53), la sentimentalité et la légèreté. Le portrait de la princesse est moins condescendant que celui de Marie. Alexis contemple avec une indulgence bienveillante les manières de sa vieille parente, dont l'« unique coquetterie consistait à rajeunir son âme » (OR 52). Alexis répète à Monique qu'il ne faut pas blâmer la princesse de leur mariage malheureux, ce qui suggère une attitude protectrice envers la princesse et signale en même temps qu'Alexis veut assumer toute la responsabilité de la situation. Cette remarque appartient à la stratégie rhétorique du narrateur-héros[70] combinant auto-culpabilisation et déculpabilisation pour mieux affirmer son innocence.

La femme suivante, Monique, est la figure de femme la plus importante à côté de la mère d'Alexis. Dans cette « femme idéale » – jugée telle par Yourcenar elle-même dans la postface au roman *Anna soror…*(OR 907) rédigée une cinquantaine d'années après *Alexis ou le Traité du vain combat*, ainsi que par le narrateur-héros Alexis qui décrit son entrée en scène par les mots « cela était parfait » (OR 57) – se combinent les vertus de la mère et des sœurs : beauté, calme, silence,

[70] Nous employons ici les deux termes « héros-narrateur » et « narrateur-héros » afin de séparer le personnage en tant que héros de la diégèse et le personnage en tant que narrateur, tout en signalant que les deux sont connectés. Le terme d'héros-narrateur se reporte davantage au héros pris dans les événements, tandis que le terme de narrateur-héros met l'accent sur l'instance narrative. L'avantage de ces mots composés par rapport aux termes simples de « narrateur » et de « personnage » est de montrer que les deux sont impliqués par ce que nous disons, même si l'un est plus central que l'autre : soit « héros et aussi narrateur », soit « narrateur et aussi héros ». Ce dernier est la forme marquée dans la mesure où nous l'utiliserons pour signaler que la perspective est celle du narrateur, alors que le premier, l'expression standard, sera utilisé lorsque cela n'est pas aussi notable. Les mots simples de narrateur et de héros seront également utilisés, notamment au moment où il ne nous semble pas nécessaire de distinguer le héros du narrateur. L'emploi des expressions « héros-narrateur » et « narrateur-héros » est particulièrement important par rapport à *Alexis ou le Traité du vain combat* dans la mesure où ce roman retrace les étapes de la formation mentale et morale du héros-narrateur. De ce fait, les valeurs du narrateur-héros et celles du héros-narrateur divergent régulièrement, mais se rapprochent finalement. Quant aux autres romans étudiés, la distinction entre le héros et le narrateur autodiégétique sur le plan moral est moins nette, et par conséquent, l'usage des termes de narrateur-héros et du héros-narrateur est moins pertinent et, de ce fait, se fera moins fréquent.

bonté et maternité[71]. Monique se superpose complètement à la mère d'Alexis après le retour du couple à Woroïno pour la naissance de leur enfant et lorsque Monique s'installe dans la chambre auparavant occupée par la mère d'Alexis.

> … ils vous offrirent, pour vous faire honneur, la grande chambre où ma mère était morte, et où nous étions nés. 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. Mais je n'osais demander pareille chose : je me contentais de les baiser, tout simplement. (OR 69)

Dans ce passage, Monique occupe concrètement la place de la mère, et dans l'imaginaire du héros, l'épouse se transforme en la mère.

Le récit d'Alexis est peuplé d'une succession de personnages femmes qui effacent complètement les personnages hommes. Pourtant, cela ne veut nullement dire que ce roman soit une défense de la féminité ou des femmes. Nous voulons surtout mettre en avant que ces figures de femmes sans profondeur n'ont aucune existence en dehors de leur fonction protectrice. Elles sont régulièrement mentionnées ensemble en tant que groupe indistinct, par exemple « mes sœurs et ma mère », toutes possédant les mêmes caractéristiques : douceur, discrétion, et « paroles sans importance qui ne signifient que leur calme » (OR 21). Alexis ne prend pas la peine de nommer ses sœurs et par conséquent leur individualité s'efface. Le nom contribue « à construire la personne fictive », dit Erman (2006 : 35), et l'emploi de termes génériques pour désigner des personnages est en général un « déni de l'individualité », et les place « sous dépendance » (*id*., 42). Voici le sort des sœurs d'Alexis. Le lecteur ne sait même pas combien de sœurs il a.

Parmi les personnages femmes qui entrent pour quelques temps dans la vie d'Alexis, Marie reçoit le traitement le plus méprisant. Son portrait illustre l'attitude condescendante d'Alexis envers les femmes qu'il traite comme un groupe homogène : en parlant d'elles, il utilise des expressions comme « ces doux gestes de femme » (OR 43) et

[71] Pour une interprétation de la femme idéale selon Marguerite Yourcenar, voir les actes du colloque *Marguerite Yourcenar. La femme, les femmes, une écriture-femme* (2005), surtout Wagner (2005 : 91-99) et Hynynen (2005a : 287-299).

déplore « la mémoire [complaisante] des femmes » (OR 44) ainsi que l'existence imaginaire de « la plupart des femmes » (OR 43). La pauvre Marie qui n'est ni très belle ni intelligente, qui croit aimer la musique mais a très mauvais goût, qui ment, est paresseuse et brode son passé (OR 43-45) illustre les traits de caractère qui sont sévèrement reprochés aux femmes dans l'œuvre yourcenarienne, soit dans la bouche d'un personnage, soit par le narrateur : leur facticité, leur auto-déception et leur obsession de l'amour qui leur fait croire « avoir rencontré le personnage de leurs rêves, même lorsque la ressemblance est extrêmement lointaine », comme le déclare Alexis (OR 44). Notons que dans *Le Coup de Grâce*, Éric se demande « pourquoi les femmes s'éprennent-elles justement des hommes qui ne leur sont pas destinés, ne leur laissant ainsi que le choix de se dénaturer ou de les haïr ? » (OR 98). Pour sa part, Hadrien reproche au « cercle étroit des femmes […] leur ciel gris dès que l'amour n'y joue plus » (OR 335). La façon dont le récit d'Alexis unifie les personnages féminins en une image cohérente et simpliste trouve son écho dans le roman *Un homme obscur* où l'image de Foy se superpose à celle de Janet dans l'imagination du héros Nathanaël : « Il lui semblait que Janet et Foy étaient la même femme » (OR 930). Le respect et la vénération pour les femmes s'expriment dans *Alexis ou le Traité du vain combat* sous la forme d'une image réductrice, bienveillante mais condescendante, qui les prive de toute indépendance, de toute singularité et de toute agence.

3.2.1.2 Solitude au collège

Nous avons vu qu'Alexis ignore les membres hommes de sa famille, ainsi que le prince de Mainau. L'épisode du collège de Presbourg exemplifie parfaitement ses difficultés à l'égard des membres de son propre sexe. Quand Alexis part au collège de Presbourg à l'âge de 16 ans, il sort pour la première fois de la sphère domestique des femmes et entre dans un domaine masculin, entouré de garçons de son âge et de son milieu. Pourtant, Alexis ne réussit pas à trouver sa place parmi ceux qui partagent sa vie quotidienne, car ils le choquent et le dégoûtent par leur obscénité et leur brutalité. À son mépris du comportement déplorable des collégiens correspond son impression de l'atmosphère suffocante et triste du collège, caractérisé par « le grand mur grisâtre, le morne alignement des lits, le réveil matinal

dans la froideur du petit jour, où la chair se sent misérable, l'existence régulière, insipide et décourageante » (OR 25). Le malaise est si profond qu'il envahit la chair même. Cette description du milieu scolaire est assez proche de celle que l'on trouve dans *Un homme obscur*, discutée ci-dessous dans le chapitre portant sur ce roman (voir 3.4.4). Dans cette description morose de la vie au collège, nous voyons une critique des valeurs cultivées dans des milieux exclusivement masculins : regroupés en isolement et séparés des femmes, les adolescents expriment les pires formes des comportements et des idées attribués aux hommes. Le collège étant le lieu par excellence où les jeunes garçons sont formés afin de devenir des hommes (du moins pour les classes sociales supérieures à cette époque-là) – le symbole de la programmation sociale des hommes, pour ainsi dire (Bourdieu 2002 : 119) – la critique de celui-ci se présente comme le rejet sévère des comportements et des valeurs soi-disant « masculines ». Ceci est à nos yeux un moyen de contester la séparation des sexes et de problématiser la binarité sexuelle.

Pendant ces deux années au collège, Alexis est privé de contact féminin, et il est « sentimentalement seul » (OR 27). La juxtaposition de « l'existence en commun […] pénible » et de la solitude sentimentale dans la même phrase renforce l'impression qu'Alexis n'appartient pas au monde des adolescents, tout comme à Woroïno il est exclu de la communauté que forment son père et ses frères. La distance qui s'établit entre Alexis et ses camarades ne revient pas à ces garçons, mais à lui-même qui ne fait aucun effort pour se rapprocher d'eux. Au contraire, lorsque, finalement, un des collégiens veut être son ami, il recule et implore sa mère de lui permettre de rentrer. En retournant à Woroïno auprès des femmes protectrices, il se sent « sauvé » (OR 30). Alexis n'est pas exclu par les autres garçons, mais il se retire de leur compagnie, refusant de participer à leurs activités.

L'isolement librement choisi a des répercussions sur le genre d'Alexis. C'est au collège de Presbourg et à Vienne où Alexis essaye de lancer sa carrière de musicien qu'il est le plus seul et le plus misérable. La solitude et le malaise ressentis par Alexis quand il est confronté à ces milieux signalent que ce personnage ne réussit pas à adopter le rôle d'homme qui lui est proposé. Il reste à l'écart du réseau homosocial des hommes, à savoir le système de liens formés parmi les hommes pour s'entraider et se soutenir. Sedgwick (1985 : 1)

constate que dans la culture occidentale contemporaine, l'homosocialité masculine est souvent accompagnée de l'homophobie, à savoir la peur ou la haine de l'homosexualité, et de l'exclusion des femmes, mais cela n'a pas toujours été le cas et ce n'est donc pas une nécessité (cf. 2.3). Dans *Alexis ou le Traité du vain combat*, la rupture entre l'homosocial et l'homosexuel est toutefois très visible ; la position marginale d'Alexis est liée à son homosexualité. Les mentions répétées de la solitude et de la position à l'écart d'Alexis ont pour fonction de suggérer implicitement le désir homosexuel avant qu'il soit encore prononcé, mais elles définissent en même temps son genre.

Chaque épisode énuméré ci-dessus est marqué soit par la présence d'une ou de quelques femmes auprès desquelles le héros Alexis cherche refuge, soit par la solitude et par la distanciation vis-à-vis des gens, c'est-à-dire des garçons ou des hommes qui l'entourent. Souvent, les deux attitudes se combinent de sorte que la césure entre le monde des hommes et celui des femmes devient encore plus remarquable. Le premier se caractérise par la brutalité et la dominance, tandis que le deuxième est marqué par la douceur, la bonté, le silence et le calme. Cette démonstration de la présence de femmes et de l'absence d'hommes dans la vie d'Alexis suggère que le personnage d'Alexis ne réussit jamais à s'intégrer dans le monde des hommes, qu'il soit enfant, écolier ou jeune adulte. Quel que soit leur âge et leur rôle dans sa vie, les hommes représentent ce qui est étranger et incompréhensible, ce dont Alexis se tient à l'écart. Même au moment de rédiger la lettre qui succède à la décision de partir, Alexis est convaincu de sa différence, de sa marginalité : « je pense encore que je différais des autres » (OR 26).

Deux conclusions préliminaires contradictoires se présentent quant à l'hypothèse de notre étude. D'un côté, l'omniprésence des femmes, l'absence de personnages masculins et le refus actif d'entrer dans le rôle masculin que lui présente son milieu rapprochent notre héros du féminin et l'éloignent du masculin. Alexis est marquée par cette omniprésence féminine. Ceci nous fait voir en lui une transgression des frontières entre les deux sexes et une déstabilisation du genre masculin. Ce dernier ne découle pas de son corps mâle. Le héros exemplifie le fait que l'anatomie ne détermine pas le comportement, les valeurs et les traits de caractère des personnes. De l'autre côté, les portraits des personnages féminins contribuent à faire d'elles une

représentation simplifiée et péjorative selon laquelle les femmes constituent un groupe homogène défini par le jugement du narrateur. Elles confirment la théorie de Bourdieu (2002 : 94) de « l'être féminin comme être-perçu », à savoir qu'elles « existent par et pour le regard des autres, c'est-à dire en tant qu'*objets* »[72]. La thèse de Bourdieu selon laquelle la féminité n'est souvent qu'une « forme de complaisance à l'égard des attentes masculines, réelles ou supposées » (*ibid.*) convient parfaitement au comportement de Monique décrit par Alexis.

> Vous [Monique] vous efforciez en quelque sorte de vous éteindre pour me plaire, vous portiez des vêtements sombres, épais, dissimulant votre beauté, parce que le moindre effort de parure m'effrayait (vous le compreniez déjà) comme une offre d'amour. (OR 64)

Les femmes sont privées d'agence et de paroles. En ceci, *Alexis ou le Traité du vain combat* perpétue non seulement la binarité sexuelle, mais aussi les stéréotypes et la misogynie.

3.2.2 Public/privé

Le milieu d'Alexis se divise en deux sphères nettement séparées à partir de l'opposition des deux sexes : le domaine privé, quotidien et intime des femmes s'oppose au domaine public des hommes. L'attention portée ici à la dichotomie public/privé remonte à Sedgwick (1991 : 34) disant que, dans la littérature, les binarismes de ce type – public/privé, esprit/corps, nature/culture, etc. – ont souvent une fonction allégorique reliée au genre. Une lecture féministe doit donc porter une attention particulière à la manifestation de ce genre de dichotomies dans les textes littéraires, et la même remarque vaut pour les études queer. En effet, l'opposition de l'espace public et de l'espace privé, qui, selon Guiné (2005 : 192), s'est affirmé en Europe au 19e siècle, est dans le roman yourcenarien un principe essentiel en fonction duquel l'existence des hommes et des femmes s'organise. La vie entière des femmes tourne autour du mariage et de la maternité, les enfermant dans la sphère domestique. À côté de leur effet calmant

[72] Même si Bourdieu n'explicite pas cette référence, sa remarque se rattache à la notion féministe du « regard mâle » (« male gaze ») introduite par Laura Mulvey en 1975 dans l'article « Visual Pleasure and Narrative Cinema ».

sur Alexis, ses sœurs se réduisent à leurs rêves d'amour et de mariage :

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

Il en est de même de Monique : « Jeune fille, vous vous étiez fait de votre vie d'épouse une idée très sévère et très grave, un idéal de tendresse plus affectueux qu'aimant » (OR 64). Alexis propose même que la naissance de Daniel réaffirme la personnalité de Monique : « Il semblait aussi que ce long travail maternel, accompli en vous, ramenât votre nature à sa simplicité première » (OR 72). Pour Alexis, la maternité semble constituer la forme de base de la nature féminine. Amour, mariage, maternité et mort. Voilà le destin des femmes vénérables selon Alexis. Si nous voulons adopter une attitude indulgente envers l'auteur, nous pourrions proposer qu'Alexis dévoile et dénonce la domination masculine et la discrimination envers les femmes en étalant ainsi les conditions déterminant leur vie. Toutefois, l'explication selon laquelle Yourcenar reproduit simplement les modes de pensées sociaux de cette époque semble plus plausible, comme ces modes de pensées ne sont à aucun moment remis en cause.

En cela, le roman de Marguerite Yourcenar est conforme à la tradition occidentale selon laquelle la dichotomie public/privé correspond à la dichotomie homme/femme, système binaire et hiérarchique qui a été beaucoup débattu dans les discussions féministes. Se référant à Catharine MacKinnon, Éribon (1999 : 148) résume ainsi les résultats de ce genre de recherche féministe : « aux hommes le champ du public, aux femmes celui privé, mais dans lequel toute vie privée leur est déniée » (voir également Guiné 2005 : 192-196 ; Sedgwick 1991 : 109[73]). Malgré les évolutions dans la situation des femmes qui leur ont donné, par exemple, accès à la formation et au marché du travail, le monde continue à être divisé en

[73] Sedgwick (1991 : 109) rappelle que la discussion féministe au sujet du binaire public/privé a été très productive. Elle cite Catharine MacKinnon qui dit : « Privacy is everything women as women have never been allowed to be or to have; at the same time private is everything women have been equated with and defined in terms of men's ability to have ».

deux espaces conformément à la binarité sexuelle, constate, pour sa part, Bourdieu (2002 : 129) qui écrit :

> Pour le reste, les changements mêmes de la condition féminine obéissent toujours à la logique du modèle traditionnel de la division entre le masculin et le féminin. Les hommes continuent à dominer l'espace public et le champs du pouvoir (notamment économique, sur la production) tandis que les femmes restent vouées (de manière prédominante) à l'espace privé (domestique, lieu de la reproduction), où se perpétue la logique de l'économie des biens symboliques, ou à ces sortes d'extensions de cet espace que sont les services sociaux (hospitaliers notamment) et éducatifs ou encore aux univers de production symbolique (champs littéraire, artistique ou journalistique, etc.).

D'après Bourdieu, même après être entrées sur le marché du travail, les femmes restent liées au privé, car l'espace public que constitue le marché du travail obéit au principe de division à base sexuelle dans la mesure où il y a une « distribution très stricte des activités imparties à chacun des deux sexes » (*id*., 23). Aux femmes sont surtout confiées les occupations qui ont trait au privé : services sociaux, éducation, etc. En dépit de tous les changements de la société provoqués en premier lieu par les mouvements féministes, l'assimilation des femmes au privé et des hommes au public demeure. Yourcenar semble continuer cette tradition de confier les femmes au privé sans la mettre en question quand elle déclare dans les « Carnets de notes » de *Mémoires d'Hadrien* qu'il serait impossible d'avoir un personnage principal féminin dans un roman historique : « La vie des femmes est trop limitée, ou trop secrète » (OR 526). Sa phrase connecte les femmes au privé et à l'intimité, une sphère dissimulée aux yeux publics.

3.2.2.1 Privé privilégié

L'alternance entre la présence protectrice d'une femme et la solitude ressentie par Alexis au milieu des hommes correspond à l'opposition public/privé. La présence des femmes protectrices se place dans un endroit domestique, concret ou abstrait : à la maison à Woroïno, dans la chambre de Marie ou celle de la princesse de Mainau, ou encore au sein du mariage avec Monique. L'éducation et la profession, représentées dans le roman par le collège et l'effort pour lancer sa

carrière musicale à Vienne, appartiennent au domaine public, prérogative des hommes. Cette remarque paraît contredire la thèse de Bourdieu, présentée plus haut, selon laquelle les services éducatifs et la production symbolique constituée par les champs littéraire, artistique et journalistique seraient le domaine des femmes. Cependant, Bourdieu décrit la situation actuelle des femmes pour montrer que, malgré leur entrée sur le marché du travail, la ségrégation entre les hommes et les femmes persiste et que les femmes restent confinées à des occupations liées au « privé ». En revanche, le roman sur Alexis est situé au tournant du siècle dernier, quand les femmes n'étaient pas encore entrées dans le monde professionnel (voir Guiné 2005 : 192*sq*)[74]. Ainsi, les vocations artistique ou éducative ne doivent pas, selon nous, être vues comme « féminines » dans cet univers fictif.

Dans *Alexis ou le Traité du vain combat*, c'est toujours le privé qui est au centre du récit, d'un point de vue spatial et narratif : les actions relatées en détail par le narrateur-héros se déroulent de préférence dans la vie domestique et dans le cercle familial, tandis que les actions situées dans le domaine public, comme son premier concert, sont présentées de manière sommaire : « mon concert fut quelque chose de pire qu'un insuccès, ce fut un demi-succès » (OR 49). Les quelques expériences vécues dans le domaine public sont présentées à travers des sentiments et des impressions d'Alexis ; au lieu de connaître ce qui se passe, les pièces jouées, les réactions du public ou les avis des critiques, le lecteur apprend comment Alexis ressent cette expérience. La description des études d'Alexis suit ce même schéma : le passage entier consacré à son séjour au collège tourne autour de ses sentiments et de ses souffrances. Quant aux cours et aux activités du collège, le narrateur se contente de dire : « Si mes études avaient été meilleures, je ne crois pas qu'on m'eût retiré du collège, mais je n'y faisais rien » (OR 29). Le narrateur se penche ainsi sur sa vie intime en dévoilant ses sentiments et ses pensées, privilégiant tout ce qui est privé et personnel même sur l'arène publique. À notre avis, ce renversement

[74] La situation pour les femmes ouvrières différait bien entendu de celle des femmes bourgeoises ou aristocrates, mais il n'est pas notre intention actuelle d'explorer en détail la situation de différentes classes de femmes dans la société au début du siècle. En tout cas, il est évident que la carrière musicale ou artistique n'était pas considérée comme un domaine féminin à cette époque-là.

explicite de la dichotomie public/privé contribue à rattacher Alexis au féminin.

Nous pouvons rapprocher cette caractéristique du héros yourcenarien de ce que Grace dit à propos des activités professionnelles des personnages hommes féminisés dans son livre *The Feminized Male Character in Twentieth-Century Literature*. Grace (1995 : 3*sq*) déclare que les personnages de son corpus sont caractérisés par la primauté accordée aux relations interpersonnelles. Leur identité dépend davantage de leurs rapports personnels importants avec autrui (« *meaningful connectedness* ») que de leurs activités professionnelles par exemple[75]. De même, Alexis attache peu d'importance à l'ambition professionnelle. S'il déclare qu'il n'irait pas jusqu'à dire « que l'ambition soit un vice inutile », il se corrige immédiatement en précisant : « Je ne sache pas de succès qui ne s'achète par un demi-mensonge […] une âme vraiment belle n'obtiendrait pas la gloire, parce qu'elle ne la désirerait pas » (OR 49). Son appréciation des concerts musicaux n'est guère plus optimiste : « je n'aimais pas ce public pour qui l'art n'est qu'une vanité nécessaire » (OR 50) ; « on ne pouvait jouer, devant ces gens du monde, que des musiques banales, superficielles » (OR 55). Dans le récit d'Alexis, profession, gloire et succès, ces attributs du domaine public masculin, sont inutiles, vains et mensongers et le héros se détourne de ces idéaux masculins. Pour éviter tout risque de malentendu, il vaut peut-être mieux souligner que c'est la célébrité qui est reniée et nullement la musique, fortement valorisée par Alexis.

Vu que le narrateur du roman de Yourcenar privilégie l'aspect sentimental de la vie publique, il serait donc tentant de rapprocher Alexis de l'image du personnage homme féminisé offerte par Grace. Son expression « *meaningful connectedness* » a pourtant des connotations plus positives que les rapports entretenus par le protagoniste yourcenarien avec son entourage, à cause de la marginalité volontaire de celui-ci. Alexis fait preuve d'une attitude

[75] Grace (1995 : 3*sq*) écrit : « The worlds of each of these characters are structured upon the primacy of personal relationships. Their identities flow not so much from what they are, that is, salesman, ex-soldier, or writer, but from meaningful connectedness to others. Ultimately they are feminized males: characters whose creators have chosen through the artistic process to diverge from the most-often-cited cultural criteria of the 'true' man ».

commune à la plupart des héros yourcenariens, sinon tous, et que nous appelons « marginalité assumée », à savoir qu'il éprouve le sentiment d'être différent et, ce qui est encore plus essentiel, ne veut pas appartenir au collectif (cf. Hynynen 2006 : 269). Ce sentiment est accompagné d'un sentiment de supériorité, souvent même de condescendance envers les autres, surtout les masses.[76] Le lecteur est enclin à sympathiser avec le héros quand Alexis dit : « Je *ne suis pas de ceux* qui demandent à l'art la compensation du plaisir ; j'aime l'une et l'autre » (OR 66, nous soulignons) ou encore « il me semble que je n'étais pas comme les autres, et même que je valais un peu mieux » (OR 26). Toute tentative pour approcher Alexis des autres est découragée, puisque le narrateur-héros marque explicitement ses distances par rapport aux autres. Il faut préciser que l'homosexualité d'Alexis n'est pas présentée comme la cause de son exclusion du collectif masculin et qu'il éprouve le sentiment d'être à part longtemps avant de se rendre compte de son désir homosexuel, même s'il est évident que, dans ce roman, le renoncement au domaine masculin est connecté au thème homosexuel (nous y reviendrons dans la deuxième partie analytique cf. 4.2). Donc, selon nous les héros de Yourcenar ne sont guère investis d'un type de sentiment de connexion avec autrui comparable à celui évoqué par Grace, même s'ils refusent le modèle de masculinité offert à eux par leur entourage.

3.2.2.2 Argent

Alexis dévalorise le succès professionnel et il exprime la même méfiance vis-à-vis de l'argent, qui dans ce roman est représenté comme un aspect fondamental du monde masculin. L'insistance sur le peu d'importance qu'Alexis, la mère et les filles attachent à l'argent, comme la pauvreté n'a pas d'importance pour eux (cf. 3.2.1.1) – attitude d'ailleurs fortement louée dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar où le matérialisme est méprisé (cf. 3.4.4) – renforce le fossé entre le monde des hommes et le monde des femmes. Dans la famille

[76] Counihan (1998) explore dans sa thèse de doctorat cette caractéristique de l'œuvre yourcenarienne à partir de la notion d'autorité. Dans un article qui prolonge cette ligne de réflexion, Counihan (2005 : 82) écrit ainsi à propos des personnages principaux yourcenariens : « Ils se démarquent des autres personnages par leurs qualités morales et intellectuelles : ils sont plus lucides, plus sages, plus courageux et plus intègres que ceux qui les entourent ».

d'Alexis, les hommes attachent plus d'importance à l'argent que les femmes. Les aïeux masculins dont Alexis fait mention brièvement sont tous caractérisés par leur gestion financière seule, comme si la valeur de l'homme se réduisait à cela.

> De lui [l'aïeul d'Alexis], on ne parlait pas souvent ; il semblait qu'on préférât n'en rien dire ; on savait qu'il avait dilapidé un grand avoir ; peut-être lui en voulait-on, ou bien y avait-il autre chose. On passait encore deux générations sous silence, et probablement rien de remarquable ne valait qu'on s'y intéressât. Mon grand-père venait ensuite ; il s'était ruiné au temps des réformes agraires ; il était libéral ; il avait des idées qui pouvaient être très bonnes, mais qui naturellement l'avait appauvri, et la gestion de mon père fut aussi déplorable. (OR 15)

Cette citation démontre bien l'importance de l'argent et de la gestion pour la renommée d'un homme dans le milieu d'Alexis. Nous avons déjà constaté que la mention du sens des affaires déplorable du père domine sa première apparition dans le texte. Toute la personne se résume dans sa façon de gérer les biens de la famille, et sa validité en tant qu'homme en dépend. Il est possible de tracer une critique de cette façon de voir dans les paroles d'Alexis qui semble ne pas s'inclure dans ce « on » qui commente les échecs financiers des aïeux, car il ne sait pas avec certitude pourquoi « on » évite de parler d'eux, comme le signalent les locutions modalisantes « il semblait », « peut-être », « probablement » et « ou bien y avait-il autre chose ». À partir du grand-père, la modalité des phrases change et elles deviennent assertives. Cela signale avant tout qu'Alexis connaît mieux l'histoire des parents plus proches de lui et qu'il n'est plus forcé de deviner la raison pour laquelle on évite de parler d'eux, mais le texte a déjà situé Alexis à l'extérieur du groupe désigné par le pronom « on », qui ne figure plus dans les dernières phrases du passage. L'emploi du complément « naturellement » crée une opposition évidente entre les bonnes idées et la gestion réussie : la bonté et le matérialisme s'excluent mutuellement, comme la belle âme et la gloire, dont il a été question ci-dessus. La bonté étant la vertu la plus admirée par Alexis qui dit « je ne crois pas le mot de vénération, que j'employais tout à l'heure, excessif quand il s'agit d'une femme très bonne » (OR 22), nous pouvons supposer qu'il n'accepte pas de mesurer la valeur d'un homme par sa richesse. Cette impression initiale est confirmée plus

loin dans le texte quand Alexis décrit le jour de son mariage à Monique :

> Mon frère était venu, bien que ce déplacement coûtât cher ; il me remercia avec une sorte d'effusion d'avoir, disait-il, sauvé notre famille ; je compris alors qu'il faisait allusion à votre fortune, et cela me fit honte. Je ne répondis rien. (OR 61*sq.*)

Par sa honte devant l'esprit intéressé de son frère, Alexis se range du côté des femmes, car il ne valorise guère l'argent.

L'économie constitue un aspect essentiel du monde des hommes qui ne concerne jamais Alexis : dans son enfance, il n'assiste pas aux travaux du domaine familial et ensuite il vit de la fortune de son épouse, même s'il en a honte. De même abandonne-t-il Woroïno à sa femme quand il la quitte, preuve de son insouciance des biens matériaux. Soulignons que l'insouciance financière de la mère et des sœurs d'Alexis ne relève pas de l'ignorance ou de l'incompétence financière, mais du fait que la pauvreté « n'a pas d'importance » pour elles. Grâce à leur insouciance matérielle, ces femmes idéales diffèrent d'un type de femmes moins admirées dans l'œuvre de Yourcenar, notamment les femmes économes et/ou matérialistes. Nous trouvons un exemple de cette catégorie dans *Mémoires d'Hadrien*, où Hadrien commente les femmes de sa famille, peu aimée, qui se caractérisent par leurs « soucis d'argent » et « leur dur sens pratique » (OR 335). La mère de Nathanaël et « son habituel sens pratique » (OR 936) appartient aussi à ce type de femmes bornées, préoccupées par l'argent. Le sens pratique, notamment en ce qui concerne les finances, et l'idéal s'opposent. L'indifférence à l'égard de la richesse devient un signe de la supériorité morale des personnages. Dans *Alexis ou le Traité du vain combat*, c'est une vertu spécifiquement féminine, partagée par Alexis.

Par son refus de l'ambition professionnelle et du matérialisme, Alexis se détache du monde public des hommes. Il se maintient dans le privé, marqué par le renoncement à tout ce qui caractérise les hommes dans son entourage. En créant un lien entre la priorité accordée au privé par le narrateur-héros et la supériorité du héros-narrateur, nous pouvons voir une sorte de déstabilisation du couple binaire public masculin/privé féminin. Ce protagoniste qui se présente au lecteur comme plus lucide, plus intelligent et plus digne que la

moyenne privilégie le privé (sentiments, relations interpersonnelles, morale, etc.) et néglige le public (renommée, occupation, argent, formation). La dichotomie public/privé n'est pas déstabilisée dans le roman yourcenarien, au contraire elle y est reproduite. Toutefois, la hiérarchie de la dichotomie public/privé inhérente à la domination masculine qui caractérise la société occidentale patriarcale est renversée par cette priorité accordée au privé. Dans la mesure où cette dichotomie public/privé appartient aux modes de pensées déterminant les rapports entre les sexes les plus persistants dans le monde occidental, le renversement de la hiérarchie par un héros-narrateur homme suggère la mise en question de l'ordre établi et de la domination masculine.

3.2.3 Ressemblance aux femmes

Nous avons montré qu'Alexis se trouve, hormis quand il est seul, presque toujours dans la compagnie des femmes et dans un milieu privé et féminin. Nous avons également souligné qu'Alexis ne partage pas les occupations, les soucis et les valeurs des hommes de son entourage. Tout au long du texte, le héros se prononce sur les paroles, le comportement, les sentiments et les pensées des femmes, comme s'il avait une sagacité particulière vis-à-vis d'elles. Alexis dit s'associer à ses sœurs et deviner leurs amours, même si elles ne se confient pas à lui. Les sœurs d'Alexis sont très réservées, « elles se [font] rarement de confidences les unes aux autres » et surtout pas à lui, « beaucoup trop jeune », mais Alexis prétend néanmoins connaître assez de l'amour « qu'elles port[ent] *au fond d*'elles-mêmes » pour déclarer que « rien n'est aussi touchant que ces rêves de jeunes filles » (OR 21, nous soulignons). Alexis est aussi perspicace à l'égard de Marie, évoquant « le souvenir d'une enfance vécue à la campagne » qu'elle a « *au fond d*'elle-même » (OR 44, nous soulignons), sagacité d'autant plus extraordinaire comme il sait qu'elle ment « le plus sincèrement du monde » (OR 43) au sujet de ces souvenirs qui servent « à broder son passé ». Alexis paraît alors savoir pénétrer au fond des femmes.

La perspicacité d'Alexis concerne la quasi-totalité des femmes qu'il rencontre, mais c'est particulièrement frappant lorsqu'il devine les réactions et les paroles de Monique pour ensuite les contredire. Selon Ness (1992 : 51), l'aveu d'Alexis passe de la confession à la dictature. En s'adressant à Monique, Alexis prétend connaître sa femme

tellement qu'il anticipe ses réactions, ses pensées et ses paroles qu'il se plaît à corriger : « J'étais vers la seizième année ce que vous désirez sans doute que Daniel soit à cet âge, et laissez-moi vous dire que vous avez tort de désirer pareille chose » (OR 10) ; « Vous pensez que mon retour fut triste ; au contraire, j'étais heureux » (OR 30). Certes, l'adverbe de modalité « sans doute », qui figure dans la première remarque citée (OR 10), fonctionne comme les « alibis du romancier » évoqués par Genette (1972 : 217) en atténuant la force de cette citation-là, mais Alexis n'est pas toujours aussi prudent, ce que montre la citation suivante (OR 30). En effet, de tels paralepses[77] sont fréquents dans *Alexis ou le Traité du vain combat*, et nous pouvons constater que son narrateur autodiégétique ne respecte pas la règle, citée par René Rivara (2000 : 26), stipulant que « l'accès aux consciences individuelles est évidemment le privilège du seul narrateur anonyme de la fiction »[78]. Rivara (2000 : 177) souligne que le narrateur autobiographique, à savoir autodiégétique, ne devrait pas avoir accès à la conscience des autres personnages : « le "récit des pensées" lui est interdit, ainsi que l'analyse psychologique des autres protagonistes ».

En même temps qu'Alexis fait semblant d'avoir accès à la conscience des femmes et de les comprendre, il décrit à Monique sa vie et leur vie en commun comme si elle n'en connaissait guère rien et comme s'il sentait le besoin de s'expliquer à elle, comme par exemple quand Alexis dit à Monique : « vous aviez vingt-quatre ans » (OR 64), ou « nous [Alexis et Monique] habitions la même chambre, c'est moi qui le voulais » (OR 65), informations tout à fait redondantes pour

[77] Le paralepse est un « excès d'information » ; le narrateur donne plus d'information « qu'il n'est en principe autorisé dans le code de focalisation qui régit l'ensemble », par exemple « une information incidente sur les pensées d'un personnage autre que le personnage focal, ou sur un spectacle que celui-ci ne peut pas voir » (Genette 1972 : 211, 213).

[78] Le « narrateur anonyme » de Rivara (2000 : 22-24, 26) est le narrateur à la troisième personne, ou le narrateur impersonnel, auquel s'oppose le narrateur à la première personne qu'il appelle « narrateur autobiographique ». Avec son modèle binaire, Rivara simplifie donc le système de narrateurs assez complexe établi par Genette dans *Figures III* de 1972 (cf. notes 65 et 86). Nous garderons le terme d'autodiégétique de Genette, mais nous préférons, de règle générale, le terme de narrateur anonyme de Rivara aux termes d'hétérodiégétique ou d'extradiégétique de Genette. Ceux-ci étant plus précisément définis, ce qui permet de différencier différents types de narrateur anonyme, ils peuvent, néanmoins, s'avérer utiles dans certaines situations précises.

celle-ci. Nous voyons que les paroles du narrateur ne se conforment pas à la situation d'énonciation[79] établie dans le roman ; ces propos s'adressent bien entendu davantage au lecteur qu'à la narrataire. Les paroles d'Alexis donnent toutefois l'impression que Monique ne possède pas sa capacité à lui de comprendre et de prévoir les réactions de son interlocuteur. Par conséquent, la façon dont Alexis dit pouvoir comprendre et connaître les femmes peut se lire de deux manières opposées. D'une part, elle témoigne d'une attitude supérieure, condescendante, qui réduit les femmes à des objets sans agence et individualité, facilement prévisibles. Il est d'autant plus remarquable qu'Alexis qui croit comprendre les femmes ne se prononce jamais sur les pensées et les sentiments des personnages masculins. Quant aux généralisations portant sur les femmes du style « il faut beaucoup de temps pour qu'un sentiment, chez une femme, se transforme en pensée » (OR 64) qui abondent dans le texte, Alexis ne procède pas de la même manière à l'égard des hommes. Le texte contient un grand nombre de maximes, tels que « les gens qui parlent par ouï-dire se trompent presque toujours, parce qu'ils voient du dehors » (OR 23), mais le narrateur parle d'habitude des gens et non des hommes[80]. En plus, ces gens sont souvent qualifiés par un complément, comme par exemple « les gens qui vont au théâtre » (OR 50), ce qui fait que les hommes ne sont pas présentés comme une totalité cohérente. Tout ceci confirme le sexisme, sinon la misogynie, d'Alexis. Pourtant, le texte signale, d'autre part, qu'Alexis se rapproche des femmes et donne l'impression d'une affinité entre lui et les femmes, aux expériences desquelles il participe en se mettant à leur place, ce qui soutient notre argument qu'il déstabilise la binarité sexuelle.

Alexis dit comprendre les femmes, et leur ressembler. La description que le narrateur autodiégétique offre de lui-même est essentielle pour juger si l'on peut dire qu'il serait caractérisé par une certaine féminité. Les épithètes les plus fréquemment utilisées pour décrire ce jeune garçon sont : timide, doux, silencieux et sensible. Ces qualités rappellent la discrétion, la bonté et le silence des femmes

[79] Pour une définition de la notion « situation d'énonciation » voir Maingueneau (2005 : 9 ; cf. Rivara 2000 : 21, 56-59).

[80] Une recherche effectuée dans Frantext donne un total de 39 occurrences de « femme », 16 fois au singulier et 23 au pluriel. Les chiffres correspondants pour « homme » sont 4 et 1. « Gens » figure 36 fois dans le texte.

vénérées. Dans les relations avec d'autres enfants c'est lui qui occupe la position inférieure : il est « naturellement humble » et se laisse « tourmenter avec délices » (OR 20). Il est « d'une sensibilité ridicule » et verse des larmes « lorsque, vraiment, il n'y [a] pas de quoi pleurer » (OR 24). Les larmes en soi ne sont pas nécessairement une caractéristique féminine, car l'appréciation de l'homme pleurant varie nettement d'une culture à une autre ; à certains moments de l'histoire de l'Occident l'homme était censé pleurer (cf. Godard 2001 : 120), tandis qu'à d'autres époques les larmes sont l'apanage des femmes. L'étude de Tin sur les liens entre les hommes dans la littérature chevaleresque de la période féodale, qui à son avis est fortement homosociale et valorise une virilité guerrière, mentionne plusieurs fois les larmes des chevaliers causées par la crainte pour un ami ou par la perte d'un camarade ; Tin (2008 : 28) affirme que ces amitiés sont […] extrêmement *sentimentales*. Mais, dans le milieu d'Alexis, les larmes du jeune garçon ne sont pas de mise ; la preuve en est qu'il les juge ridicules. La sensibilité est accompagnée de la faiblesse physique et de la fragilité. Alexis est maladif. Grâce à la récurrence de l'adjectif faible et du nom faiblesse dans les descriptions du héros, le lecteur l'associe facilement au « sexe faible », surtout à sa mère et à son « sourire faible ». Il est à noter que l'adjectif fort ne s'applique jamais à Alexis.

Nous avons constaté qu'Alexis décrit en détail les femmes qu'il rencontre, faisant semblant de les pénétrer, de s'identifier à leurs joies ou à leurs peines pour ensuite en déduire des généralisations sur les femmes. Tant qu'elles correspondent à son idéal de chasteté, de douceur, de discrétion et de bonté, le narrateur-héros peint d'elles une image admiratrice et flatteuse. Toute trace de sexualité les rend méprisables, comme les « pitoyables créatures » qui attirent les autres collégiens, mais qui lui causent « une répugnance extraordinaire » (OR 25). À ce propos, nous concourons à l'avis de Doré (1999 : 185) pour qui l'amante yourcenarienne doit sacrifier son corps et son désir pour atteindre l'idéal, sous réserve que cela ne concerne pas la totalité de l'œuvre comme le prétend Doré. Concentrée sur le féminin, Doré ne se soucie pas du rapport d'Alexis vis-à-vis de son propre sexe, ce qui pourtant est essentiel pour notre appréciation du personnage en tant que transgresseur de la binarité sexuelle. Le regard fixé sur les femmes, Alexis semble complètement ignorer les hommes. L'absence

d'influence masculine positive dans la vie d'Alexis est frappante, et par conséquent il n'y a aucune identification aux hommes. Les rares rapports avec d'autres personnages masculins sont présentés brièvement en passant, et il n'y a aucun rapprochement avec eux. Ce sont donc les hommes, les membres de son propre sexe, qui représentent l'autre, l'étranger aux yeux d'Alexis, tandis que les femmes lui sont familières et proches. Une interprétation psychanalytique du genre féminin d'Alexis à partir du modèle d'Œdipe dirait que l'absence du père provoque une fixation excessive sur la mère, ce qui empêche Alexis d'évoluer normalement et d'adopter la position mâle/masculine qui devrait lui incomber (voir Allamand 2004 : 47 ; Doré 1999). Il n'a pas accompli le processus de « virilisation » ou de « déféminisation » (Bourdieu 2002 : 44) qui consiste à le séparer de la mère et de l'introduire dans le monde des hommes. Les explications psychanalytiques n'étant pas dans notre intérêt, nous préférons cependant mettre en avant la façon dont le texte implique qu'Alexis transgresse la binarité sexuelle.

Notre image d'un Alexis féminisé diffère sensiblement de celle de Deprez (2003a : 45-46) qui le classe parmi ceux qu'elle nomme des érastes yourcenariens, « hommes actifs et virils » : Hadrien, Zénon, Emmanuel, Éric, Michel-Ange, Égon et Alexis. Selon Deprez (2003a : 33 *passim*), l'homosexualité présente dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar est basée sur le modèle pédéraste antique, où la différenciation principale se fait entre le rôle actif de l'éraste et le rôle passif de l'éromène, et non entre les sexes, opinion soutenue aussi par Hekanaho (2006 :152-158, 216) et par Linda Stillman (1984 : 221 ; 1985 : 262).[81] La pédérastie antique imprègne certes la représentation yourcenarienne de l'amour entre les hommes, au moins dans certains des romans (cf. chapitre 4), mais nous ne sommes plus d'accord avec Deprez (2003a : 45) lorsqu'elle écrit :

> Même les héros le plus souvent analysés comme des héros homosexuels typiquement yourcenariens, Alexis, Emmanuel et

[81] Deprez (2003a : 45) souligne que le modèle yourcenarien de la pédérastie ne correspond pas exactement à la conception antique de celle-ci : « Marguerite Yourcenar superpose à l'éraste et à l'éromène de nouveaux attributs, issus de ses propres conceptions, littéraires ou non. L'éraste reste un initiateur sexuel culturel […], mais il devient sceptique et désabusé. […] L'éromène, quant à lui, reste beau et muet, mais il devient celui qui disparaît ou se sacrifie ».

> Egon, dont les deux premiers sont d'ailleurs à bien des égards des préfigurations du troisième, sont des époux et des pères, dont il n'est dit nulle part qu'ils soient efféminés.

Il nous semble que l'intention de Deprez est de dissocier les personnages homosexuels yourcenariens de l'image de l'homosexuel comme un homme efféminé pour les rapprocher du modèle pédéraste. En le faisant, Deprez établit un lien direct entre, d'un côté, mariage et paternité et, de l'autre côté, masculinité : elle justifie son argument que les personnages sont « virils et actifs » en disant qu'ils sont des époux et des pères et donc non efféminés. Mais, Alexis nous semble clairement caractérisé par une certaine féminité, bien qu'il soit époux et père et qu'il n'adopte pas toujours une attitude passive dans sa vie sexuelle. En effet, nous identifions deux effets contradictoires de la paternité et du mariage d'Alexis en ce qui concerne le genre du protagoniste. Il est vrai que ceux-ci signalent que l'entourage d'Alexis voit en lui un homme, puisque personne ne s'oppose à ce mariage, au contraire il y est amené contre son propre gré. Aussi la naissance d'un fils implique-t-elle que le sexe biologique d'Alexis est celui d'un homme : physiquement, il peut se reproduire avec une femme. Toutefois, il nous semble que la paternité et le mariage seuls ne garantissent pas la masculinité. En plus, à nos yeux, le livre entier tend vers la libération du héros de son mariage basé sur un mensonge et transformé en une prison[82] ; il finit, d'ailleurs, par l'abandonner. Il renonce aussi à son fils auquel il pense « comme s'il était l'enfant d'un autre » (OR 69). La paternité biologique et le mariage d'Alexis sont contre sa nature ; ils représentent son effort pour s'adapter à la vie selon la norme et n'aboutissent qu'à le falsifier et l'écraser (OR 74). Par conséquent, il ne faudrait pas les considérer comme faisant partie intégrale de sa personnalité ni comme preuves de sa masculinité ; c'est, à notre avis, tout le contraire. À ce sujet, la sexualité d'Alexis sera soumise à une discussion plus longue dans la deuxième partie de notre thèse (cf. 4.2).

Le genre d'Alexis ne correspond pas à son sexe biologique. Alexis est en quelque sorte une « femme manquée », ce que Balzac appelle

[82] Alexis regarde sa femme aller et venir dans leur nouvelle maison à Vienne, dans ces pièces où leurs « existences seraient *emprisonnées* » (OR 67, nous soulignons).

« le troisième sexe »[83] : l'homme « qui allie à une beauté masculine et féminine une sensibilité féminine » (Monneyron 1994 : 68). En effet, nous ne savons rien de la beauté d'Alexis, puisque le texte ne fournit pas de description physique de lui, ce qui n'est pas étonnant vu qu'il s'agit d'un récit avec un narrateur autodiégétique s'adressant à sa femme. Le narrateur-héros dit à un moment donné qu'il lui « était très doux d'être moins beau que [ses] amis » (OR 20). Ce commentaire n'est pas nécessairement vrai, si l'on considère la façon dont le narrateur-héros « naturellement humble » (*ibid.*) insiste sur sa timidité ; on peut y voir un signe de sa modestie autant qu'un renseignement exact. Même au moment où Alexis, dans un geste narcissique, se regarde dans le miroir pour voir si son visage a été transformé par sa première expérience du désir, le narrateur refuse de montrer son visage qui est décrit comme étant « indécis, effrayé et pensif » (OR 33). C'est l'état d'esprit d'Alexis qui est illustré, non son apparence physique. Néanmoins, le portrait de ce personnage crée une rupture entre le sexe et le genre, ce dernier n'étant plus le résultat automatique du premier. Les compagnes de ses sœurs ne l'attirent pas, car elles lui sont trop familières pour faire naître le désir : « on ne s'éprend surtout pas de ce à quoi l'on ressemble ; et ce dont je différais le plus, ce n'était pas des femmes » (OR 22). Pour qu'il y ait désir et passion, il faut la différence qu'Alexis attribue aux membres de son propre sexe, tandis qu'il souligne la ressemblance à et la familiarité avec les femmes pour lesquelles il éprouve une « intimité si familiale, si tranquille » qu'elle exclut toute trace d'« inquiétudes du désir » et de « curiosité » (*ibid.*) (cf. Deprez 2007 : 53).

Les connotations de la formule « femme manquée » utilisée par Monneyron sont péjoratives, impliquant qu'il s'agit d'un genre erroné et incomplet, notamment que le processus formant l'identité a échoué. À ce propos, il est important de remarquer qu'Alexis ne se sent pas femme, ni ne voudrait l'être. Si cela était le cas, la polarité des sexes ne serait nullement menacée par ce personnage, qui tout simplement aurait eu le malheur d'être né dans la peau du mauvais sexe. Tant que l'inverti est perçu comme une femme dans un corps d'homme, les

[83] La figure du jeune homme homosexuel féminin est fréquente dans la littérature du 19e et du début du 20e siècle. Balzac appelle « tante » ce type de personnage homosexuel féminin. Chez Marcel Proust ce sont des « invertis » (Éribon 1999 : 121). Nous reviendrons à ce sujet dans la deuxième partie de notre étude (cf. 4.2.3).

deux pôles du système binaire, l'homme et la femme, restent intacts (Éribon 2003b *s.v.* « identité »). Nous préférons suivre la pensée de Butler (1993 : 238) qui propose que l'homosexualité peut contenir des genres dont il est impossible de rendre compte sans une théorie qui dépasse les catégories de « féminin » et de « masculin ». Il est à noter que, malgré sa ressemblance aux femmes qu'il admire, Alexis ne manifeste aucune des caractéristiques féminines méprisées par lui : la facticité, la fixation sur l'amour et l'auto-déception (cf. ci-dessous 3.2.1.1). Alexis aspire non seulement à la sincérité mais à l'exactitude (OR 9). Il ne croit pas en l'amour, « passion si vaine, presque toujours menteuse et nullement nécessaire » (OR 20), auquel il préfère le désir. Enfin, il ne risque pas de commettre l' « erreur si grossière » de ne voir que les apparences, parce qu' « il [lui] était arrivé de [se] regarder nu » (OR 55). Il reconnaît sans hésitation ce qu'il est, au contraire des femmes à la mémoire « complaisante » qui « ressemble à ces tables anciennes dont elles se servent pour coudre » et qui servent à « broder » le passé (OR 44). Le héros est donc investi des qualités féminines vertueuses, mais les côtés négatifs du monde féminin, jugés tels par le héros-narrateur, sont explicitement reniés. Une certaine distance par rapport aux femmes est toujours maintenue. À nos yeux, Alexis n'est pas un inverti à part entière, car sa masculinité n'est pas remplacée par, mais plutôt complétée avec des qualités « féminines ». Le héros se place donc entre le masculin et le féminin. Cet inverti-là n'est pas marqué par l'empreinte négative souvent portée par l'inversion ; *Alexis ou le Traité du vain combat* met en scène une inversion qui permet de transgresser la frontière de sexe et de se débarrasser des faiblesses et des erreurs assignées à chacun des deux sexes, aux femmes en particulier. Alexis exemplifie la thèse de Butler (1993 : 239) qui veut que l'homosexualité soit capable de donner lieu à des jeux compliqués avec les identifications masculines et féminines, soumises à des transgressions et à des déstabilisations.

Quant à sa vie succédant le départ, qui signifie abandonner la vie familiale et la sphère privée afin de poursuivre une vie parmi les hommes dans la sphère publique, Alexis n'en dit rien dans sa lettre, sauf la petite remarque disant que leurs amis en commun ont dû mentionner à Monique qu'il a connu « ce qui s'appelle du succès » (OR 10). Ce commentaire communique au lecteur la nécessité du départ d'Alexis qui n'arrive pas à exercer son métier de musicien tant

qu'il reste avec Monique : « J'avais complètement abandonné la musique. La musique faisait partie d'un monde où je m'étais résigné à ne plus vivre. […] Ainsi, je ne jouais plus et je ne composais plus » (OR 66). L'évolution et l'épanouissement du personnage dépendent de sa libération du monde féminin : Alexis ne peut s'accomplir qu'en rompant les liens avec la sécurité trompeuse fournie par les femmes. Néanmoins, le narrateur en train de revivre et de juger son passé déclare que « ces années d'enfance ont déterminé ma vie » (OR 15). Les vertus et les valeurs acquises au sein de ce groupe de femmes vénérées pour leur bonté, leur affection et leur calme garantit au héros son succès.

3.2.4 Conclusion du chapitre

À première vue, *Alexis ou le Traité du vain combat* ne paraît que confirmer le couple binaire homme/femme. L'opposition du domaine masculin public et du domaine féminin privé est parfaitement conforme à l'époque choisie comme cadre à l'aventure d'Alexis. Dans le texte, les femmes occupent le devant de la scène tandis que les hommes restent au fond, ceux-ci sont des êtres éphémères, distancés et étrangers aux yeux du narrateur-héros. Pourtant, les personnages féminins, même les plus respectés, restent des figures secondaires aussi bien par leur fonction dans le récit que par leur portrait moral, qui sont les deux paramètres principaux pour distinguer personnages principaux et personnages secondaires selon Erman (2006 : 109). Les traits de caractère que le narrateur assigne aux membres des deux sexes contribuent à les séparer : les femmes sont douces, silencieuses, bonnes et modestes inspirant la confiance, tandis que les hommes sont effrayants, brutaux et souvent associés à l'argent. Quant au désir, thème principal du livre, il est réservé aux hommes et interdit aux femmes, sous peine de transformer les femmes exprimant une sexualité en « pitoyables créatures » (OR 25). La représentation des personnages féminins idéalisés, simplistes et passifs confirment et perpétue la hiérarchie fondée sur la différence sexuelle, notamment la domination masculine dénoncée par Bourdieu (2002).

Peut-on alors suggérer que ce roman se prête à un projet queer qui cherche à déstabiliser ou renverser ce binaire sexuel ? Vue sous une perspective féministe, la représentation des femmes et de la société fictive affirme la binarité sexuelle. Cependant, si nous déplaçons le

regard et contemplons le genre du héros, nous aboutirons à une interprétation différente du thème de la binarité sexuelle. Le hiatus qu'Alexis établit entre ces deux groupes au sein de sa famille nous semble emblématique de ses difficultés à se positionner par rapport à son propre sexe. Alexis transgresse la ligne de partage en s'associant aux femmes, auxquelles il s'identifie davantage qu'aux hommes. À nos yeux, la transgression d'Alexis sert à mettre en question la validité des frontières, même si son image stéréotypée des femmes les regroupe en une catégorie inférieure et essentialisée. De plus, nos commentaires au sujet du collège ont révélé que les sphères exclusivement masculines sont également condamnées dans le roman. Les qualités féminines et la compréhension des femmes font partie intégrale de ce personnage homme qui se présente comme un être supérieur par rapport à ses contemporains. Le mode de narration du roman a une fonction capitale parce qu'il contribue à donner raison au narrateur-héros, dont la perspective domine le récit de sorte que le lecteur soit convoqué à partager son point de vue. Grâce à la combinaison de la marginalité assumée du héros avec sa personnalité féminine et son rapprochement au monde des femmes, le texte implique que le dépassement de la binarité sexuelle est non seulement possible mais même préférable. Le ton revendicateur du narrateur-héros, et la grande quantité de maximes qui appellent l'adhésion du lecteur, installent sa suprématie vis-à-vis de ceux qui se contentent de maintenir l'ordre établi.

Rappelons que le départ final d'Alexis lui apporte en fin de compte le succès, ce qui signale qu'il a finalement su profiter des avantages et des vertus appris des femmes et les appliquer au monde des hommes. Il convient ici de réintroduire sa paternité et son mariage qui prouvent que physiquement il reste un homme. Le genre féminin n'exclut pas sa capacité procréatrice ; le féminin et le masculin se combinent en lui. Une telle transgression n'est pas innocente, car en indiquant qu'il n'y a pas de causalité automatique entre le sexe biologique et le genre social, elle révèle la possibilité de déstabiliser le système binaire des sexes, de menacer l'ordre établi qui présuppose cette causalité (Butler 1999 : 30 ; voir aussi Butler 1993 : 239 ; Bourcier 2006 : 159). Alexis se dit conscient du danger caché dans cette transgression : « il est dangereux, j'en suis sûr, pour un adolescent très sensible, d'apprendre à voir l'amour à travers des rêves de jeunes filles » (OR 22). La

question qui se pose est pourquoi c'est dangereux. Sa remarque peut se lire comme une précaution, motivée par une explication simpliste de la cause de son homosexualité, à savoir que le danger consiste en ce qu'un garçon sensible faisant la connaissance de l'amour à partir du point de vue d'une fille risque de devenir homosexuel. Le danger est cette menace posée par l'homosexualité. Sa remarque peut aussi s'interpréter autrement, comme une dénonciation de l'instabilité inhérente à l'ordre hétéronormatif. S'il suffit qu'un garçon sensible adopte le point de vue d'une fille pour que sa masculinité ne soit plus assurée, alors la séparation des deux sexes, la logique hétérosexuelle est toujours menacée (cf. Butler 1993 : 239). Même si *Alexis ou le Traité du vain combat* est très lié à la théorie psychanalytique de l'homosexualité et ainsi à l'idée hétérocentriste de l'inversion, comme il sera montré plus en détail dans la deuxième partie de cette étude (cf. 4.2), le début romanesque de Marguerite Yourcenar suggère déjà la subversion des catégories sexuelles, si l'on comprend la subversion dans le sens de désigner « simplement tout comportement qui met en question des principes généralement admis » (Bersani 1998a : 79). Cette subversion de catégories préétablies changera de forme et de force mais persistera tout au long de son œuvre.

Le chapitre suivant aborde un autre roman de jeunesse, *Le Coup de Grâce*, où les rapports entre les hommes et les femmes sont traités sous une forme différente. L'androgyne est un motif essentiel dans ce roman où le héros-narrateur est cependant moins concerné par la remise en question de la binarité sexuelle que deux autres personnages : son ami d'enfance et la sœur de celui-ci. Ces trois forment un triangle complexe où le masculin et le féminin sont à la fois confrontés et mélanges.

3.3 Confusion de genre et androgynie dans *Le Coup de Grâce*

Ce chapitre sera consacré au roman *Le Coup de Grâce*, publié en 1939. Il compte alors parmi les romans de jeunesse de Yourcenar à l'instar d'*Alexis ou le Traité du vain combat*. Dans cet ouvrage, nous retrouvons non seulement un homme féminisé, Conrad de Reval, mais aussi le personnage femme masculinisé le plus important des romans de Marguerite Yourcenar : Sophie de Reval[84]. Les luttes antibolchéviques initiées par les Allemands en Courlande après la révolution russe de 1917 et la proclamation d'indépendance de la Lettonie en 1918, constituent le cadre sociohistorique du roman, mais son sujet véritable est le drame passionnel qui se déroule entre le héros-narrateur Éric von Lhomond, son ami d'enfance et cousin Conrad de Reval et la sœur de celui-ci, Sophie.

L'histoire du roman est assez simple. Le jeune Éric von Lhomond retourne au château de Kratovicé, domaine des Reval situé en Courlande, où il a vécu une enfance heureuse et insouciante en compagnie de son cousin Conrad de Reval. L'objectif de son retour est d'assister aux luttes contre les troupes rouges, mais son vrai motif est de retrouver son ami. À son retour, Sophie, la sœur de Conrad, s'éprend d'Éric et se met à le poursuivre passionnément, mais Éric lui préfère son frère et la rejette. Cette constellation amoureuse qui inclut une femme « masculine » est exceptionnelle dans l'œuvre yourcenarienne, même si le triangle amoureux y est un motif récurrent (voir Stillman 1985 : 262)[85]. La relation de la jeune fille et du

[84] L'autre héroïne romanesque importante caractérisée par des attributs masculins, créée par Yourcenar, Marcella, figure dans *Denier du rêve* qui n'est pas inclus dans notre corpus.

[85] Le motif du triangle amoureux apparaît au moins dans les textes suivants : *Le Coup de Grâce*, *La Nouvelle Eurydice*, *Quoi ? L'Éternité*, et « Marie-Madeleine ou le Salut » et « Achille ou le Mensonge » dans *Feux*. On peut également considérer qu'Alexis et Monique sont pris dans un triangle, où le troisième sommet consiste en l'objet du désir homosexuel d'Alexis, que peut occuper n'importe lequel de ses partenaires. Aussi y-a-t-il une structure triangulaire dans les relations d'Hadrien à ses deux favoris, Lucius et Antinoüs, même si la position exceptionnelle du dernier n'est jamais menacée sérieusement. Le motif connaît des variations considérables, mais jamais il ne s'agit de deux hommes hétérosexuels en compétition pour une même femme. La situation de Jeanne, de Michel et d'Égon dans *Quoi ? L'Éternité* est assez proche d'un

jeune militaire se transforme en une lutte perpétuelle établissant entre eux « une intimité de victime à bourreau » (OR 100), qui constitue le sujet principal du roman. Cette description transmet immédiatement la structure hiérarchique de leur relation où Sophie est la victime et Éric le bourreau. La relation entre les deux, cette « lutte entre homme et femme », reflète la guerre qui entoure le château de tous côtés (Andersson 1989 : 44, cf. Howard 1992 : 121-123). Après des mois de souffrances et de désespoir, Sophie qui a toujours été attirée par l'idéologie des bolchéviques abandonne Kratovicé et rejoint l'ennemi. À la fin du livre, Éric la retrouve dans une troupe de soldats rouges. Le roman se termine sur « le coup de grâce » accompli par Éric qui, à la demande de Sophie, exécute de sa propre main la jeune fille déguisée en soldat. À ce moment-là, Conrad est déjà mort. Éric est le seul survivant de cette histoire qu'il raconte quinze ans plus tard.

L'histoire d'Éric, de Sophie et de Conrad est enchâssée dans un bref récit-cadre d'une page et demie introduisant Éric, un soldat de fortune qui a alors une quarantaine d'années. Éric est le narrateur et le héros du récit principal, décrit comme « l'interminable confession qu'il ne faisait au fond qu'à lui-même » (OR 86), bien qu'il se trouve parmi d'autres soldats dans une salle d'attente à la gare de Pisa. Ceux-ci ne l'écoutent guère et ne servent qu'à justifier sa prise de parole. À l'instar d'*Alexis ou le Traité du vain combat*, *Le Coup de Grâce* est un récit à la première personne raconté par un héros homme (et masculin) à des interlocuteurs muets, relégués à un rôle passif, à savoir à des interlocuteurs feints. Dans les deux romans nous sommes en face d'un narrateur autodiégétique, même si *Le Coup de Grâce* a aussi un narrateur anonyme[86], pour le récit-cadre. Contrairement à Alexis qui

---

ménage à trois, car Michel désire Jeanne qui refuse de quitter son mari Égon, mais la situation est compliquée par l'homosexualité d'Égon. Stillman (1985: 262) déclare : « Triangulation structures the erotics of Yourcenar's fiction, but rather than a typical ménage à trois, men sacrifice loving women to the greater and more natural glory of a pederastic relationships » (cf. également Stillman 1984 : 221). Malgré le style polémique et les arguments pas toujours très nuancés de Stillman, cette remarque n'est pas entièrement fausse, quoique l'emploi du terme « pederastic » nous semble contestable.

[86] Selon la terminologie de Genette, le narrateur anonyme du *Coup de Grâce* est un narrateur extradiégétique-hétérodiégétique. Le statut du narrateur peut se définir par sa relation à l'histoire et par son niveau narratif, explique Genette (1972 : 255). Premièrement, il sépare narrateur homodiégétique et narrateur hétérodiégétique,

fait semblant de vouloir initier un dialogue avec Monique, Éric reconnaît qu'il ne s'adresse qu'à lui-même. Au bout de quelques pages, le lecteur oublie facilement les destinataires fictifs à qui les paroles du narrateur-héros sont adressées. Pourtant, le récit-cadre permet d'avoir une vue externe sur Éric qui complète l'image que le narrateur Éric présente de lui-même par la suite. Grâce à la technique narrative, les deux autres protagonistes, Conrad et Sophie de Reval, sont présentés au lecteur par le biais du regard d'Éric.

Hekanaho (2006 : 109) affirme qu'Éric aperçoit tout ce qui se passe autour de lui à travers son narcissisme : il voit les autres comme de simples reflets de lui-même et il est incapable de les reconnaître comme des sujets indépendants. Tout ce que le narrateur Éric dit est subjectif et biaisé. Par conséquent, Hekanaho constate que le lecteur est amené à douter de sa fiabilité (2006 : 121 ; cf. O'Sickey 1988 : 34). Certes, il est raisonnable de discuter l'impression du narrateur-héros fourni par le texte : le narrateur et/ou le personnage inspire-t-il confiance au lecteur ? Est-il honnête et franc ou donne-t-il l'impression de dissimuler quelque chose ? Pourtant, cela ne vaut rien de se demander ce qui est arrivé vraiment et si Éric en dit la vérité, comme le texte ne fournit pas de renseignements extérieurs à son point de vue. Le lecteur ne peut interpréter les événements qu'à partir de la perspective offerte par Éric, car les autres personnages ne prennent guère la parole, et rien n'est dit sur leur comportement qui

---

comme nous l'avons déjà vu (cf. note 65). Deuxièmement, Genette sépare niveau extradiégétique et niveau intradiégétique. Est extradiégétique ce qui est extérieur au premier récit, alors que ce qui est situé dans ce premier récit est diégétique ou intradiégétique – ces deux derniers termes sont synonymes (*id*., 238). Cette distinction devient particulièrement pertinente en ce qui concerne des ouvrages où un ou plusieurs récits sont insérés dans le premier récit, ce qui arrive dans *Le Coup de Grâce*. Genette (1972 : 239) écrit : « l'instance narrative d'un récit premier est donc par définition extradiégétique, comme l'instance narrative d'un récit second (métadiégétique) est par définition diégétique » ou intradiégétique. Éric, le narrateur du récit second, qui est le récit principal du roman du Yourcenar, est donc une instance narrative diégétique, plus précisément intradiégétique. Selon sa relation à l'histoire racontée dans le deuxième récit, Éric est un narrateur autodiégétique – « le degré fort » du narrateur homodiégétique (*id*., 253) –, car il raconte sa propre histoire. Malgré le fait qu'il est donc un narrateur intradiégétique-homodiégétique (*id*., 256), nous utiliserons le terme d'autodiégétique pour le désigner.

ne soit pas transmis par Éric.[87] Il n'y a donc rien dans le texte qui puisse confirmer ou contredire les paroles du narrateur autodiégétique, et il n'existe pas de « réalité » en dehors de ce qu'il raconte. En ce qui concerne *Le Coup de Grâce*, le lecteur doit se contenter de la parole du narrateur-héros, et cela vaut également pour *Alexis ou le Traité du vain combat* et le roman *Mémoires d'Hadrien* qui sera discuté dans la deuxième partie de notre travail (cf. 4.4).

La distance temporelle qui sépare le narrateur des événements qu'il raconte, permet au narrateur-héros de juger ses propres actions et de se prononcer sur celles-ci avec un peu de recul. Dans *Le Coup de Grâce*, le narrateur autodiégétique clarifie ou réinterprète plusieurs fois les événements qu'il raconte, par exemple quand il dit :

> Si j'avais possédé Sophie cette nuit-là, je crois que j'eusse avidement joui de cette femme […] je trouve aujourd'hui que le malheur n'a pas mal arrangé les choses. Il n'est pas moins vrai que j'ai probablement perdu une des chances de ma vie. (OR 129)

Le temps des verbes montre que le premier et le troisième « je » de la première phrase citée renvoient au personnage Éric, tandis que le deuxième réfère au narrateur. Les propositions qui succèdent aux trois points expriment l'opinion du narrateur au moment de la narration. Le narrateur Éric n'est donc pas identique au personnage Éric, comme nous l'avons indiqué à propos d'Alexis (cf. 3.2 et note 70). Une telle stratégie narrative permet de nuancer le portrait du héros-narrateur et d'amadouer les réactions du lecteur hostile à la façon cruelle dont Éric traite Sophie[88]. Il est évident que Marguerite

---

[87] La situation est peut-être différente dans un texte de fiction avec plusieurs personnages parlant dont les voix s'entrecroisent avec la voix du narrateur. Dans ce cas-là, il peut s'avérer utile de voir si le point de vue du narrateur coïncide avec ou s'écarte des points de vue exprimés par les personnages, même si ni l'un ni l'autre ne peut être censé dire « la vérité réelle », comme le dit Maingueneau (2005 : 118). Soulignons pourtant avec lui que même dans le discours direct, les paroles émises par les personnages sont prises en charge par le narrateur, car c'est lui qui arrange et met en scène les prises de parole (*id*., 93, 117). Dans *Figures III*, Genette (1972 : 192) annonce ce fait, sans le développer davantage, quand il constate que le narrateur « feint » de donner la parole au personnage dans le discours rapporté, terme que Genette substitue au terme de discours direct.

[88] Lydon (1995 : 37) constate que ce « livre scandaleux » indigne souvent les jeunes lectrices qui s'identifieraient plus volontiers à Sophie qu'à Éric, ce qui est empêché par le choix de Yourcenar de donner la parole à Éric, et elles se demandent pourquoi

Yourcenar était consciente du fait que son héros risquait de ne pas plaire à tous les lecteurs. Elle écrit dans la préface :

> le lecteur naïf risque de faire d'Éric von Lhomond un sadique, et non un homme décidé à faire face sans ciller à l'atrocité de ses souvenirs, une brute galonnée, oubliant qu'une brute, précisément, ne serait pas hantée le moins du monde par le souvenir d'avoir fait souffrir. (OR 81)

En explorant la question du genre, il nous faudra donc tenir compte de cette distinction du héros Eric et du narrateur Éric pour le cas où elle a des conséquences pour la représentation de la féminité et de la masculinité des personnages.

L'image d'Éric offerte par les narrateurs des deux récits sera étudiée en détail. Dans le drame passionnel triangulaire qui constitue le cœur du *Coup de Grâce*, le genre et la préférence sexuelle des trois personnages concernés sont toutefois si décisifs pour la dynamique de l'histoire qu'il nous semble nécessaire de discuter de Sophie et Conrad de Reval aussi bien que d'Éric, même si, à première vue, ce dernier en est le personnage principal. En fait, les personnages de Sophie et de Conrad nous semblent plus essentiels qu'Éric pour une discussion sur l'ambiguïté sexuelle dans *Le Coup de Grâce*, puisque c'est chez eux que nous pouvons voir la transgression de la binarité sexuelle. L'étude qui suit visera à explorer ce réseau complexe de ressemblances et de différences qui mélangent qualités féminines et masculines, et voir si celui-ci a pour effet de troubler la binarité des sexes.

Nous commencerons par regarder le portrait d'Éric (3.3.1 Le mercenaire viril), pour ensuite mettre ce personnage en parallèle avec Conrad (3.3.1.1) et avec Sophie (3.3.1.2). L'étude du personnage d'Éric sera suivie d'une analyse de l'androgynie (3.3.2 Le frère et la sœur), d'un côté par rapport au frère (3.3.2.1) et, de l'autre côté, par rapport à la sœur (3.3.2.2). Cette lecture prendra appui sur les écrits de Monneyron (1994 ; 1996) sur l'androgynie dans la littérature française. Le roman se prête bien à une lecture fondée sur le motif de

---

Yourcenar en tant que jeune femme n'a pas adopté le point de vue de Sophie. Lydon résout la question en proposant que Yourcenar ait adopté le point de vue de l'adversaire. Notre travail néglige les questions de ce genre, car ce qui nous intéresse est l'œuvre et non le rapport de l'auteur à son œuvre. En plus, notre préoccupation est d'explorer le dépassement du système binaire des sexes ; nous n'avons donc aucun intérêt à nous faire l'avocat de l'identification féminine des auteurs femmes.

l'androgyne vu que la féminité de Conrad est en lien direct avec les traits masculins que le narrateur perçoit chez sa sœur Sophie. Sophie est constamment représentée comme étant plus masculine que son frère, dont le narrateur souligne les qualités féminines. Une attention particulière sera prêtée à la mort de Conrad et à celle de Sophie (3.3.2.3 La mort – transcendance ou vengeance) dans le but d'explorer la hiérarchie de ces deux figures androgynes, qui est liée à la valeur attachée au masculin et au féminin dans ce roman. La conclusion du chapitre (3.3.3) reprendra les résultats principaux et les liera à la question de la binarité sexuelle.

3.3.1 Le mercenaire viril

Éric von Lhomond est doté d'une masculinité virile. Le portrait physique et moral de ce mercenaire, ainsi que son occupation concourent à fixer cette masculinité. L'aventure de Sophie, de Conrad et d'Éric se déroule principalement dans le château de Kratovicé, isolé dans une atmosphère de guerre. À part la tante Prascovie, « vieille fille à peu près idiote » (OR 89) qui joue un rôle négligeable dans l'histoire où elle ne sert guère qu'à justifier la présence de Sophie au château et à illustrer la misogynie du narrateur, Sophie est la seule femme dans le groupe de soldats qui sont rassemblés dans le château. Les liens qui s'établissent entre les hommes dans un milieu militaire sont, selon Sedgwick (1985 : 19), des liens homosociaux particulièrement importants. L'atmosphère de guerre qui imprègne le roman et la communauté des soldats à Kratovicé contribuent à donner une image virile d'Éric, confirmée par son engagement subséquent dans les mouvements militaires de droite, tels que « divers mouvements qui aboutirent en Europe centrale à l'avènement d'Hitler » et ceux « sous les ordres de Franco » (OR 85) (voir Hekanaho 2006 : 106 ; Rothberg 2004 : 134). Dans une discussion sur les liens entre l'homosexualité et le fascisme, Éribon (2003b : 190) dénonce le « masculinisme incarné par le fascisme »[89]. Soulignons qu'Éric n'est pas un simple soldat. Il appartient aux officiers, ce qui en

[89] Éribon étudie les liens entre l'homosexualité, le fascisme et l'antisémitisme dans le chapitre « L'Abjecteur abjecté » de son livre *Hérésies* (2003a : 169-206). Il y propose que la fascination de certains gays et lesbiennes pour le fascisme puisse s'expliquer par « un surinvestissement dans les valeurs de la masculinité » en réaction à l'image de l'homosexuel efféminé.

partie s'explique par son ascendance noble, mais qui présuppose en même temps une activité militaire plus intentionnelle que celle d'un simple soldat obéissant aux ordres de ses supérieurs.

La description dans le récit-cadre mentionne « son étroit profil », « sa haute taille », son « arrogance » et son « claquement de talons » (OR 85). L'arrogance et la haute taille connotent la supériorité de ce personnage, comme le fait son grade militaire. Le narrateur anonyme du récit-cadre insiste sur la dureté du personnage qui est « beau, en dépit de la quarantaine, pétrifié dans une espèce de dure jeunesse » (*ibid*.), impression fortifiée par le narrateur autodiégétique du récit principal, où la morale d'Éric est comparée au marbre (OR 90). Les deux narrateurs, dont le deuxième est Éric lui-même, ont recours à l'image d'une pierre pour exprimer la dureté physique et morale du personnage. Éric se compare aussi à une « roue de métal » qui écrase les doigts (OR 88). Occupation, traits de caractères, physionomie, comportement – toutes ces caractéristiques concourent à l'impression qu'Éric se situe au bout extrême de la masculinité sur une échelle allant du pôle masculin vers le pôle féminin, et où masculinité égale militarisme, dureté, force et supériorité.

Notre impression de la masculinité d'Éric diffère de l'analyse proposée par Joan E. Howard (1992) pour qui le personnage adopte parfois de façon métaphorique une position de femme. Par endroits le texte établirait une conception phallique de Conrad qui, à son tour, placerait Éric du côté féminin de la frontière sexuelle, suggère Howard (1992 : 140) :

> this passage, along with several others that point to a phallic conception of Conrad, situates Erick, however ephemerally, however unconsciously, on the feminine side of a border he has repeatedly proven himself so loathe to cross.

Howard fonde son raisonnement sur l'interprétation d'un passage qui met en regard le « répugnant flétrissement des iris, ces sombres fleurs en forme de lance » avec « le dessèchement héroïque des roses » (OR 145), à savoir deux sortes de mort, dont la première est indigne et la seconde est noble. Howard reprend et développe l'interprétation de Judith Johnston selon laquelle l'iris phallique et la rose génitale suggèrent les rôles sexuels qu'Éric attribue à Conrad et à lui-même (cf. Hekanaho 2006 : 115-116). À notre avis, il serait aussi possible de

penser que l'iris phallique et la rose génitale renvoient à Éric et à Sophie, puisque d'après Éric, la mort de Sophie garantit à la fille un certain statut héroïque, tandis que lui, seul survivant de ce drame, continue de mener une vie indifférente, vide et stérile. Ou bien, nous pourrions suggérer que cette image met en opposition deux destins potentiels de Conrad : la survie et la mort. Dans une telle interprétation, la « dissolution sournoise » rappelant « le répugnant flétrissement des iris » que subirait la nature de Conrad si elle était « livré[e] au monde, aux femmes, aux affaires, aux succès faciles » décrit l'existence de Conrad vieillissant après la guerre. Le « dessèchement héroïque des roses » symbolise la mort héroïque au combat. Cette interprétation nous semble la plus motivée par le texte (cf. 3.3.2.3). Dans ces cas-là, l'iris en tant que symbole phallique est lié au destin de Conrad adulte ayant assumée une position masculine conventionnelle et, de ce fait, peut-être abandonné sa relation exceptionnelle avec Éric. Le flétrissement répugnant de la fleur phallique exprime alors la méfiance pour la masculinité conformiste, censé détruire la singularité de Conrad.

Cependant, à nos yeux, ni une conception phallique de Conrad ni les quelques « brèches dans l'armure masculine d'Éric » (« the chinks in Erick's masculine armor ») suggérées par Howard (1992 : 141) ne situent automatiquement Éric du côté féminin. Une telle interprétation part de la présupposition qu'une représentation phallique de Conrad entraînerait Éric vers le féminin, étant donné que Conrad et Éric forment un couple ; seul l'un des deux pourrait posséder le phallus pour ainsi dire. Si Conrad qui, d'habitude, occupe la position féminine se trouve momentanément placé dans une position masculine, Éric doit alors devenir féminin. Nous pensons qu'il n'est pas nécessaire de comprendre leur relation à partir du paradigme hétérosexuel basé sur la binarité sexuelle, à savoir l'opposition du féminin et du masculin. Pourquoi Éric serait-il tout d'un coup moins masculin pour la seule raison que Conrad fume une longue pipe ou se trouve dans une tour ? Ne serait-il pas possible de voir dans ces descriptions métonymiques phalliques de Conrad une mise en garde contre l'image simpliste de la relation homosexuelle calquée sur la relation hétérosexuelle avec une position féminine et une position masculine, complémentaires et stables ? L'activité militaire de Conrad et les rares descriptions phalliques de Conrad

permettent de nuancer le lieu commun de l'homosexuel efféminé. Cette relation sera analysée plus en détail dans la deuxième partie de notre travail (voir 4.3).

À la virilité d'Éric s'ajoute sa misogynie. Il dit lui-même qu'il méprise les femmes. Le texte ne contient qu'un seul souvenir de son enfance : « 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 » (OR 122). L'emploi du mot enfantin et affectueux « maman » en juxtaposition avec l'expression « mis de force » intensifie l'effet de cette scène, où le lecteur imagine facilement l'horreur et la honte ressenties par le petit garçon soumis au geste cruel de sa mère. L'étoile de mer n'est pas la source principale de l'horreur du garçon ; c'est la trahison de la mère qui le force à tenir l'astérie et le ridiculise en public. La mère est pour toujours associée à cet animal, beau mais carnivore. Ce souvenir resurgit à la seule occasion où Éric et Sophie s'embrassent ; il est suscité par leur étreinte.

> Elle [Sophie] palpitait contre moi, et aucune rencontre féminine de prostitution ou de hasard ne m'avait préparé à cette violente, à cette affreuse douceur. […] Je ne sais à quel moment le délice tourna à l'horreur, déclenchant en moi le souvenir de cette étoile de mer (OR 122).

Ainsi, l'image de l'étoile de mer est également associée à la sexualité de Sophie. L'animal dégoûtant est une image récurrente dans les représentations de la femme dans le texte ; cette scène rappelle un autre incident où Éric est confronté à la sexualité féminine. Pendant une visite de quatre jours à Riga avec quelques autres soldats, Éric achète les services d'une prostituée. La prostituée, dont il se moque en mentionnant son chapeau ridicule et en disant qu'il en aurait préféré une autre, est associée à un autre animal de mer : « elle s'accrocha à moi […] avec une ténacité de poulpe auquel ses longs doigts gantés de blanc faisaient penser » (OR 111). Les cinq doigts de la main de la prostituée rappellent les cinq bras de l'étoile de mer. Éric décrit sa relation à sa mère et son expérience sexuelle avec une femme – d'ailleurs sa seule expérience sexuelle décrite dans le texte, parce qu'Éric interrompt le moment intime avec Sophie avant que cela n'aboutisse à un acte sexuel – en termes très négatifs, recourant à

l'image d'un animal qui se colle à lui à l'aide de ses tentacules. Howard (1992 : 128) remarque que ces épisodes expriment une misogynie marquée chez le héros :

> Given the similarly tentacular creatures that Erick links to sexual, or nearly sexual, encounters with women, it seems quite safe to say that the starfish memory that surfaces while Erick and Sophie embrace is yet another sign of an already well-established revulsion for the feminine.

Éric exprime alors un dégoût profond pour le féminin. Hekanaho (2006 : 115) identifie encore une autre image négative de la femme dans le texte : la méduse. La nuit, Sophie a l'habitude de porter des bigoudis, ce qui aux yeux d'Éric la fait ressembler à « une méduse coiffée de serpents » (OR 109). Hekanaho constate que cette image associe la jeune fille à la fois à la créature mythique Méduse, dont le regard pétrifie les hommes, et à l'animal marin prédateur aux tentacules.

Les serpents qui sortent de la tête de Méduse rappellent un autre endroit dans le texte, où les femmes sont associées au serpent. Cette fois-ci, le serpent se manifeste comme le symbole chrétien de la faute de la femme. Le narrateur-héros décrit son enfance avec Conrad comme un paradis tranquille :

> une espèce de grand paradis calme, sans interdiction et *sans serpent*. 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*. (OR 91, nous soulignons)

Tant que la fille méprise les garçons, Éric et Conrad vivent en paix dans un paradis sans serpent. C'est donc au moment où Sophie commence à s'intéresser aux garçons que le serpent entre dans le paradis. Le serpent est un symbole plurivoque qui peut communiquer des associations positives aussi bien que négatives (Chevalier et Gheerbrant 1982 *s.v.* « serpent »), mais il paraît évident que *Le Coup de Grâce* s'attache à l'aspect néfaste du symbole en se référant au serpent d'Ève. La naissance du désir chez Sophie est associée au péché originel qui détruit l'Éden. Aussi bien la mythologie ancienne que le christianisme sont utilisés dans le texte yourcenarien pour exprimer l'horreur ressenti par le héros-narrateur devant la femme.

Grâce au mode de narration, la misogynie d'Éric domine le récit, ce qui fait que beaucoup de lecteurs reportent cette misogynie sur Yourcenar, constate Lydon (1995 : 36). Les lectures féministes ont tendance à insister sur la dévalorisation des femmes et du féminin dans ce roman. Sans nier la misogynie profonde du héros-narrateur, nous voulons mettre en exergue la confusion de genre que transmettent les deux autres personnages, Conrad et Sophie, dans l'espoir de nuancer un peu cette caractéristique de l'ouvrage. Avant d'aborder l'analyse de l'androgynie du frère et de la sœur, nous examinerons pourtant les liens entre, d'un côté, Éric et Conrad et, de l'autre côté, Éric et Sophie que le texte propose.

3.3.1.1 Éric et Conrad

Dans *Le Coup de Grâce*, Éric et Conrad son rapprochés par la mention de leurs expériences similaires : enfance partagée, expériences côte à côte dans la guerre. Le texte crée une analogie entre eux par rapport à leur ascendance. Les deux ont une origine mixte : Conrad est « Balte avec du sang russe », alors qu'Éric est « Prussien avec du sang balte et français », ceci faisant qu'ils « chevauch[ent] deux nationalités voisines » (OR 89). Même les destins ironiques de leurs pères sont mis en parallèle : le père de Conrad qui « avait des sympathies allemandes » est mort dans un camp de concentration en Allemagne, et le père d'Éric, fier de ses origines françaises, a été tué par un soldat français (*ibid.*). Ces renseignements sur l'origine de Conrad concernent bien entendu Sophie autant que son frère, mais le narrateur autodiégétique ne les considère que par rapport au frère dans le but de souligner leur affinité. Cela a pour effet de fortifier les liens qui existent entre Éric et Conrad tout en excluant la fille.

Éric et Conrad se ressemblent tellement physiquement qu'ils en sont presque identiques : « élancés, durs, souples, avec le même ton de hâle et la même nuance d'yeux » (OR 90). Cette description évoque la santé, la vigilance et la force du corps d'un jeune homme masculin et actif. Nous avons noté à propos d'Éric que la dureté exprime la masculinité. Les deux garçons ne sont séparés que par une légère nuance de cheveux ; mêmes leurs « empreintes de pieds [sont] identiques sur le sable » (*ibid.*). Du point de vue mental, ils sont pourtant contraires : la métaphore du marbre utilisée pour décrire le moral d'Éric est juxtaposée à celle de l'albâtre pour Conrad. À la

dureté de celui-là s'oppose « la mollesse » de celui-ci (OR 90). Par ses qualités morales, Conrad est rapproché du féminin, et il l'est encore davantage dans les nombreuses comparaisons à sa sœur parsemées dans le texte (cf. 3.3.2).

3.3.1.2 Éric et Sophie

Éric et Sophie sont représentés comme personnages opposés. Le texte les met en position d'adversaires à l'aide d'un discours martial. Même avant de quitter Kratovicé et de passer définitivement du côté de l'ennemi réel, Sophie est la victime et l'ennemi d'Éric : « c'était bien une adversaire que j'avais en face de moi » (OR 133). Éric décrit leur relation en termes d'antagonisme et d'opposition, fixant les deux sexes face à face et soulignant leur différence. La relation de Sophie et d'Éric est une véritable guerre des sexes marquée par des malentendus, de l'incompréhension et de l'antagonisme.

L'incompréhension qui règne entre Éric et Sophie est peut-être le mieux illustrée lors de l'épisode de la mort du chien de Sophie, Texas. Éric trouve Sophie ivre à côté du cadavre de son chien dans la cuisine. Il l'aide à rentrer dans sa chambre et passe la nuit à côté de la fille vomissant.

> Elle a toujours cru que cette veillée de bon Samaritain au chevet de son lit malpropre m'avait laissé un des souvenirs les plus répugnants de ma vie. Je n'aurais pu lui dire que cette pâleur, ces taches, ce danger, et cet abandon plus complet que dans l'amour étaient rassurants et beaux ; et que ce corps pesamment étalé me rappelait celui de mes camarades soignés dans le même état, et Conrad lui-même… (OR 117)

Sophie et Éric interprètent l'incident de façon contraire. Même s'il l'avait voulu, Éric *n'aurait pu* se faire comprendre de Sophie. Le narrateur-héros répète constamment qu'il interprète mal le comportement de Sophie : « Tout me prédisposait à me méprendre sur Sophie » (OR 99). Sophie est aussi incapable de comprendre les motivations d'Éric. Elle s'essaie à différentes tactiques de séduction pour le gagner mais l'effet de ses efforts est toujours contraire à ses attentes. « À cet instant où elle croyait atteindre au comble de l'impudeur, cette ingénuité eût ravi toutes les mères » (OR 102). Cette phrase signale que Sophie non seulement échoue à comprendre l'homme qu'est Éric, mais qu'elle est tout aussi ignorante en ce qui

concerne les ruses féminines dans le domaine de l'amour et de la séduction. La sincérité et la droiture ne fonctionnant pas, Sophie s'efforce de ressembler aux prostituées pour plaire à Éric, un autre modèle féminin qu'elle essaie d'imiter sans succès. Elle change même sa voix dans un effort pour les imiter, mais Éric déteste « ces inflexions enrouées et tendres » (OR 119).

Les vaines tentatives de Sophie pour séduire Éric en imitant les différents modèles féminins qu'elle connaît – les héroïnes de ses livres, Pearl White et l'impératrice de Russie dont les photographies sont « suspendues à son mur », les prostituées – illustrent que la féminité est une construction sociale qui se reproduit au moyen de l'imitation, de la répétition. Rappelons que la répétition est un concept clé dans la théorie de Butler (1999 : 179 ; voir aussi Butler 1993 : 226), pour qui le genre est une construction sociale produite par la répétition stylisée des actes (« *stylized repetition of acts* »). D'après Butler, la répétition reproduit le genre. Elle dit que les répétitions ne sont pas toujours fidèles et que ce sont les répétitions infidèles qui fraient la voie à la possibilité de transformer le genre. Le personnage de Sophie met en scène ce genre d'imitations infidèles. Vu à partir de cette perspective, le personnage de Sophie incite le lecteur à réfléchir sur la nature imitative du genre et sur la possibilité d'imaginer d'autres modèles de genre.

Éric et Sophie sont des adversaires aussi sur le plan politique, non seulement en ce qui concerne leurs sympathies de droite ou de gauche, mais également quant aux motivations derrière leurs convictions idéologiques. Éric ne s'engage jamais pour des raisons idéologiques, même s'il se tient toujours « du côté droit de la barricade » (OR 85). Il est motivé par des raisons personnelles : « tel visage, tel corps » (OR 92). L'amour ou l'amitié sont à l'origine de ses activités politiques. De son côté, Sophie a depuis son adolescence des « sympathies pour les rouges » (OR 107), seule conviction qui résiste à l'amour. Éric essaie de « mettre la jeune fille en contradiction avec ses principes » OR 108), mais n'y réussit pas. Après avoir abandonné finalement cet amour impossible, Sophie se voue à la lutte bolchévique. Pour l'un, la politique est subordonnée à l'amour, pour l'autre la politique est plus forte que l'amour. La politique étant traditionnellement le domaine des hommes, et l'amour étant souvent vu comme plus important pour les femmes que pour les hommes, ce

fait peut s'interpréter comme une façon d'inverser les attributs de genre des personnages en question. Nous avons affirmé à propos de la relation d'Alexis et de Marie que l'obsession de l'amour est un des traits de caractère reprochés aux femmes dans l'œuvre de Yourcenar (cf. 3.2.1.1). Chez Éric, l'intensité de son amour est toutefois un signe de noblesse et de fidélité. Le texte situe donc constamment Sophie et Éric en opposition. Ils sont séparés par une différence fondamentale qui imprègne toutes leurs activités. Cependant, la mise en parallèle répétée des deux personnages les lie l'un à l'autre.

Avant de passer à l'assimilation de Sophie à Conrad, évidente dans le passage cité ci-dessus sur les heures qu'Éric passe au chevet de Sophie ivre, soulignons que le texte introduit parfois un sentiment de similitude entre Sophie et Éric : Sophie est « née la même semaine » qu'Éric, « vouée aux mêmes astres » (OR 99). En apprenant que celle-ci a été violée par un sergent lithuanien, Éric se sent plus proche d'elle, expliquant que « son expérience avoisinait la [s]ienne, et l'épisode du sergent équilibrait bizarrement pour [lui] le souvenir unique et odieux d'une maison de femmes à Bruxelles » (OR 98). Ces adversaires sont aussi unis dans « une complicité tacite » par leur attitude à l'égard de Conrad qu'ils traitent en enfant (OR 105) et Éric leur reconnaît « une affinité d'espèce » (OR 124). Néanmoins, cette complicité et l'expérience voisine d'une initiation affreuse à la sexualité ne sont pas suffisantes pour effacer la différence sur laquelle repose leur rapport : la polarité homme-femme. L'exemple ci-dessus donne également une idée de la misogynie d'Éric pour qui l'expérience sexuelle avec une femme est toujours odieuse.

Notre analyse diffère de l'interprétation faite par Andersson (1989 : 62) qui considère Éric et Sophie comme « parèdres », « des êtres qui, en dépit de leurs différences, se comprennent jusqu'au bout, jusqu'à la mort ». Nous dirions plutôt que ces êtres, en dépit de leurs ressemblances, restent adversaires dans l'incompréhension jusqu'au bout. Éric n'explique jamais à Sophie la raison pour laquelle elle ne pourra jamais le séduire : l'amour d'Éric pour son frère. De même, il ne lui révèle jamais qu'il connaît l'histoire de son viol. Même la scène du coup de grâce sur laquelle se termine le livre est sujet de malentendu ; l'impression qui demeure après le dénouement est celle d'une incompatibilité totale de ces personnages.

> J'ai pensé d'abord qu'en me demandant de remplir cet office, elle avait cru me donner une dernière preuve d'amour, et la plus définitive de toutes. 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. (OR 157)

À l'antagonisme, pourtant, se mêle du respect pour l'adversaire. Ce petit détail est essentiel pour comprendre la complexité de la relation entre Éric et Sophie, où il ne faut pas voir seulement une illustration scandaleuse de la violence masculine exercée sur une femme. Il est certes vrai qu'Éric a beaucoup de respect pour Sophie et que les deux se connaissent bien. Le narrateur cède la parole à Sophie qui s'adresse à Éric et lui dit : « – Oui, fit-elle. Nous sommes tout de même restés plus amis que je ne pensais, Éric, puisque vous avez deviné » (OR 152). Le recours au discours rapporté donne plus de poids à cet argument qui serait moins crédible s'il n'était prononcé que par le narrateur ou le personnage Éric. Arrivé presque à la fin du récit, le lecteur a vu tant de preuves de la cruauté d'Éric envers Sophie qu'il aurait du mal à concevoir une déclaration de la part du narrateur-héros de l'amitié régnant entre lui et Sophie comme autre chose que la vanité d'un homme convaincu de son influence irrésistible sur sa victime. En faisant parler Sophie, Yourcenar réussit à signaler que leur amitié n'existe pas uniquement dans l'imaginaire d'Éric.

En effet, Sophie est la seule femme respectée par Éric, ceci parce qu'elle est une jeune femme exceptionnelle. Dans ce qui suit, nous tenterons de montrer que ce qu'il apprécie chez elle, ce sont des caractéristiques qui la distinguent des autres femmes, ce qui explique pourquoi les efforts de Sophie pour s'adapter aux modèles de femme dans l'espoir de le séduire sont voués à l'échec.

3.3.2 Le frère et la sœur

Nous venons de montrer que le texte met en avant la ressemblance physique de Conrad et d'Éric et leurs expériences similaires, mais qu'il leur attribue une différence quant aux facultés spirituelles et sentimentales. Sur l'axe Éric–Sophie, c'est l'altérité qui domine, même si les deux personnages sont rapprochés grâce à certaines expériences et quelques traits de caractère similaires. Il n'y a pas de comparaison physique entre Éric et Sophie qui sont séparés par la corporalité et la

sexualité. En ce qui concerne les personnages de Sophie et de Conrad le texte établit entre eux un mélange de similitudes et de différences. Le frère et la sœur sont constamment mis en parallèle par leur portrait physique et moral, ainsi que par leurs paroles et leurs actions. Par un jeu de miroir, Sophie devient le double de son frère (cf. Lydon 1995 : 38 ; Howard 1992 : 132, 141 ; Andersson 1989 : 62).

Comparativement à la quasi-identité d'Éric et de Conrad, la ressemblance physique du frère et de la sœur est moins explicitement étalée dans le texte. Pourtant, les cheveux blonds et les yeux de Sophie sont pareils à ceux de Conrad. Éric déclare nettement qu'il « ne l'aurai[t] pourtant pas regardée deux fois, si elle n'avait pas eu pour [lui] les seuls yeux qui importaient » (OR 113). Cette phrase est très significative. Premièrement, elle montre que ce n'est que grâce à ses yeux identiques[90] à ceux de Conrad que Sophie mérite l'attention d'Éric, à savoir que c'est avant tout la ressemblance à son frère qui est valorisée, et non la jeune fille elle-même. Deuxièmement, le visage et surtout les yeux étant souvent considérés comme « le miroir de l'âme » comme le dit Erman (2006 : 57), cette similitude des yeux signale que l'identité du frère et de la sœur n'est pas uniquement physique : les âmes de Conrad et de Sophie sont aussi identiques.

La mise en parallèle de Conrad et de Sophie est nettement plus marquée qu'une simple comparaison de deux personnages. Le roman entier est structuré de façon à mettre en avant ce phénomène qui alors devient un de ses thèmes essentiels, si nous retenons la définition du thème donnée par Dupriez (1984 *s.v.* « thème »), à savoir que le thème est une idée essentielle et une « forme structurante » dans l'œuvre. Les analogies entre le frère et la sœur abondent dans le texte. Lorsqu'Éric revoit Conrad après une longue séparation causée par son service militaire, il le compare à Oreste de la tragédie de Racine et note que son ami est « marqué à la lèvre d'une petite cicatrice » (OR 93). Sophie, revue peu après, est « marquée d'un pli amer au coin des

[90] L'identité et sa dérivation « identique » sont des termes équivoques en français. *Le Petit Robert* (*s.v.* « identité ») donne comme première signification « caractère de deux objets de pensée identiques » qui renvoie à « similitude ». La deuxième signification donnée est « caractère de ce qui est un », ce qui renvoie à l'« unité ». Nous préférons ici garder l'équivocité du terme « identique » ne précisant pas à laquelle des significations nous renvoyons. La suite de notre argument éclairera cette prise de position.

lèvres » et comparée à une héroïne ibsénienne (OR 95). Le frère et la sœur sont de grandes figures tragiques, dont le visage porte la marque d'une expérience difficile. La cicatrice de Conrad est la marque physique de la violence concrète et visible de la guerre, tandis que le pli amer de Sophie trahit son expérience de la violence cachée et privée du viol qu'elle a subi, et qui a transformé son être. Sophie fume la pipe comme son frère, même si sa « courte pipe de paysanne » (OR 101) est plus petite que la sienne, « une longue pipe allemande » (OR 115) – un petit détail mais signifiant à l'en croire Howard (1992 : 132) : « Conrad's is (no doubt significantly !) longer than his sister's ». Howard n'explique pas pourquoi la longueur de la pipe est si importante, mais nous présumons qu'elle le considère comme un symbole phallique et aussi une marque de l'infériorité de Sophie. L'exclamation de Sophie au moment de partir, « Ah ! fit-elle, vous me dégoûtez tous… » (OR 133), est répétée mot pour mot par Conrad qui reproche à Éric ses actions au cours d'une excursion militaire. Éric constate alors que « le frère et la sœur étaient également purs, intolérants et irréductibles » (OR 136).

En ce qui concerne Conrad et Sophie tels qu'ils sont aperçus par Éric, l'équivocité des termes « identité » et « identique » (cf. Benoit 2008) est appropriée ; il n'est pas toujours clair si ce qu'Éric apprécie chez Sophie revient à elle-même ou à ce qu'il voit de Conrad en elle. En contemplant Sophie, Éric voit-il une ressemblance avec Conrad ou voit-il Conrad lui-même, de sorte que le frère et la sœur fusionnent ?[91] Le texte est évasif sur ce point et la réponse à cette question dépend, à notre avis, du point de vue du lecteur. Qu'Éric souligne sans cesse la ressemblance de Sophie avec Conrad s'interprète assez aisément comme la preuve qu'Éric voit en Sophie une copie de Conrad et non une personne distincte. Revenons, à ce propos, à la phrase sur leurs yeux identiques, en particulier à sa structure. En disant que Sophie a les yeux de Conrad, Éric ne parle pas que de similitude entre les deux personnages. L'adjectif « seuls » renforce cette impression, suggérant que, pour Éric, il n'y a qu'une paire d'yeux qui importe. Ajoutons que Sophie ressemble tant à Conrad qu'Éric en exécutant la jeune fille a « l'impression de le voir mourir deux fois » (OR 156). D'après Howard

[91] Dans le premier cas, leur identité a le sens de similitude, alors qu'elle prend le sens d'unité dans le deuxième.

(1992 : 129), cette remarque révèle qu'Éric est incapable de considérer Sophie comme un être humain indépendant (cf. également Hekanaho 2006 : 109). Howard a raison dans la mesure où Éric compare toujours Sophie à son frère et qu'il apprécie chez elle ce qui lui rappelle Conrad. Depuis cette position, que présentent surtout les lectures féministes du roman s'efforçant de souligner la misogynie du texte, il serait possible de décrire le rapport qu'établit le narrateur-héros Éric entre Conrad et Sophie comme une identité prise le sens d'unité. Étant donné que c'est toujours Sophie qui est comparée à Conrad et non l'inverse, elle s'efface et se dissout dans ce dernier. Cet argument devient d'autant plus convaincant si l'on considère le fait que Sophie étant l'aînée de Conrad, il serait plus conventionnel de comparer le frère cadet à sa sœur aînée que de faire comme Éric.

Toutefois, il est également possible de concevoir l'insistance sur leur ressemblance comme une description « véridique » de la sœur et du frère, sans en tirer la conclusion qu'Éric confond Conrad et Sophie au point que cette dernière ne soit pas une personne à part entière pour lui. Alors, l'identité de Conrad et de Sophie serait plutôt une similitude et non une unité, même si Sophie reste le comparé et Conrad le comparant. Une telle interprétation soutient notre raisonnement concernant la valorisation de l'ambiguïté sexuelle véhiculée par le texte ; à notre avis, la comparaison de Sophie à Conrad ne sert pas en premier lieu à effacer et à minorer la jeune femme, mais à accentuer la remise en cause de la binarité sexuelle. Il est également possible d'expliquer la perspective d'Éric par le simple fait qu'il a connu Conrad avant de faire la connaissance de Sophie. Certes, il est vrai qu'Éric a parfois du mal à séparer Sophie de Conrad, mais il ne faut pas négliger le fait qu'il reconnaît aussi des qualités à la fille qu'il n'attribue pas au frère, ce qui exige au moins qu'il la voit. Le texte crée ainsi une tension entre, d'une part, Sophie en tant que reflet dépendant de Conrad et, d'autre part, Sophie en tant que personne indépendante. Cette tension complexifie les relations entre les personnages, tout en signalant l'hésitation du narrateur-héros devant ses propres sentiments, ce qui rend le texte plus intéressant. Sophie est à la fois le même et un autre que son frère.

Le frère et la sœur ne sont pas toujours similaires. Parfois, les analogies suggérées par le texte servent à les mettre en opposition. Dans ces cas-là, la sœur est dotée de qualités soi-disant masculines

tandis que le frère est assimilé au féminin, de telle manière que Sophie semble plus masculine que son frère. Aussi bien le frère que la sœur sont des êtres androgynes en qui masculinité et féminité se combinent au lieu de s'opposer ou de s'exclure. *Le Coup de Grâce* reprend alors un thème littéraire associé normalement au 19e siècle. Monneyron (1994 : 8) déclare que le thème de l'androgyne s'impose dans la littérature française pendant ce siècle-là, particulièrement dans le genre du roman qui, selon lui, se prête le mieux à mettre en scène ce type de personnage au sexe indécis, et affirme qu'il est rare dans la littérature française des périodes antécédentes. *Séraphîta* d'Honoré de Balzac et *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier, tous les deux publiés en 1835, auraient introduit le mythe de l'androgyne dans la littérature française (cf. 3.1.1). Juan Jiménez Salcedo (2008 : 146) note, cependant, que l'androgynie apparaît dans la littérature libertine du 18e siècle, où elle est étroitement liée au travestissement, pourtant les personnages qu'il étudie ne sont pas physiologiquement androgynes. L'androgyne est cher également aux auteurs décadents de la fin du 19e siècle et il est très important pour l'occultiste Joséphin Péladan qui en 1891 publie les deux romans *L'Androgyne* et *La Gynandre*[92] (Monneyron 1996 : 13). La figure de l'androgyne change pourtant de visage dans la littérature au cours du 19e siècle (voir Albert 2005 ; Monneyron 1994, 1996). Il est évident que ce motif peut se présenter sous des formes différentes, et que l'androgyne ne fonctionne pas toujours de la même manière dans les textes littéraires.

Il convient de souligner que le motif de l'androgyne apparaît également dans d'autres textes de Yourcenar, sous différentes formes (voir Chehab 2005 : 345-355). Dans *Quoi ? L'Éternité*[93], « l'union parfaite de Jeanne et d'Egon […] exprime la plénitude de l'amour partagé et la reformation du couple androgyne dans la pure tradition du *Banquet* de platonicien », déclare Deprez (2003a : 38). À son avis,

[92] La gynandre est le nom donné par Péladan à la femme androgyne, alors qu'il réserve le nom d'androgyne à l'homme androgyne.

[93] *Quoi ? L'Éternité* est exclu de notre corpus, parce que c'est un des volumes de la trilogie familiale de Yourcenar et ne fait alors pas partie de l'œuvre romanesque. D'ailleurs, le couple formé de Jeanne et d'Égon reste dans le cadre du mariage et n'apporte pas de résistance à la binarité sexuelle, bien que leur amour réciproque soit exceptionnel dans l'œuvre yourcenarienne et que l'homosexualité d'Égon, entièrement acceptée par son épouse, trouble la norme hétérosexuelle.

« Jeanne et Egon accomplissent l'androgyne comme Anna et Miguel, cet autre couple yourcenarien exceptionnel », mais ceux-là sont encore plus proches de la perfection que ceux-ci (*id*., 39). Cependant, il y a des différences remarquables dans le traitement du motif dans *Le Coup de Grâce* par comparaison à ces textes-là. Aussi bien le couple androgyne formé de Jeanne et d'Égon que celui formé d'Anna et de Miguel dans *Anna soror…* se construisent à partir de deux moitiés – une féminine et une masculine – qui forment l'androgyne ensemble. Dans *Le Coup de Grâce*, chacun des personnages concernés est une figure androgyne en elle-même, ce qui donne lieu à une ambiguïté sexuelle bien plus profonde.

3.3.2.1 Conrad de Reval : l'androgyne surhumain

Nous avons déjà mentionné que le caractère de Conrad est opposé à celle d'Éric. Voici ce qui en est dit :

> … il était de ces gens scrupuleux et délicats que le mépris atteint au cœur, et qui doutent de leurs prédilections les plus chères, dès qu'ils les voient tourner en ridicule par une maîtresse ou un ami […] 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. (OR 90)

Scrupuleux, délicat, mollesse, souplesse caressante, velours. Tous ces éléments insistent sur la douceur de Conrad qui s'oppose à la dureté d'Éric, cet être de pierre. Pour Éric, la douceur est une qualité féminine, ce qu'il précise en reconnaissant à Conrad « une innocence d'enfant, une douceur de jeune fille » (OR 93). Grâce à la précision que le velours est beau, cette qualité féminine prend un sens positif. Le narrateur insiste sur la ressemblance de Conrad avec une fille. « 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 » (OR 112). En vertu de ses attributs féminins, Conrad est comparée à une fille appartenant aux couches sociales supérieures, sortie d'une lignée noble. L'air féminin du jeune garçon est présenté comme une marque de noblesse et de supériorité. Cela est essentiel quand on regarde la façon dont sa sœur est décrite (cf. 3.3.2.2).

Malgré la comparaison physique de Conrad à Éric qui implique la force et la dureté (cf. 3.3.1.1), le narrateur commente plusieurs fois la pâleur et la fragilité de Conrad dont la santé faible l'inquiète. Le

portrait de Conrad rappelle ainsi Alexis qui souffre d'un physique faible. Alexis et Conrad ont, d'ailleurs, un autre trait en commun, notamment la sensibilité et le talent artistiques. Éric décrit Conrad en train d'écrire des vers et imagine son avenir comme poète à la remorque de T.S. Eliot ou de Jean Cocteau (OR 90)[94]. Pour Conrad, c'est la littérature qui est importante, tandis qu'Alexis est un musicien avec un intérêt pour la peinture. Le lien entre l'androgynie et les arts existe depuis longtemps dans la littérature (voir ci-dessous 3.4.3.3). Monneyron (1996 : 32) affirme que les figures androgynes de la littérature décadente de la deuxième moitié du 19e siècle sont tous des esthètes : « Fidèles à leur essence qui est celle du beau et du mystère, ils placent leur vie sous les signes de l'art ». Cette description s'applique parfaitement à Conrad, bien qu'il soit aussi militaire. Sa carrière militaire s'explique par les circonstances extérieures, la guerre, tandis que son goût pour les arts exprime sa vraie nature. Les figures androgynes à qui Monneyron fait référence sont tous des hommes à l'aspect féminin ; les femmes androgynes de la période décadente diffèrent clairement des hommes androgynes (*id*., 38). Nous notons que rien n'est dit sur un intérêt ou un talent artistique quelconque chez Sophie.

Comme dans *Alexis ou le Traité du vain combat*, la féminité d'un héros masculin n'est pas un défaut dans *Le Coup de Grâce*, mais au

[94] Le choix de ces modèles littéraires est très intéressant et sans doute signifiant pour comprendre l'image qu'a Éric de son compagnon. Pourquoi choisir ces deux auteurs ? Jean Cocteau ne cachait pas son homosexualité. Sans l'avoir exprimé aussi ouvertement, T.S. Eliot semble également avoir été fasciné par le désir homosexuel. Il n'est pas certain que Yourcenar connaisse ce côté de T.S. Eliot au moment de rédiger *Le Coup de Grâce*, mais nous pouvons présumer qu'elle est au courant de la préférence sexuelle de Cocteau. Hekanaho (2006 : 77) a démontré que l'œuvre de Yourcenar contient de nombreuses références à des auteurs qui sont plus ou moins ouvertement associés au thème de l'homosexualité, soit à cause de leur propre vie, soit à cause de leur écrits : Oscar Wilde, Marcel Proust et André Gide qui figurent plusieurs fois dans les textes yourcenariens sont devenus des figures de proue de la littérature sur l'homosexualité. Yourcenar fait aussi référence à des écrivains dont les livres abordent le sujet de l'homosexualité de manière plus discrète : Rainer Maria Rilke, Robert Musil et Thomas Mann. Les textes de Yourcenar contiennent des allusions aux œuvres de Henry James, d'Herman Melville et de Joseph Conrad, qui ont tous fait l'objet d'études queer. Selon Hekanaho, ces références sont une stratégie qu'utilise Yourcenar pour amener l'homosexualité masculine au sein de ses livres. Hekanaho ne traite pourtant ni Cocteau ni Eliot.

contraire, elle accroît son prestige. Notons que le narrateur tient à souligner que Conrad plaît aux femmes et même s'intéresserait à elles si Éric ne l'en dissuadait pas. Le narrateur anonyme d'*Un homme obscur* fait une remarque similaire à propos de Nathanaël qui plaît aux femmes, sans qu'il en soit conscient lui-même. Malgré sa ressemblance avec une fille, Conrad est un soldat habile, « absolument vierge » de crainte (OR 145) et il ne manque jamais de courage, même pendant l'agonie précédant sa mort. Conrad est respecté et admiré par Éric, ainsi que par ses soldats. Nous pouvons rapprocher cela de ce que Monneyron (1996 : 68) dit à propos de l'androgyne homme :

> La présence chez un jeune homme de traits et de manières typiquement féminins ne se donne pas contrairement à ce que l'on pourrait penser comme une pure négation de sa virilité. Dans la saisie que nous avons d'un éphèbe efféminé nous restons en effet conscients - comme lui-même le reste sans doute - de l'essence virile de son corps. Ce que vient apporter la féminité de ses manières et de ses traits, ce n'est pas un amoindrissement de l'homme mais un ajout à la virilité qui donne cet être comme l'illustration presque parfaite d'une plénitude idéale. Il est la réunion en un seul corps d'une essence masculine et d'une forme féminine. Ou, pour parler en termes aristotéliciens, à la matière masculine vient s'ajouter une forme féminine, le *telos* étant alors l'androgyne.

Les traits féminins de Conrad sont un atout qui ne nie nullement sa masculinité. Le personnage se conforme à la tradition littéraire de valoriser l'androgynie masculine, évoquée par Monneyron.

Conrad ne se sent pas mal à l'aise parmi les hommes comme le fait Alexis. Mais il n'est pas non plus tout à fait à sa place dans la réalité cruelle qui l'entoure. C'est un être divin : il est « divinement jeune » (OR 127). Il n'appartient pas au monde concret et réel des autres, comme le constate Éric : « C'était une de ces natures pétries de songes qui, par le plus heureux des instincts, négligent tout le côté irritant et faussé de la réalité » (OR 101). Éric imagine Conrad destiné à mourir jeune ; vivant « à l'aise dans la mort » ; Conrad est caractérisé par « cette légèreté qui est à la fois [une] vertu et [un] privilège de dieux » (OR 145). Cette figure androgyne où le masculin est accompagné du féminin est alors un être supérieur à ceux du monde réel.

Monneyron (1996 : 17) montre que l'androgyne littéraire est pendant la période romantique habituellement associé à l'union du

masculin et du féminin dans un être asexuel parfait, tandis que les androgynes de la littérature décadente de la fin du 19e siècle incarnent souvent le pervers et le mal, entraînés vers l'abîme par leur désir ou par le désir qu'ils suscitent. L'androgyne décadent est charnel et symbolise la corruption, explique Albert (2005 : 118-120). La dévalorisation de la figure de l'androgyne, c'est-à-dire son rabaissement à une image négative et horrifiante, correspond en fait à son association de plus en plus forte avec l'homosexualité. Même si le roman de Yourcenar succède au mouvement décadent, Conrad ne possède pas les empreintes négatives des androgynes décadents. Malgré sa liaison avec Éric, Conrad correspond plutôt à la conception de l'androgyne comme l'union parfaite, le retour à l'unité primordiale, à savoir l'image chérie par les romantiques (voir Monneyron 1994 ; cf. également Albert 2005 : 118) qui trouve sa source, entre autres, dans le *Banquet* de Platon (voir Camby 2006 : 123-130). Qu'en est-il de la figure opposée, la femme masculine, que représente sa sœur ?

3.3.2.2 Sophie de Reval : le frère de son frère ?

Sophie de Reval est un personnage analogue à Conrad et à Alexis, car elle assimile masculinité et féminité et trouble ainsi la binarité sexuelle. Pourtant la jeune femme est très différente de ceux-ci, et son destin sera autre.

Voici quelques exemples de la façon dont le texte suggère la masculinité de Sophie. À la nature douce et souple de Conrad qui garde « tous les plis », c'est-à-dire qui est influencée par les circonstances et les expériences, ce qui est un des signes principaux de sa féminité, est opposée la « nature inaltérable » de Sophie (OR 103). Le narrateur-héros lui refuse les qualités qu'il juge féminines : la jeune fille « n'était pas tendre » (OR 97), et « romanesque elle ne l'était pas plus qu'un couteau » (OR 101). En revanche, les caractéristiques qui la rapprochent des hommes sont soulignées. Conformément au cadre guerrier de l'histoire, les attributs qui ont pour fonction de transmettre l'aspect masculin de Sophie relèvent en général du vocabulaire du combat ou de la chasse : couteau, tireur, courage. La jeune fille est un bon tireur et elle est courageuse au point de sortir promener son chien même pendant les attaques de l'ennemi (OR 94). Le courage est la vertu la plus appréciée par Éric qui déclare : « Rien

ne m'émeut comme le courage » (OR 103) et qui au moment de la mort de Conrad ne craint que le manque de courage de la part de son ami. Le courage face à la mort est donc plus important que la vie. Sophie fait preuve de ce courage quand elle attend son exécution par Éric, car son « seul signe d'angoisse » consiste à fumer sans arrêt (OR 155), sinon elle ne révèle pas son inquiétude devant la mort. En vertu de son courage, elle atteint un statut androgyne qui superpose la masculinité à sa féminité.

Le narrateur-héros ne se contente pas d'insinuer l'air masculin de Sophie au moyen d'attributs. Le texte est rempli d'expressions qui soulignent la masculinité de Sophie, telles que ce « garçon manqué » (OR 113). Éric explicite plusieurs fois son impression de la masculinité de la jeune femme en qui il se « plaisai[t] à reconnaître le contraire d'une femme » (OR 102). Le verbe plaire est à noter ici, car il signale que c'est un avantage pour Sophie d'être « le contraire d'une femme » ; la féminité devient alors négative et la nature androgyne de ce personnage est valorisée. Éric avoue aussi que « sa voix rude et douce, ses cheveux tondus, ses petites blouses, ses gros souliers toujours encroutés de boue faisaient d'elle à mes yeux le frère de son frère » (OR 99). À cause des comparaisons répétées de Sophie avec Conrad, il est inadmissible d'interpréter ses traits masculins comme une masculinité féminine sans lien avec les hommes, conformément à la théorie avancée par Halberstam dans le livre *Female Masculinity* (1998). Force est de reconnaître que la masculinité de Sophie se définit à partir des hommes, plus précisément à partir d'un seul homme, à savoir son frère Conrad. Cela n'empêche pas de reconnaître que ce personnage vise à problématiser la binarité sexuelle. Bourcier (2005 : 122) écrit :

> En effet, si la féminité ne doit pas être nécessairement et naturellement la construction culturelle d'un corps féminin […], si la masculinité ne doit pas nécessairement être la construction culturelle d'un corps masculin, si la masculinité n'est pas attachée aux hommes, si elle n'est pas le privilège des hommes biologiquement définis, c'est que le sexe ne limite pas le genre et que le genre peut excéder les limites du binarisme sexe féminin/sexe masculin.

Néanmoins, l'androgynie de Sophie diffère de celle de son frère. Arrêtons-nous sur le passage déjà évoqué où Conrad est comparé à une fille aristocrate.

> Je regardai Conrad s'endormir d'un sommeil d'enfant dans le lit voisin, en dépit des bruits de pas de la tante Prascovie qui allait et venait nuit et jour à l'étage supérieur en marmonnant les prières auxquelles elle attribuait notre relative préservation. 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'avait rappelé subitement le jeune valet de ferme Karl chargé d'étriller les poneys de notre enfance. Après le visage graissé, poudré, tapoté de ma Hongroise, elle était à la fois mal soignée et incomparable. (OR 112)

Ce passage contient la plupart des motifs essentiels du roman : l'inversion des attributs de genre chez Conrad et Sophie, la valorisation de l'androgynie, la misogynie du héros-narrateur Éric et la dévalorisation des femmes et du féminin. Le passage souligne encore une fois que Conrad est plus féminin que sa sœur. Le point le plus important concerne pourtant les images qui servent à illustrer leur androgynie respective : Conrad est comparé à une princesse, tandis que Sophie rappelle un valet. L'androgynie masculine renvoie à la noblesse, mais l'androgynie féminine à la domesticité. N'oublions pas que Conrad et Sophie appartiennent à l'aristocratie ; Sophie est alors assimilée à un subordonné ici. Certes, cette comparaison va de pair avec les sympathies bolchéviques du personnage, mais ne serait-il pas possible d'y voir également une représentation hiérarchique des deux figures androgynes ?

Monneyron (1996 : 52) constate qu'il y a une « dissymétrie fondamentale » entre les hommes androgynes et les femmes androgynes dans la littérature, où l'androgynie masculine est « généralement positive », tandis que la femme androgyne est négative. L'inégalité entre l'homme androgyne et la femme androgyne semble profondément ancrée dans l'imaginaire occidental et persiste à travers les différentes époques, dit-il.

> la femme qui présente une masculinité évidente […] n'est plus réellement sentie comme telle. Elle n'est plus sentie comme être féminin, car, cette fois, la forme masculine ne s'ajoute plus à

> l'essence féminine mais, au contraire, la nie. Tout va comme si l'essence était aliénée. Et, de plus, cette aliénation est irrémédiable et ne semble pas pouvoir être dépassée.
>
> L'inégalité naît donc de ce que la femme présentant des caractères masculins se trouve niée par ces caractères, alors que les caractères féminins que présente un homme viennent à l'inverse s'ajouter à son essence masculine et former ainsi l'androgyne. (Monneyron 1996 : 68)

Pour sa part, Sedgwick (1985 : 55) trouve dans son étude sur les *Sonnets* de Shakespeare et sur la comédie *The Country Wife* de William Wycherley que l'homme androgyne a pour rôle de dissimuler la manipulation de la position marginale, asymétrique et objectivée assignée aux femmes. D'après Sedgwick, l'homme androgyne affirmerait la position inférieure des femmes au lieu d'annuler la différence entre les sexes en termes égaux. Nous verrons dans ce qui suit que les rapports entre les deux figures androgynes, Conrad et Sophie, ont pour effet de perpétuer la domination masculine et de dévaloriser les femmes, mais que c'est avant tout le personnage de Sophie qui assume cette fonction dans le roman.

Il semble indéniable que l'homme aux caractères féminins, c'est-à-dire Conrad, est supérieur à la femme aux caractères masculins, c'est-à-dire Sophie, dans *Le Coup de Grâce*. Nous avons démontré le statut ascendant de Conrad, celui-ci étant associé à la culture et à la spiritualité mais jamais au peuple, ni à la réalité dure ni à la nature. En revanche, Sophie l'est souvent. Elle fume une pipe de paysanne, porte un mouchoir noué sur la tête « comme une paysanne » (OR 112) et ses bottes sont encroutées de boue (OR 99). Des métaphores, des métonymies ou des comparaisons terrestres sont sans cesse utilisées pour décrire la jeune fille[95], comme dans le passage suivant où le narrateur-héros dépeint Sophie en train de se regarder dans un miroir après qu'il l'a insultée sévèrement. C'est Éric qui s'imagine cette

[95] Le texte est rempli d'images de la terre liées à Sophie. En voici encore quelques exemples : « cette femme au moins serait solide comme la terre » (OR 127) ; « ce corps […] 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 » (OR 122) ; « cette femme, pareille à un grand pays conquis où je ne suis pas entré » (OR 121) ; « La maussaderie de Sophie fondait par places, sans rien lui ôter de sa grâce hagarde et farouche, comme ces pays qui gardent une âpreté hivernale même au retour du printemps » (OR 96*sq*).

scène. Par conséquent, le portrait de Sophie transmet la façon dont il la voit.

> Elle dut passer la nuit penchée sur le miroir encadré de blanc de sa chambre de jeune fille, à se demander si vraiment son visage, son corps, ne pouvaient plaire qu'à des sergents pris de boisson, et si ses yeux, sa bouche, ses cheveux desservaient l'amour qu'elle portait au cœur. La glace lui renvoya des yeux d'enfant et d'ange, un large visage un peu informe qui était la terre même au printemps, un pays, des campagnes douces traversées de ruisseaux de larmes ; des joues couleur de soleil et de neige ; une bouche dont le rose bouleversant faisait presque trembler ; et des cheveux blonds comme ce bon pain dont nous n'avions plus. (OR 109)

Dans cet éloge de la beauté de Sophie, toutes les parties du visage, y compris les cheveux, sont associés à la terre et à la nature, sauf les yeux. Ces yeux d'enfant et d'ange évoquent l'innocence, la pureté et la perfection surnaturelle. Rappelons toutefois que les yeux de Sophie sont identiques à ceux de son frère. Alors, le seul trait de son visage qui annonce la spiritualité au lieu d'être lié à la nature est emprunté à Conrad.

L'image des yeux angéliques où le féminin et le masculin fusionnent accordent une valeur transcendante à l'androgynie. La pâleur de Conrad et de Sophie constamment mentionnée par le narrateur peut s'interpréter comme un indice de leur nature angélique, au lieu de considérer qu'elle signifie que le frère et la sœur sont des spectres qui « représentent des figurants d'un ancien moi enterré sous les débris accumulés au cours des quinze ans qui succèdent à la mort brutale de Sophie », comme le suggère Howard (1992 : 142, notre traduction[96]). Monneyron a démontré que l'androgyne est souvent un être angélique par exemple chez Balzac, surtout dans *Séraphîta*, mais *La Comédie humaine* contient également plusieurs autres exemples. D'après Monneyron (1994 : 70), « la diaphanéité de la peau, le vaporeux des cheveux blonds […] concourent à produire un effet de blancheur, de lumière, d'apesanteur qui indique un être à peine sensible », à savoir un être angélique. Le

[96] Le texte en anglais dit : « The frequency with which Erick's récit refers to the paleness of Sophie and Conrad inscribes the extent to which these two characters represent ciphers of a former self buried beneath the accumulated debris of the fifteen years since Sophie's brutal death ».

texte yourcenarien contient en effet quelques rares allusions à la nature divine de l'androgynie de Sophie, même si celles-ci sont moins fréquentes que pour Conrad. Voici l'exemple sans doute le plus visible : Sophie étale « des jambes gainées de soie caramel, qui étaient moins d'une jeune déesse que d'un jeune dieu » (OR 116).

Sophie en tant que figure androgyne ne correspond pas exactement à l'image péjorative proposée par Monneyron, en raison de l'atmosphère particulière du roman où les femmes et le féminin sont méprisés. L'adjectif « incomparable » utilisé à propos de Sophie lors de sa comparaison avec la prostituée hongroise (OR 112), citée ci-dessus, suggère que Sophie, grâce à ses caractères masculins, est infiniment supérieure à la féminité vaniteuse et superficielle que représente la Hongroise. Sans atteindre le niveau de Conrad, Sophie transcende les femmes. Dans sa thèse *Fascistic Discourse in the Narratives of Ingeborg Bachmann and Marguerite Yourcenar* (soutenue en 1988, non publiée), O'Sickey (1988 : 44) propose que Sophie est punie parce qu'elle ne correspond pas à l'image qu'Éric a des femmes :

> Sophie's « crime » one for which she is malignated throughout the narrative, is that she subverts and transgresses the categories Erick uses to define woman : she doesn't remain chaste, doesn't stay home and defects « down » to the working class, the other side.

Selon O'Sickey, Sophie serait donc méprisée par Éric parce qu'elle ne se conforme pas à son image conventionnelle des femmes. Il semble toutefois qu'elle interprète le roman de Yourcenar plus à partir de ses propres expériences et opinions concernant les attentes et les rôles assignés aux femmes qu'à partir du texte yourcenarien. Notre interprétation du personnage de Sophie est complètement inverse : Éric respecte et valorise Sophie précisément parce qu'elle n'est pas comme les autres femmes.

Sophie diffère des femmes androgynes décrites par Monneyron en ce qui concerne la féminité : en effet, elle ne perd pas sa féminité même en embrassant le masculin. À plusieurs endroits, le texte contient des descriptions qui retiennent la féminité de Sophie. L'association conventionnelle de la femme à la terre dont se sert le narrateur évoque la féminité de Sophie. Le narrateur-héros admire la beauté de Sophie et reconnaît « la plénitude de son corps » (OR 97). Physiquement, Sophie est donc féminine, et elle éveille par

conséquent l'intérêt des hommes qui, contrairement à Éric, voient en elle une femme. Son comportement dans le château est aussi tout à fait conventionnelle : « elle était parfaite dans ces soins de femme de soldat » (OR 129). Donc, malgré sa ressemblance à son frère et l'aspect masculin que le narrateur lui reconnaît, Sophie garde sa féminité. Son androgynie ne nie pas son essence féminine. Le personnage de Sophie obéit au schéma que Monneyron réserve en général aux hommes androgynes, à savoir que les caractères du sexe opposé s'ajoutent à l'essence sexuelle du personnage pour former l'androgyne.

Nous pouvons même dire que Sophie est incapable d'échapper au féminin. Après l'avoir insultée, Eric constate qu'elle « fut assez de son sexe pour ne songer qu'à celle-là [à sa beauté] » (OR 109). Un peu plus tôt, il déclare que « Sophie n'était pas plus capable de n'être pas femme que les roses le sont de n'être pas des roses. Tout en elle criait un désir auquel l'âme était encore mille fois plus intéressée que la chair » (OR 103). Ces deux phrases expriment le regret du narrateur-héros qui constate que cette jeune fille exceptionnelle et admirable ne réussit pas à se débarrasser totalement de son sexe féminin. En disant qu'elle n'était pas capable de ne pas être femme, le narrateur-héros transforme la non-féminité en une capacité, c'est-à-dire en quelque chose de positif auquel Sophie devrait aspirer[97]. Malgré son courage, sa droiture et ses qualités masculines, Sophie n'échappe pas à la vanité et la superficialité des femmes qui croient que leur beauté est leur mérite principal. Cette idéologie rappelle *Mémoires d'Hadrien* où Hadrien déplore le manque d'ambition des femmes :

> Un homme qui lit, ou qui pense, ou qui calcule, appartient à l'espèce et non au sexe ; dans ses meilleurs moments il échappe même à l'humain. Mais mes amantes semblaient se faire gloire de ne penser qu'en femmes : l'esprit ou l'âme que je cherchais, n'était encore qu'un parfum. (OR 334)

Les paroles d'Hadrien valorisent l'ambition de franchir les limites imposée par le sexe et le genre, ambition dont les femmes sont selon lui dépourvues. La formule « ne penser qu'en femmes » trahit la conviction que la féminité est réductrice et négative, ce que suggère

[97] Cela devient encore plus évident si nous enlevons la double négation, ce qui donne la phrase « Sophie était capable d'être femme », où la féminité prend une valeur positive.

aussi *Le Coup de Grâce* : chez Sophie les traits masculins sont positifs, les traits féminins négatifs. La féminité qu'exprime son amour pour Éric et sa sexualité encombrent la jeune fille, la retiennent dans son sexe ; c'est une tare à laquelle elle ne peut échapper. S'écartant de l'interprétation de la femme androgyne avancée par Monneyron (1996), Sophie est moins valorisée que Conrad parce qu'elle ne perd pas sa féminité, mais la garde. Contrairement aux ouvrages étudiés par Monneyron, où l'androgyne se situe entre deux pôles neutres, à savoir l'homme et la femme, *Le Coup de Grâce* présente un schéma où l'androgyne s'élève au-delà de deux pôles inégaux : d'un côté, l'homme et la masculinité neutres et, de l'autre côté, la femme et la féminité négatives. Donc, la figure androgyne de Sophie exprime et maintient la hiérarchie sexuelle en même temps qu'elle fait l'éloge de la transgression de la binarité sexuelle, tandis que Conrad remplit surtout la deuxième fonction.

3.3.2.3 La mort – transcendance ou vengeance

La mort du frère et celle de la sœur sont très révélatrices pour illustrer la conception de la féminité de Sophie comme un obstacle à l'idéal androgyne. Citons encore les dernières phrases du livre et comparons-les à la description de la mort de Conrad.

> Le premier coup ne fit qu'emporter une partie du visage, ce qui m'empêchera toujours de savoir quelle expression Sophie eût adoptée dans la mort. Au second coup, tout fut accompli. J'ai pensé d'abord qu'en me demandant de remplir cet office, elle avait cru me donner une dernière preuve d'amour, et la plus définitive de toutes. 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. (OR 157)

> En quelques heures, je le vis changer d'âge, et presque changer de siècle : il ressembla successivement à un officier blessé des campagnes de Charles XII, à un chevalier du Moyen Âge étendu sur une tombe, enfin à n'importe quel mourant sans caractéristique de caste ou d'époque, à un jeune paysan, à un batelier de ces provinces du Nord dont sa famille était sortie. Il mourut à l'aube, méconnaissable […] J'avais le curieux sentiment d'avoir mené Conrad à bon port : tué à l'ennemi, béni par un prêtre, il rentrait dans une catégorie de destin qu'eussent approuvé ses ancêtres ; il échappait aux lendemains. Les regrets personnels n'ont rien à voir

> avec ce jugement auquel j'ai souscrit à nouveau pendant chaque jour de ces dernières vingt années (OR 147*sq*).

Les scènes de mort du frère et de la sœur sont très pertinentes pour illustrer que leur relation respective avec Éric sont inégales, et aussi pour signaler que le frère est plus important que la sœur, même si le narrateur a donné plus d'espace à celle-ci tout au long de son récit, en reléguant celui-là à l'arrière-plan. Éric contemple le visage changeant de Conrad en train de mourir. La description des différents airs qu'adopte son visage, parmi lesquels se trouvent les images solennelles d'un officier royal blessé et d'un chevalier étendu sur une tombe, fait de ce personnage le représentant noble de l'humanité entière. En revanche, le visage de Sophie est effacé, après avoir été coupé en deux par la balle : une image tout à fait atroce, insistant sur la violence de l'exécution. L'ambiance des deux situations est si différente que la mort de Sophie n'a pas du tout la même valeur que celle de Conrad. La mort de Conrad est décrite en termes très positifs, comme le note Andersson (1989 : 58-60) : « tué à l'ennemi, béni par un prêtre, il rentrait dans une catégorie de destin qu'eussent approuvé ses ancêtres ; il échappait aux lendemains » (OR 147). Sa mort est une « montée en grade » et apporte une « mystérieuse supériorité de rang » (OR 148). Le prestige divin et la mystérieuse suprématie évoqués par la mort de Conrad sont pourtant absents dans la mort de Sophie. En mourant, Sophie n'accède pas à une existence supérieure, elle n'est pas menée « à bon port », comme l'a été son frère. Sa mort est une vengeance et tend un piège à Éric ; elle n'a rien de noble. La description sur laquelle le livre se termine, qui fait que le dernier mot du roman est « femmes », fixe Sophie dans son essence féminine manipulatrice, qu'elle avait momentanément surpassée par ses vertus masculines, mais dont elle ne se libère jamais complètement. La mort de Conrad est donc héroïque, la mort de Sophie est vengeance. La femme reste en fin de compte inférieure à l'homme tant qu'elle ne peut pas échapper définitivement à sa féminité.

3.3.3 Conclusion du chapitre

Le Coup de Grâce met en scène une tragédie passionnelle entre deux hommes et une femme. Les trois personnages sont intimement liés les uns aux autres par leur destin partagé, mais aussi par leur nature

exceptionnelle. Toutefois, ils sont très différents en ce qui concerne leur genre. En effet, Éric, Conrad et Sophie présentent trois configurations différentes du genre : le premier représente la masculinité virile, le deuxième représente l'androgyne masculin chez qui des attributs féminins sont ajoutés à sa masculinité, et la troisième l'androgyne féminin chez qui des attributs masculins s'ajoutent à la féminité. Les deux derniers sont des êtres analogues inversés, mais néanmoins différents.

Dans *Le Coup de Grâce*, l'androgynie est un état de perfection, d'innocence et de pureté. Les personnages Conrad et Sophie invitent à considérer l'androgyne comme étant supérieur aux hommes et aux femmes, ce qui défend l'idée du dépassement du système binaire des sexes et propose une image utopique de l'au-delà de la binarité sexuelle. Ceci devient évident quand nous considérons la façon dont les traits masculins de Sophie sont célébrés, pendant que sa féminité est déplorée. Dans le roman de Yourcenar, l'androgynie n'a pas pour fonction de symboliser un état de trouble éphémère qui se dissout finalement afin de céder la place au rétablissement de l'ordre hétéronormatif avec la binarité sexuelle et l'hétérosexualité (voir Thompson 1996). Mais, elle exprime la déstabilisation de cet ordre établi et propose son éclatement. Sur ce point, Sophie et Conrad sont égaux, car leur valeur suprême trouve sa source dans la fusion du féminin et du masculin, même si leur androgynie n'est pas identique et fonctionne différemment.

La réintroduction de la binarité sexuelle dans le traitement condescendant de la féminité des femmes contredit l'éloge d'une libération de la catégorie du sexe qui émane du roman. Il paraît regrettable que Sophie ne réussisse pas à se détacher entièrement de son sexe féminin. Les qualités féminines qui assurent la transcendance à Conrad se transforment en vices quand il s'agit des femmes. Notons cependant qu'il ne s'agit pas des mêmes caractéristiques : féminité chez Conrad égale douceur, mollesse et innocence, mais la féminité reprochée aux femmes consiste en vanité, folie et désir affreux. L'inégalité des sexes naît du fait que la masculinité n'est condamnée ni chez les hommes ni chez Sophie. Le masculin demeure un terme positif, même si l'androgynie lui est supérieure. Cette impression ressort de la représentation des personnages, mais elle est aussi influencée par le mode de narration. Comme le narrateur

autodiégétique est un homme misogyne, le lecteur est amené à partager son point de vue. Depuis cette perspective, le masculin est valorisé et le féminin rejeté. Pour ne pas détourner les lecteurs offensés par la personnalité du héros-narrateur, le texte contient de nombreuses autoréflexions critiques qui donnent l'impression que le narrateur est lucide et juste : comme il se juge, il est fiable.

Nous percevons donc une attitude contradictoire à l'égard de la binarité sexuelle dans *Le Coup de Grâce*. D'une part la dualité du genre est dépassée ou niée au profit d'un modèle où la dichotomie est abolie. Les trois personnages avec leur configuration de genre unique exemplifient la thèse de la pluralité de genre défendue par Butler (2004) et Halberstam (1998). Chacun représente une variation particulière qu'il est impossible de reporter sur un corps biologique. D'autre part, le regard critique porté sur les femmes et les vices féminins établit une nette séparation des femmes et des hommes. Ici surgit la même contradiction que nous avons déjà dévoilée à propos d'*Alexis ou le Traité du vain combat*. Nous avons pu constater qu'il réapparaît aussi dans *Mémoires d'Hadrien*. Dans le chapitre suivant, nous aborderons un autre personnage, Nathanaël, chez qui nous identifions certains traits de caractère et certains comportements qui rappellent Alexis et Conrad. Toutefois, le thème de la binarité sexuelle occupe une place plus modeste dans ce roman de maturité, *Un homme obscur*, par comparaison aux deux romans de jeunesse analysés jusqu'ici.

3.4 Nathanaël et la binarité sexuelle dans *Un homme obscur*

Nathanaël Adriansen est le personnage principal du roman *Un homme obscur*. Publié en 1982 dans *Comme l'eau qui coule* où il se trouve réuni avec *Anna soror…* et la nouvelle *Une belle matinée*, c'est le dernier roman de notre auteur. Yourcenar elle-même considérait ce livre « comme la fin de la série et comme une sorte de testament » (Yourcenar 2002 : 324), à savoir comme le troisième ouvrage inclus dans un triptyque formé de *Mémoires d'Hadrien*, de *L'Œuvre au Noir* et d'*Un homme obscur*. Le dernier héros romanesque de Yourcenar est assez différent des protagonistes discutés jusqu'ici, également en ce qui concerne les questions de la binarité sexuelle et de la préférence sexuelle. Il a, cependant, certains traits de caractère en commun avec Alexis, parmi lesquels le rapprochement aux femmes est peut-être le plus important.

Un homme obscur se place dans la première moitié du 17e siècle. C'est un roman historique dans la mesure où il est situé dans une période historique dont certains traits caractéristiques et certains événements sont évoqués dans le récit : la forte croissance économique des Pays-Bas, l'urbanisation et le colonialisme. Pourtant, le roman est très vague en matière de dates et s'attache peu aux événements historiques ; son héros est une construction fictive. Avant tout, ce roman est un roman de formation selon la définition classique qu'en a donné Georges Poulet : « un être non encore formé se trouve confronté avec les problèmes de son développement » (cité d'après Robert Smadja 1998 : 269). Faisant la connaissance de plusieurs sociétés différentes, toujours à partir d'une position en marge, Nathanaël se méfie des idées reçues et des valeurs dogmatiques et développe sa propre vision du monde basée sur la compassion envers tout être. L'abandon d'une vision hétérocentriste fait partie de sa formation ; cela concerne aussi bien la binarité sexuelle que le comportement sexuel.

Né à Greenwich, le héros Nathanaël est le fils d'un charpentier hollandais venu travailler en Angleterre. Un handicap physique l'empêche de prendre sa place dans la communauté des charpentiers et ses parents le confient à un maître d'école. Suite à une rixe au cours de laquelle Nathanaël, qui alors a quinze ans, croit avoir tué un

marchand, il s'enfuit et se cache à bord d'une barque. Ici commencent ses aventures qui l'amènent au Nouveau Monde en passant par la Jamaïque, et ensuite le ramènent en Angleterre, d'où il part pour Amsterdam. Après la fuite, il mène une vie de marin qui se termine abruptement lorsque la barque où il est engagé fait naufrage. Seul survivant, il est emporté par les vagues et déposé à la plage de l'Île Perdue, où il est retrouvé par un vieux couple d'origine européenne, installé sur l'île depuis une vingtaine d'années. Nathanaël est intégré à la famille et commence une liaison amoureuse avec leur jeune fille, Foy, qui pourtant meurt de la tuberculose au bout d'un an. Après la mort de Foy, Nathanaël s'évade de l'île à bord d'un navire, où il reprend une vie de marin jusqu'à son retour en Angleterre qu'il va quitter aussitôt pour se rendre chez son oncle Élie à Amsterdam. Son séjour dans cette ville, qui constitue la plus grande partie du livre, se divise aussi en deux périodes distinctes : le temps comme correcteur chez Élie auquel correspond son mariage avec Saraï, et son emploi de valet de chambre chez Monsieur Van Herzog et la fille de celui-ci, Madame d'Ailly. Finalement, Nathanaël s'installe sur une île frisonne appartenant à Monsieur Van Herzog. Nathanaël y est censé garder une maisonnette de chasse, mais ce déplacement est avant tout lié à la tuberculose de Nathanaël, devenu trop malade pour faire son travail de domestique. Le roman se clôt sur la mort de Nathanaël, alors âgé de 27 ans.

Un homme obscur n'est pas écrit à la première personne à la différence des romans de jeunesse *Alexis ou le Traité du vain combat* et *Le Coup de Grâce*. Le roman a un narrateur anonyme, mais celui-ci embrasse en général le point de vue de Nathanaël, qui est le seul personnage dont les pensées sont transmises au lecteur. En plus, les opinions émises par un personnage secondaire sont souvent remises en question par Nathanaël, soit directement, soit par le biais du narrateur, pourtant sans que le héros n'affronte jamais ses contemporains. Ses commentaires s'adressent au lecteur. Rivara (2000 : 184) souligne qu'une des différences principales entre le récit autobiographique (à la première personne) et le récit anonyme (à la troisième personne) concerne précisément l'accès à la conscience des personnages. Le narrateur anonyme est non seulement libre de se déplacer dans le temps et dans l'espace ; « il a accès à la conscience de tous les personnages qu'il met en scène ». Rivara (2000 : 185) soutient

que « l'intérêt considérable » du récit anonyme réside dans cette possibilité de « pénétrer la conscience d'un ou plusieurs des personnages, et par là de donner expression à des points de vue divers ». Toutefois, Yourcenar ne se sert guère de cette option dans *Un homme obscur* : le lecteur ne peut se former qu'une image très schématique des personnages secondaires à partir des informations fournies par le narrateur et par leurs paroles rapportées. Counihan (2005 : 247) constate :

> Sans être narrateur, il [Nathanaël] domine néanmoins la narration, dans la mesure où ses perceptions et ses jugements ne sont jamais remis en question par l'instance narrative, et où le point de vue de la narration épouse étroitement le sien.

Malgré le narrateur anonyme, le lecteur est donc invité à partager le point de vue du héros : une grande partie du récit se fait en focalisation interne (Genette 1972 : 206). À l'instar d'*Alexis ou le Traité du vain combat* et du *Coup de Grâce*¸ le roman *Un homme obscur* introduit un personnage homme dont les opinions et les valeurs dominent la narration.

La plupart des critiques sont d'accord pour soutenir que le thème de l'universalité occupe une place primordiale dans *Un homme obscur*. Par conséquent, nous commencerons par aborder cette question afin d'explorer comment l'universalité soutient la mise en question de la binarité sexuelle (3.4.1 Perte d'identité et fusion avec l'univers). En effet, le roman met en scène la transgression non seulement des catégories sexuelles, mais aussi des catégories d'espèce, entre autres. Cette transgression revient à plusieurs reprises dans le texte ; elle se révèle par exemple dans la sympathie de Nathanaël pour la nature, ainsi que dans la scène de sa mort. Toutefois, la négation de la différence sexuelle est une conséquence très tangible de la vision universaliste de Nathanaël, conséquence si tangible en fait que le narrateur l'explore explicitement.

Outre cette vision universaliste qui annule les différences de toutes sortes (voir Bourcier 2005 : 45-82), la question de la binarité sexuelle est motivée par le portrait du héros et par ses rapports avec les hommes et les femmes. Nous examinerons les aspects suivants du personnage : sa passivité face à son destin (3.4.2 Un héros passif emporté par le destin), la présence constante d'une figure féminine

chérie dans sa vie (3.4.3 Compagnon des femmes) et ses rapports vis-à-vis des hommes de son entourage (3.4.4 Marginal parmi les hommes). En dernier lieu, la question du mariage sera examinée (3.4.5 Nathanaël et le mariage). Tous ces phénomènes éloignent Nathanaël des hommes aux attentes desquels il ne correspond pas. De nombreuses recherches féministes ont démontré que la passivité est une qualité traditionnellement associée aux femmes et critiquée chez les hommes. La façon dont la dichotomie actif/passif intervient dans le récit a des répercussions sur la problématique du genre. Quant aux autres facteurs (mariage et rapports avec les femmes et les hommes respectivement), ils rappellent l'étude sur Alexis, où nous avons évoqué le mariage, le motif de l'argent et la signification de la présence constante de femmes dans la vie du héros. Dans l'étude sur Alexis, nous avons traité ensemble les rapports du héros avec les hommes et avec les femmes, comme dans ce roman-là il n'y a guère de personnages hommes présents. Ici, nous les traiterons séparément, puisque Nathanaël a davantage de rapports avec d'autres hommes qu'Alexis.

3.4.1 Perte d'identité et fusion avec l'univers

Nathanaël est très attaché à la nature. Peu à peu, son attention se déplace de la société humaine vers la nature et l'univers. Maints chercheurs commentent la vision universaliste qui caractérise le roman *Un homme obscur*, perceptible avant tout dans sa fin transcendante. La plupart des articles inclus dans le bulletin n°12 de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes, qui est consacré à ce roman seul, l'évoque d'une façon ou d'une autre. Paul Joret (1993 : 96) y écrit que Nathanaël est « absorbé dans le grand Tout » et que l'« ipséité et l'altérité s'y confondent ». Pour sa part, Frederica Marino (1993 : 42) utilise l'expression « la réunion au Tout indifférencié », tandis que Christiane Gys (1993 : 20) préfère parler de « la symbiose avec la terre ». La même conviction revient dans de nombreuses autres études sur le roman. Selon María José Vazquez de Parga (1995 : 295), Nathanaël éprouve une compassion « cosmique » et Benoit (2008 : 152) évoque la « conception universaliste » du personnage. Le consensus est si fort que, dans son livre *Marguerite Yourcenar ou la signature de l'arbre*, Julien (2002 : 210) se contente de constater qu'elle identifie chez Nathanaël « l'acceptation d'une simple appartenance à

un Tout qui contient, au même titre que les êtres humains, animaux, végétaux et minéraux » sans sentir le besoin de justifier davantage cet argument.

En fait, nous concevons mal qu'un critique puisse nier l'importance de ce thème dans l'ouvrage, bien que les interprétations et les approches du thème puissent varier considérablement. Aussi ne contestons-nous nullement que le thème de l'universel et du Tout uni soit une des caractéristiques principales d'*Un homme obscur*. Selon Hekanaho (2006 : 12), les lectures universalistes esquivent pourtant complètement la problématique de la binarité sexuelle. Bourcier (2005 : 42), pour sa part, souligne que le problème avec l'universalité à la française est de nier toutes les différences et de promouvoir un sujet universel qui en effet est blanc, masculin, hétérosexuel et occidental. Nous tenons à souligner avant tout combien ce thème met en cause la binarité sexuelle qui est notre préoccupation majeure. Nous commencerons par aborder l'amour de Nathanaël pour la nature. Ensuite nous discuterons de la transformation qui se produit sur l'île frisonne où l'identité personnelle de Nathanaël s'efface au profit d'une union à l'univers.

3.4.1.1 Amour de la nature

Dès le début du roman, la sympathie de Nathanaël pour les animaux et son amour de la nature sont mis en avant. Nathanaël se sent proche des animaux qu'il se plaît à contempler. Se méfiant de la chasse et de la pêche, il cherche à défendre les animaux contre les êtres humains qui n'y voient que des proies ou des nuisances, à savoir des créatures dont les hommes peuvent tirer profit ou se débarrasser. Mais, Nathanaël va plus loin que la simple protection des animaux innocents. Il se sent lié aux animaux ; il participe à leurs joies et à leurs peines. Le texte insiste là-dessus : il « se sentait partagé entre la joie de l'oiseau happant enfin de quoi subsister et le supplice du poisson englouti vivant » (OR 1000). Il regarde un ours ramasser « dans sa large patte toutes les framboises d'un buisson et les port[er] à sa gueule avec un plaisir si délicat qu'il le ressentit comme sien » (OR 929). Ces deux scènes suggèrent une affinité entre le jeune protagoniste et l'animal qu'il est en train de regarder. L'amour de Nathanaël englobe même le monde végétal, décrit comme consistant en des êtres vivants dotés de la capacité de sentir et de penser : il

plaint les arbres « d'être incapables de fuir ou de se défendre, livrés à la hache du plus chétif bûcheron » (OR 930). Il se compare à l'herbe, dont il pense qu'elle a presque une mémoire :

> à lui aussi, il suffisait de peu de chose, de socques abandonnées dans un coin, d'un rai de soleil sous la porte, d'une averse tambourinant sur les combles, pour lui rendre la douceur des premiers temps avec Foy. (OR 933)

Ainsi, le narrateur montre que Nathanaël ne reconnaît pas de grande différence entre les humains, les animaux et les plantes. Cela a pour conséquence de troubler les frontières qui séparent les êtres humains du monde animal et du monde végétal. Nous pouvons pourtant noter que Nathanaël projette des qualités humaines sur les herbes et les animaux et, de ce fait, ramène peut-être implicitement l'être humain au centre de l'univers.

Le rapprochement de Nathanaël à l'univers ne se restreint pas au monde vivant. Quand Nathanaël arrive à l'île frisonne vers la fin du roman, il contemple cette île que le narrateur décrit comme un être animé. L'île, la mer et le ciel sont transformés en êtres vivants à l'aide de verbes d'action : les vagues de la mer *forment* les dunes qui *forment* des vagues monstrueuses qui *bougent*, le vent *chasse* le sable qui *court* et *crisse*, les touffes d'herbe *tremblent* et les nuages *ballotent*. « Il ne s'était jamais senti au cœur d'un tel frémissement » (OR 998). Ainsi, la distinction entre le monde animé et le monde inanimé n'existe plus, comme celle entre les hommes et les animaux et celle entre le monde animal et le monde végétal. La volonté de nier la pensée binaire influence même le vocabulaire et la structure des phrases.

3.4.1.2 Identité perdue

Pendant son séjour sur l'île frisonne à la fin du livre, Nathanaël perd progressivement son identité en tant qu'être humain. Les différentes phases de cette évolution sont soigneusement décrites dans le texte. Son exclusion totale de l'humanité se fait au niveau spatial, temporel et symbolique. L'installation sur l'île, désignée comme un lieu « hors du monde » (OR 1000), implique que le personnage se trouve géographiquement à l'extérieur de la société humaine. Cette isolation dans l'espace est accentuée quand ses seuls voisins sur l'île, une vieille veuve et sa fille, partent, ce qui a pour conséquence que Willem vient de plus en plus rarement pour lui apporter des provisions. Willem

constitue le dernier lien avec la vie précédente de Nathanaël. Géographiquement isolé, Nathanaël est également privé de contact humain ; il n'appartient plus à l'humanité.

Dans la phase suivante de ce processus, le temps cesse d'exister (OR 1004) et le héros d'*Un homme obscur* ne sait plus distinguer les jours et les mois. La disparition du temps concerne aussi bien le présent que le passé. Traditionnellement, la temporalité est une des questions principales qui préoccupent les penseurs réfléchissant sur l'identité (voir Watt 1982 : 27). Paul Ricœur (1990 : 12) constate que la temporalité est « un caractère majeur du soi ». Notons aussi que la temporalité du personnage romanesque est une caractéristique cruciale au moment où le roman commence à s'imposer comme genre. Dans le célèbre *The Rise of the Novel* (1957), Ian Watt (1982 : 29) se fait l'écho des arguments d'E. M. Forster et de Northrop Frye, entre autres, et soutient que le roman diffère des genres littéraires précédents par l'importance qu'il assigne à la dimension du temps : « le roman dans sa généralité s'est intéressé, plus que toute autre forme littéraire, à l'évolution des personnages dans le cours du temps ».

Dans *Un homme obscur*, l'isolation géographique et la disparition du temps sont suivies par la perte de la langue.

> Une fois, pour se prouver qu'il possédait encore une voix et un langage, il [Nathanaël] prononça tout haut non plus un nom de femme, mais son propre nom. Le son lui fit peur. Le cri rauque de la mouette, la plainte du courlis contenaient un appel ou un avertissement compris par d'autres individus de la race ailée et emplumée ; ou tout au moins une assurance d'exister. Mais ce nom inutile semblait mort. (OR 1005)

L'effacement de l'identité de Nathanaël est confirmé par la disparition de sa voix et de son nom, cette « catégorie désignative et identificatrice » (Erman 2006 : 34). La perte du nom et de la voix de Nathanaël dénote en même temps la disparition de son identité et la disparition de la langue, ce symbole par excellence de la communauté humaine[98]. D'après *Le dictionnaire des symboles* (Chevalier et Gheerbrant 1982 *s.v.* « langage »), la langue est « l'âme d'une culture,

[98] Colvin (2005 : 150-155) propose une analyse détaillée de la thématique de la langue dans *Un Homme obscur*. Voir aussi Gronhovd (2004 : 87, 90-91).

d'une cité », ce qui signifie que l'atteinte à la langue « affecte en profondeur le lien social et contribue à le briser ».

Parmi les penseurs francophones qui réfléchissent sur la question de l'identité, Ricœur a une position de premier plan. Dans *Temps et récit 3. Le temps raconté*, Ricœur (1985 : 442) écrit ceci :

> Dire l'identité d'un individu ou d'une communauté, c'est répondre à la question : *qui* a fait telle action ? *qui* en est l'agent, l'auteur ? Il est d'abord répondu à cette question en nommant quelqu'un, c'est-à-dire en le désignant par un nom propre. Mais quel est le support de la permanence du nom propre ? Qu'est-ce qui justifie qu'on tienne le sujet de l'action, ainsi désigné par son nom, pour le même tout au long d'une vie qui s'étire de la naissance à la mort ? La réponse ne peut être que narrative. Répondre à la question « qui ? », comme l'avait fortement dit Hannah Arendt, c'est raconter l'histoire d'une vie.

De cette citation, nous retirons trois facteurs essentiels pour l'identité personnelle : premièrement le nom ; deuxièmement, l'histoire, à savoir le passé de l'individu (ou de la communauté), ce qui insiste sur la temporalité ; troisièmement, le fait de raconter l'histoire de cette vie. Nous avons déjà vu que les deux premiers facteurs se perdent dans *Un homme obscur*. Le dernier point est essentiel pour la théorie de « l'identité narrative » de Ricœur, élaborée dans *Soi-même comme un autre* (1990)[99]. Il nous semble convenable de contempler le destin de Nathanaël à la lumière de cet argument (cf. Benoit 2008 : 145-160).

Sur l'île, Nathanaël est porté à repenser à sa vie entière et à l'évaluer. L'évocation de ses souvenirs se développe en une réflexion existentielle où Nathanaël se demande en quoi consiste son être. En effet, Nathanaël se pose la question « qui ? » et recourt à la méthode proposée par Ricœur à la suite de Hannah Arendt ; il essaie de recréer sa vie, c'est-à-dire de se la raconter :

> il tâcha d'évaluer de son mieux son propre passé. Il échoua. Tout d'abord, *ce n'était pas particulièrement son passé*, mais seulement des gens et des choses rencontrés en route ; il les revoyait, ou du moins quelques-uns d'entre eux ; il *ne se voyait pas* […] qui était cette

[99] Ricœur tente d'éclairer la problématique de l'identité en séparant l'identité au sens de *ipse* et l'identité au sens de *idem*. La première est changeante, alors que la deuxième est permanente dans le temps. Les deux versants de l'identité se rejoignent dans l'identité narrative.

> personne qu'il désignait comme étant soi-même ? D'où sortait-elle ? (OR 1007, nous soulignons)

Dans ce passage, Nathanaël échoue à se voir, à identifier ce qui le constitue. Ne voyant que d'autres personnes, il n'arrive pas à saisir son passé qui s'efface. En fait, il nie complètement l'idée d'un passé lui appartenant. Comme il n'arrive pas à se voir et encore moins à raconter sa vie, il ne réussit pas à répondre à la question « qui ? » qui reste sans réponse. Sans passé, le héros est dépourvu d'identité, il n'a pas de soi reconnaissable qui ait vécu toutes ses expériences. Nous pouvons voir que les trois facteurs constitutifs de l'identité selon Ricœur (nom, temporalité et le fait de raconter sa vie) font défaut dans *Un homme obscur*. L'identité humaine de Nathanaël se perd alors pour mettre en avant son assimilation à l'univers.

3.4.1.3 Assimilation à l'univers

Nathanaël aime la nuit « illimitée, toute puissante » (OR 1005) où l'on n'arrive plus à distinguer la mer de l'île. Il « enlevait ses vêtements, et se laissait pénétrer par cette noirceur et ce vent presque tiède. Il n'était alors qu'une chose parmi les choses » (*ibid*.). Le narrateur dépeint ici une scène transcendantale où toutes les frontières se diluent dans une nuit englobant l'univers entier. Dans cette image de la pénétration de Nathanaël par la noirceur et le vent – qui exemplifie la façon dont le héros est rendu passif par le texte, ce qui sera discuté dans le sous-chapitre suivant – Nathanaël n'est plus séparé de l'univers auquel il fusionne. L'assimilation à l'univers est particulièrement explicite dans la scène de la mort de Nathanaël. Couché dans un creux isolé au centre de l'île sous le ciel rose, entouré d'arbousiers, de sapins et d'oiseaux, Nathanaël se dit que « si, par hasard, il mourait ainsi, il échapperait à toutes les formalités humaines : personne ne l'irait chercher là où il était » (OR 1013). Le héros prédit ainsi sa fin, car il meurt immédiatement après cette pensée. À sa mort, Nathanaël se fond avec l'air et la terre, comme le dit Vazquez de Parga (1995 : 294) dans l'article « Une destinée universelle : Nathanaël ».

Le motif du dépassement des limites de son être pour fusionner avec autrui ou même avec un élément naturel revient souvent dans l'œuvre de maturité de Yourcenar : il figure par exemple dans *Mémoires d'Hadrien*, où Hadrien imagine la possibilité de « partager de la sorte l'existence de tous », même de « dépasser l'humain » afin de

s'identifier non seulement au nageur regardé, mais à la vague même (OR 291)[100]. Tout en reconnaissant la validité des lectures qui soulignent la vision universaliste dans les romans tardifs de Yourcenar, vision qui est sans doute particulièrement visible dans *Un homme obscur*, nous insistons sur le potentiel subversif de cette représentation du héros : nous voulons ainsi souligner les conséquences radicales de cette image pour la binarité sexuelle, parmi d'autres catégories sociales.

C'est pendant l'épisode sur l'île frisonne que les contours de Nathanaël s'estompent de sorte que le personnage n'a pas de substance propre. Il est impossible de définir son identité et de le distinguer de son entourage, car les éléments qui créent l'identité personnelle sont effacés. La négation des catégories identitaires que propose l'expérience de Nathanaël, est exprimée explicitement par le narrateur dans le passage suivant qui raconte en discours indirect les sentiments du personnage. Le passage est d'une importance si capitale pour notre thèse – selon laquelle le personnage de Nathanaël subvertit la binarité sexuelle – que nous avons décidé de le citer en entier malgré sa longueur.

> Il ne se sentait pas, comme tant de gens, homme par opposition aux bêtes et aux arbres ; plutôt frère des unes et lointain cousin des autres. *Il ne se sentait pas non plus particulièrement mâle en présence du doux peuple des femelles* ; il avait ardemment possédé certaines femmes, mais, hors du lit, ses soucis, ses besoins, ses servitudes à l'égard de la paie, de la maladie, des tâches quotidiennes qu'on accomplit pour vivre ne lui avaient pas paru si différents des leurs. Il avait, rarement, il est vrai, goûté la fraternité charnelle que lui apportaient d'autres hommes ; *il ne s'était pas de ce fait senti moins homme*. On faussait tout, se disait-il, en pensant si peu à la souplesse et aux ressources de l'être humain, si pareil à la plante qui cherche le soleil ou l'eau et se nourrit tant bien que mal des sols où le vent l'a semée. La coutume, plus que la nature, lui semblait marquer les différences que nous établissons entre les rangs, les habitudes et les savoirs acquis dès l'enfance, ou les diverses manières de prier Dieu.

[100] Cette attitude explique la fascination d'Hadrien pour le culte de Mithra, dont l'initié est porté à croire « échapper aux étroites limites de sa condition d'homme, se sent[ir] à la fois lui-même et l'adversaire » (OR 327).

> *Même les âges, les sexes, et jusqu'aux espèces, lui paraissaient plus proches qu'on ne croit les uns des autres*. (OR 1007*sq*, nous soulignons)

Au début du passage, Yourcenar utilise les termes de mâle et de femelle qui désignent le sexe biologique des êtres humains aussi bien que des animaux, ce qui a pour effet de rapprocher les êtres humains et les animaux. L'emploi de ce binarisme à la place de celui de femme et homme ou de féminin et masculin a pour conséquence que la critique de la binarité sexuelle attaque la notion de différence sexuelle biologique et naturelle même, habituellement considérée comme le fondement de l'opposition des genres (Dorlin 2008 : 42 ; cf. aussi Bourdieu 2002 : 23 ; Butler 1990 : 9-11) : le roman ne remet pas en cause l'opposition culturelle et sociale des hommes et des femmes, ou encore de la féminité et de la masculinité seulement. Cette critique devient explicite vers la fin du passage, où Nathanaël conclut que les différences que nous percevons sont dues à la coutume et non pas à la nature : la binarité sexuelle n'a pas de justification biologique. Certes, le roman propose de repenser le monde de façon beaucoup plus fondamentale que par la seule négation de la binarité sexuelle : celle-ci n'est qu'un élément parmi tous les facteurs contribuant à maintenir des modes de pensée figés et restrictifs.

Le passage cité permet de démontrer que le refus de la binarité sexuelle a une place centrale dans cette vision universaliste : l'opposition des sexes est mentionnée dès le début du passage, dont environ la moitié traite de cette question. Comme pour insister là-dessus, le narrateur y revient encore dans la dernière phrase citée. L'importance attachée à la mise en cause de la binarité sexuelle devient évidente quand on regarde l'ordre dans lequel les oppositions rejetées sont énumérées dans cette phrase conclusive et celle qui la précède. Les catégories oppositionnelles sont présentées de façon à intensifier progressivement la radicalité des opinions de Nathanaël (que le narrateur semble accepter, car il ne les contredit pas) : d'abord sont mentionnées les différences qu'il est facilement possible d'apercevoir comme contingentes (rangs, habitudes, savoirs), mais peu à peu Nathanaël aborde des différences plus fondamentales (religion) pour enfin terminer sur des catégorisations qui semblent ancrées dans la nature et ainsi indéniables, c'est-à-dire l'âge, le sexe et l'espèce. Le sexe n'apparaît que juste avant l'espèce ; le sexe se

présente alors comme la catégorie la plus fondamentale de l'humanité, puisque la mise en cause de la différence sexuelle paraît à Nathanaël comme plus radicale que la négation de n'importe quelle autre ligne de partage entre les êtres humains.

Dans *Un homme obscur*, les catégories de sexe, d'âge et d'espèce disparaissent au profit de la vision du grand Tout où tout est lié. Dans le passage cité ci-dessus, Nathanaël rejette le système de pensée dichotomique qui consiste à tout penser à travers des oppositions : hommes contre femmes ou humains contre animaux. Luc Rasson (1993 : 4) affirme que cela fait de Nathanaël un personnage postmoderne. La visée postmoderne de rejeter toute pensée dichotomique se trouve au fondement du queer, et ainsi Nathanaël se prête bien à l'illustration de l'approche queer. Cet être sans frontières et sans essence exemplifie ce qu'Éribon (2004 : 46) considère comme l'effort principal du queer, à savoir de montrer que « les identités ne sont ni fixes, ni stables, ni cohérentes ». La représentation de l'absence d'identité personnelle fixe permet de nier les catégories identitaires fondées sur des caractéristiques telles que l'âge, le sexe biologique, la sexualité, la classe, la race et d'autres. Nous adhérons alors à la thèse de Cliche (2004 : 204) selon laquelle le lecteur peut noter dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar une instabilité dans la logique binaire masculin/féminin, qui s'exprime dans « l'identité flottante » de Nathanaël, mais nous voulons radicaliser ses propos en ajoutant que cette instabilité concerne également la logique binaire mâle/femelle.

Dans ce qui suit nous verrons d'autres phénomènes qui contribuent à mettre en cause la binarité sexuelle afin de montrer que c'est un fil conducteur dans le roman, et non seulement une conséquence inévitable de l'universalité. Commençons par un trait caractéristique du personnage qui intervient constamment dans le roman : sa passivité.

3.4.2 Un héros passif emporté par le destin

Un des traits de caractère capitaux attribués au héros d'*Un homme obscur* est sa passivité, qualité traditionnellement associée aux femmes (Bourdieu 2002 : 33). La corrélation des dichotomies actif/passif et homme/femme a reçu beaucoup d'attention parmi les féministes. En France, Hélène Cixous en particulier a dénoncé et a essayé de combattre l'équivalence femme et passivité. O'Sickey (1988 : 2), qui se

sert de la théorie de Cixous pour étudier le discours fasciste dans l'œuvre romanesque de Yourcenar, explique que Cixous considère que l'opposition actif/passif est au fondement de la pensée dichotomique qui oppose la masculinité à la féminité (cf. aussi Moi 1985 : 105).[101] Nous avons parlé de la pensée dichotomique auparavant en nous référant à la thèse de la relationnalité des genres proposée par Bourdieu (2002 : 37), qui affirme à propos de la sexualité que le rapport sexuel « est construit à travers le principe de division fondamental entre le masculin, actif, et le féminin, passif » (cf. Éribon 1999 : 137). Sedgwick (1991 : 34) explique que la mise en scène dans la littérature de la dichotomie actif/passif – parmi plusieurs autres, telles que culture/nature, public/privé, esprit/corps – fonctionne souvent comme une allégorie implicite des rapports entre hommes et femmes. Il a été question de ce phénomène dans l'analyse d'*Alexis ou le Traité du vain combat* (cf. 3.2.2). Nous pouvons alors attribuer le remaniement ou la déstabilisation du binarisme actif/passif à un effort pour problématiser la binarité sexuelle. La passivité appartient également aux traits caractérisant les personnages hommes féminisés étudiés par Grace (1995 : 4).

Marguerite Yourcenar elle-même considérait la passivité comme une qualité féminine. Dans la postface d'*Anna soror…* qui date de la même période qu'*Un homme obscur*, Yourcenar décrit son image de « la femme parfaite ». Parmi les quelques qualités mentionnées qui à ses yeux garantissent à la femme l'état de perfection, nous trouvons l'expression « passive par sagesse et non par faiblesse » (OR 907 ; cf. note 209). La précision qui veut que la passivité de la femme ne soit pas vue comme un signe de faiblesse, mais comme un signe de sagesse, révèle que Yourcenar se sent obligée de se défendre contre l'accusation de nourrir une image présupposée, notamment le stéréotype de la femme passive et faible, que surtout les féministes veulent combattre. Il paraît que Yourcenar répond ici aux critiques qui l'accusent de négliger l'expérience féminine et de maintenir une vision androcentriste en dévalorisant les femmes, et elle essaie de montrer

[101] Les idées de Cixous sur une bisexualité autre, multiple, variée et en changement continu (voir Moi 1985: 105), se prêtent assez bien à l'œuvre de Yourcenar dans leur effort pour gommer l'opposition du masculin et du féminin, mais Cixous retient en même temps une féminité essentielle dans son éloge de la maternité, qui à nos yeux rime mal avec Yourcenar et son œuvre (cf. Colvin 2005 : 19 ; Badinter 2003).

qu'elle n'a pas adopté un stéréotype négatif (passivité faible) mais qu'elle a souhaité mettre en lumière les aspects positifs des qualités dites féminines. Yourcenar n'était pas tentée par le féminisme, et elle critiquait souvent les féministes de vouloir imiter les hommes et de rejeter les vertus féminines (voir Yourcenar 1980 : 265-272 ; Yourcenar 1999 : 45-57 ; cf. Cliche 2005 : 43). La passivité par sagesse appartient aux vertus féminines qu'elle voulait faire reconnaître. Dans son œuvre, cette qualité est néanmoins attribuée à un héros homme, Nathanaël.

La vie de Nathanaël se compose d'épisodes isolés qui se succèdent. Les épisodes sont des étapes dans l'évolution du héros progressant vers la transcendance ultime qui survient sur l'île frisonne isolée dans la mer, où Nathanaël fusionne à l'univers en mourant. La transition d'une phase à la suivante est en général due au hasard, et elle entraîne un déplacement physique plus ou moins important et le changement complet de milieu et de compagnie. À chaque fois, Nathanaël tourne la page, comme si ce qu'il venait de vivre n'avait jamais été. Le mouvement circulaire caractérisant l'itinéraire d'Alexis qui revient toujours à Woroïno jusqu'à son départ final et définitif (voir Andersson 1989 : 22)[102], est absent d'*Un homme obscur*, où plusieurs passages renforcent l'impression de frontières infranchissables entre les différentes existences qu'il mène.

> Ainsi, ses craintes paniques, sa fuite, ses aventures au Nouveau Monde ne tenaient à rien. Elles auraient aussi bien pu ne pas être ; il aurait aussi bien pu rester à lire du latin dans une salle d'école. Quatre ans de sa vie croulaient comme un de ces pans de glace qui tombent de la banquise et plongent d'un bloc à la mer. (OR 935)
>
> Cette année de passion et de déconvenue tombait au gouffre, comme tombe un objet qu'on lance par-dessus bord, comme étaient tombés, à son retour à Greenwich, ses craintes paniques d'avoir tué le gros négociant amateur de chair fraîche, ses longs mois de

[102] Yourcenar pensait à écrire une suite à ce roman, à partir du point de vue de Monique. Selon l'auteur cette réponse serait « le poème des alternances de départs et de retours, des moments où Alexis rejoint Monique et la quitte à nouveau » (Yourcenar 1980 : 67). Mais, comme ce projet n'a jamais été réalisé, le départ d'Alexis tel qu'il est présenté dans le roman est définitif. Rien dans le livre ne suggère autre chose.

> vagabondage avec le métis, ses deux années d'amour et de pénurie avec Foy. Tout cela aurait pu n'avoir jamais lieu. (OR 956)

Les deux passages montrent un Nathanaël regrettant la fin des périodes qui viennent de se terminer, et leur futilité. Les ans qui croulent, tombent et plongent font penser à une chute, créant ainsi une atmosphère de regret et de perte. En effet, chaque fin d'épisode correspond à la perte d'une personne chérie par Nathanaël. Il perd Janet, « une blondine du même âge » (OR 919) qu'il fréquente à quinze ans, quand il se cache au bord de la barque qui l'emmène loin de Greenwich. À bord, le cuisinier, un métis, le prend sous sa protection et devient son ami et amant. C'est la mort du métis qui fait changer de navire à Nathanaël, ce qui a pour conséquence de l'amener à l'Île Perdue, où il rencontrera et perdra Foy. Le changement de direction à Amsterdam est provoqué par la perte de Saraï qui l'a quitté et qui a repris son métier de prostituée, et finalement le départ de chez Monsieur Van Herzog lui enlève la présence de Mme d'Ailly, sa dernière affection. À chaque fois la responsabilité de l'événement inattendu qui change le destin de Nathanaël revient au hasard ou à quelqu'un d'autre.

Le ton est plus positif dans la citation suivante qui traite du même phénomène, grâce à l'emploi du verbe s'émerveiller.

> Nathanaël *s'émerveillait* que ces gens, dont il ne savait rien un mois plus tôt, tinssent maintenant tant de place dans sa vie, jusqu'au jour où ils en sortiraient […] Tout se passait comme si, sur une route ne menant nulle part en particulier, on rencontrait successivement des groupes de voyageurs eux aussi ignorants de leur but et croisés seulement l'espace d'un clin d'œil. D'autres, au contraire, vous accompagnaient un petit bout de chemin, pour disparaître sans raison au prochain tournant, volatilisés comme des ombres. On ne comprenait pas pourquoi ces gens s'imposaient à votre esprit, occupaient votre imagination, parfois même vous dévoraient le cœur, avant de s'avouer pour ce qu'ils étaient : des fantômes. (OR 965*sq*, nous soulignons)

À ce moment-là, Nathanaël a vécu tant de séparations et de bouleversements qu'il ne s'en inquiète plus. Au cours de son évolution, il s'est concilié les caprices du hasard et se prépare déjà à la fin inévitable de son existence actuelle. Ainsi, la soumission au hasard est connectée à la maturité et à la sagesse fournie par une expérience

de vie exceptionnellement vaste. Les passages cités ci-dessus évoquent non seulement l'idée qu'il est impossible de retourner en arrière, mais expriment aussi le grand rôle que joue le hasard dans la vie de Nathanaël. Celui-ci est présenté comme un être passif (cf. Colvin 2005 : 155 ; Rasson 1993 : 2) ; il est l'objet sur lequel s'exercent les actions des autres qui tiennent une place dans sa vie pour ensuite en sortir, qui l'accompagnent et disparaissent, tandis qu'il reste à ne rien faire. Le choix des verbes « s'imposer », « occuper », « dévorer », ainsi que la structure de la dernière phrase fait du personnage principal le patient des activités des autres qui alors occupent la position d'agent[103]. La façon dont Nathanaël subit son destin, au lieu d'en être le maître fait de lui une figure passive ce qui le place dans une position féminine, selon la tradition de lier la dichotomie actif/ passif à celle de homme/femme.

Nathanaël si passif en ce qui concerne sa propre destinée diffère clairement des autres personnages yourcenariens étudiés jusqu'ici. Rappelons qu'Alexis dans ses efforts pour trouver un remède à ses peines arrange sa vie de façon active : soit il prend les décisions lui-même comme au moment où il quitte Monique, soit il convainc sa mère, à la volonté de laquelle il est soumis en tant qu'enfant, de lui permettre de faire ce qu'il juge nécessaire. Voici deux exemples de l'insistance d'Alexis qui persuade sa mère : « J'écrivis à ma mère des lettres encore plus pressantes. Je la priai de me reprendre sans retard […] Elle vint me chercher elle-même. » (OR 29). « Je dépeignais la tristesse de mon existence, mes chances d'avenir indéfiniment reculées, la sujétion où mes frères me retenaient dans la famille […] Ma mère se taisait ; je compris que je l'avais persuadée » (OR 37). Alexis assume alors la responsabilité de sa vie qu'il dirige lui-même. Éric et Sophie le font également. N'oublions pas que c'est Sophie qui dirige sa propre exécution autant qu'il est possible dans les circonstances ; elle refuse de plaider pour sa vie et elle demande à Éric de l'exécuter lui-même. Au contraire de ceux-ci, Nathanaël se soumet au hasard.

Nathanaël est aussi acquiesçant devant les autres personnes que devant les caprices du destin. Il se soumet sans protester aux fausses

[103] Nous employons les termes de patient et d'agent selon l'exemple d'Erman (2003: 86).

accusations dont l'accablent son oncle Élie (OR 939) et le correcteur Cruyt (OR 959) et au rire moqueur des invités de Monsieur Van Herzog (OR 970). Il ne dit pas un mot à Saraï au sujet des objets volés qu'il trouve cachés dans son mur, et qui montre qu'elle lui avait menti, bien qu'il se sente « la corde au cou » et soit saisi d'un « sentiment d'horreur » (OR 947). Quand il la surprend dans les bras d'un autre, il se retire avant qu'elle ne le voie et essaie de se calmer en disant qu'elle ne fait que son métier, à savoir en la déculpabilisant (OR 956). Quand Nathanaël cherche refuge auprès de Jan de Velde, le seul homme que l'on peut considérer comme une sorte d'ami, et que celui lui refuse l'hospitalité parce qu'il attend la visite d'une amante, Nathanaël ne révèle rien sur sa situation pénible et se contente de partir dans la nuit (OR 959), où il s'endormira tout seul dans la neige. Jamais Nathanaël n'élève la voix pour se défendre ou pour corriger les erreurs d'un autre : il retient ses opinions et ses réflexions qui ne sont alors connues que par le narrateur, lui et le lecteur. Nous ne sommes donc pas d'accord avec Sanz (2005) qui pense que la manifestation des sentiments est une caractéristique de Nathanaël. Il est vrai que le héros se présente au lecteur comme une personne affectueuse, douce et bienveillante. Néanmoins, le héros cache souvent aux personnages ce qu'il ressent ou ce qu'il pense vraiment de peur de ne pas être compris. « Il ne parla à personne de cette rencontre [avec un ours à l'Île Perdue], comme s'il y avait eu entre l'animal et lui un pacte. Il ne parla pas non plus du renardeau rencontré dans une clairière […] Il garda le secret de la partie du bois où il avait vu des couleuvres » (OR 929) ; « Il n'avait personne à qui confier ces sentiments-là, pas même Foy » (OR 930).

La passivité caractérise donc le comportement de Nathanaël dans différentes situations et influencent divers domaines de sa vie : son attitude vis-à-vis de son destin et sa façon de réagir aux paroles ou aux actes incorrects d'autrui créent une impression de passivité. La structure des phrases contribue aussi à renforcer cette passivité du héros. La même passivité réapparaît dans ses relations sexuelles avec des femmes et avec des hommes. Comme celles-ci seront discutées plus longuement ailleurs (voir 3.4.3 et 4.6.1.4 pour les femmes, et 4.6.2 pour les hommes), nous nous restreignons à citer quelques bouts de phrases pour justifier cet argument :

> Mais il suffisait qu'il s'asssît, l'été, sur un banc, […] pour que des filles vinssent se blottir ou se frotter contre lui […] Il arrivait que des messieurs bien mis, mais furtifs, s'approchassent aux heures avancées de la nuit […] Il acceptait parfois de les suivre. (OR 939)

Quel que soit le sexe de l'autre, Nathanaël est décrit comme l'objet du désir, passif et réceptif, au lieu d'être un sujet désirant actif. Nous verrons pourtant dans la deuxième partie analytique de ce travail que le texte brouille l'opposition actif/passif plutôt qu'il ne la renverse.

Chez Nathanaël, la passivité n'est pas un signe de faiblesse, mais une résignation motivée par la modestie et la lucidité, commente Real (1990 : 280). À nos yeux, la mise en scène ostensible de la passivité du personnage transmet la remise en question des dichotomies oppositionnelles qui soutiennent la dichotomie du sexe, entre autres choses. Le dernier roman de Yourcenar déstabilise le rapport entre la dichotomie actif/passif et la binarité sexuelle. Vu que Yourcenar elle-même considérait la passivité par sagesse comme une qualité féminine, il est évident que l'assignation de cette caractéristique à Nathanaël fait partie d'une stratégie visant à troubler la binarité sexuelle. L'intention ici n'est donc pas de suggérer que la passivité soit une qualité essentiellement féminine. Simplement, nous proposons que les différentes façons dont la passivité apparaît comme un trait fondamental dans l'existence de Nathanaël ont pour effet explicite, dans ce roman, d'accentuer la singularité de celui-ci, de le séparer des autres hommes intradiégétiques et, ce faisant, de lui accorder une impression de féminité. Dans le roman en question, la passivité assume cette fonction de féminisation du héros.

3.4.3 Compagnon des femmes

Nous venons de montrer que la vie de Nathanaël se divise en périodes séparées. À chaque période de l'existence assez brève de Nathanaël correspond une figure féminine, à l'exception des épisodes maritimes quand il travaille comme matelot, et de la fin de sa vie qui se passe en isolement sur l'île frisonne. Comme c'était le cas dans *Alexis ou le Traité du vain combat*, ce sont des personnages féminins qui occupent un rôle prépondérant dans l'évolution du personnage principal d'*Un homme obscur*, quoique Nathanaël soit moins distancé des activités des hommes que ne l'est Alexis. Ces femmes sont Janet, Foy, Saraï, Mevrouw Clara et Mme d'Ailly. Mevrouw Clara n'occupe pas une

position semblable aux autres femmes dans la vie de Nathanaël : elle forme un pont entre deux épisodes de sa vie, le temps de Saraï et celui de Mme d'Ailly, comme c'est elle qui rend possible l'entrée de Nathanaël dans la maison de Monsieur Van Herzog et de Mme d'Ailly. Mais « il la vit peu, désormais, bien qu'il couchât dans l'une des trois chambres donnant sur la remise qu'on réservait à l'usage de Mevrouw Clara » (OR 963). Comme Nathanaël ne construit pas de lien privilégié avec Mevrouw Clara, celle-ci ne sera pas discutée en détail. Dans *Un homme obscur*, nous retrouvons donc dans la vie du héros une succession de personnages femmes semblable à celle que nous avons déjà étudiée dans *Alexis ou le Traité du vain combat*.

3.4.3.1 Janet et Foy

Janet est la première figure de femme à entrer dans la vie du héros. Décrit comme « une blondine du même âge, mi-effrontée, mi-timide, qui avait de beaux yeux » (OR 919), ce personnage est « clairement stéréotypé », comme le dit Sanz (2005 : 380). Sanz (*ibid*.) pense que leur liaison très passagère montre que « le jeune mâle Nathanaël est un être tendre, qui aime la nature et qui est très attentionné envers la jeune fille ». La nature tout à fait conventionnelle de cette relation se résume dans le commentaire passager qu'il « était tacitement entendu entre eux qu'ils se marieraient un jour » (OR 919). En termes narratologiques, Janet est présentée selon une « vision éloignée » (Rivara 2000 : 176), c'est-à-dire que la distance[104] entre le narrateur qui la contemple et le personnage est grande et que le narrateur fournit très peu de détails sur cette fille. Au niveau de la diégèse, l'importance principale de cette relation est de provoquer la fuite de Nathanaël, nécessaire à l'évolution du héros. Pour défendre Janet, Nathanaël frappe un marchand qui lui fait des avances. Croyant avoir tué le marchand, il fuit. Certes, Nathanaël est déjà représenté comme un jeune homme particulier à ce moment-là, d'abord par son exclusion de sa famille et ensuite par son comportement chez le

[104] Dans un texte narratif, les événements, les objets et les personnages peuvent être décrits de façon plus ou moins détaillée. Le concept narratologique « distance » dénote le rapport entre l'objet, le personnage ou l'événement observés et celui qui les observe et les raconte, qui donc peut en être plus ou moins éloigné (Rivara 2000 : 175*sq*). Le concept de la distance est introduit par Genette (1972 : 183), pour qui la « distance » est un aspect du « mode » des textes narratifs, c'est-à-dire « la régulation de l'information narrative ».

maître d'école (voir 3.4.4 ci-dessous), mais les caractéristiques fondamentales de ce personnage exceptionnel sont toujours en germe et ne se développeront qu'au cours de l'histoire. La liaison de Nathanaël avec Janet représente une vision hétéronormative dont Nathanaël se libérera progressivement.

La relation avec la jeune femme suivante, Foy, que Nathanaël rencontre sur l'Île Perdue, dure plus longtemps et apporte plus d'informations sur le héros, même si ce sont les mêmes traits de caractère déjà suggérés dans sa relation avec Janet qui sont illustrés : tendresse, affection pour une femme, et amour de la nature. À ce moment de l'histoire, le héros est clairement rapproché du féminin, car c'est la présence de Foy qui domine le séjour sur l'île que Nathanaël veut quitter aussitôt que possible après la mort de la jeune fille. Foy est le seul habitant de l'île nommé, à l'exception de Madeleine, la femme d'un « coureur de bois » (OR 927) et de Joé, « l'un des deux frères sauniers » (OR 933). Toutefois, ces deux derniers ne sont mentionnés qu'en passant. Quant à la famille de Foy à laquelle Nathanaël est intégré, les parents sont appelés « les vieux » et « on n'avait pas donné de nom » au petit frère simple d'esprit (OR 927), désigné dans le texte comme « l'enfant » ou « le petit ». Rappelons ce que dit Erman (2006 : 42) sur l'importance du nom de la personne fictive, dont il a été question dans la discussion sur les sœurs d'Alexis : l'emploi de termes génériques pour désigner des personnages est en général un « déni de l'individualité », et les place « sous dépendance ». Le fait de nommer Foy mais de ne pas donner de nom à ses parents ni à son frère accorde une importance particulière à ce personnage femme.

Même si Nathanaël aide le vieux à « affixer un nouveau manche à une faulx » (OR 928), et prend parfois part aux travaux à côté des autres, c'est avec Foy qu'il arrache « du sol les grosses pierres » (OR 930) et ramasse les baies. Aux jours remplis du travail en commun de ces deux jeunes s'ajoutent les nuits « dans leur gîte noir », où il est bon de dormir ou de se caresser « jusqu'à l'aube, chaudement serrés l'un contre l'autre » (OR 929). Le séjour du protagoniste sur l'île est entièrement caractérisé par les jours et les nuits partagés avec Foy ; leur liaison heureuse et insouciante, qui n'est pas sans rappeler l'amour bucolique, est rarement troublée par la présence des autres.

À première vue, Foy et Nathanaël forment un couple hétérosexuel reproduisant la différence sexuelle. Certains détails de leur liaison vont pourtant à l'encontre de cette impression. Nathanaël et Foy sont présentés comme égaux et semblables : leur union est symbolisée par la ressemblance de « ses mains et celles de Foy […] rougies par le jus des fraises, bleuies par celui des myrtilles trop mûres » (OR 929). Cette image implique que leur relation n'est fondée ni sur la différence ni sur la complémentarité qui présuppose une différence, mais sur la ressemblance et la coopération côte à côte. Après la mort de Foy, Nathanaël adopte même ses habitudes : « Parfois, il épouillait la tête de l'enfant qui ronronnait, accroupi devant le feu. Le petit battait des mains à chaque bonne prise. Foy naguère avait fait ainsi » (OR 933). Nathanaël ne subit pas le processus du travail psychosomatique décrit par Bourdieu, et qui vise à viriliser les garçons « en les dépouillant de tout ce qui peut rester en eux de féminin » (2002 : 44 ; voir aussi Sinfield 2005 : 14-18). Au contraire, il assume certaines qualités perceptibles chez les femmes rencontrées au cours de sa vie. Comportements masculin et féminin ne sont pas opposés mais assimilés.

Par endroits, le texte décrit leur relation en des termes qui renversent les positions d'homme et de femme et troublent la hiérarchie sexuelle qui suppose la supériorité des hommes et l'infériorité des femmes (voir par exemple Bourdieu 2002). Foy « travaill[e] comme un homme », et montre à Nathanaël « comment lier les javelles et construire les meules » (OR 930). Le texte met ainsi Nathanaël en situation inférieure face à Foy : il est apprenti devant elle qui maîtrise les savoirs nécessaires pour survivre sous ce climat rude. On peut interpréter l'expression « travailler comme un homme » comme la preuve que Yourcenar ne s'est pas tout à fait détachée d'une perspective hétérocentriste. À notre avis, il est plus important de noter que cette expression dévoile l'insuffisance de la langue pour exprimer un comportement qui ne correspond pas au genre présupposé. Afin de signaler que le comportement de Foy ne s'insère pas dans le genre féminin, l'auteur est obligé d'avoir recours au genre opposé, le masculin, car il n'existe pas d'autres termes. Comme le dit Butler (2004 : 219), les termes qui gouvernent la réalité ne reconnaissent pas la pluralité de genre. Néanmoins, l'expression de Yourcenar réussit à

transmettre que la distribution des tâches est indifférente au sexe dans ce couple.

C'est aussi Foy qui est le partenaire actif dans leur passion : elle se couche dans l'herbe, lève ses jupons et invite Nathanaël (OR 930). Nous retrouvons alors la passivité de Nathanaël à l'égard de son destin évoquée ci-dessus. Le rôle passif que Nathanaël occupe en tant qu'objet du désir dans ses relations sexuelles va à l'encontre de l'interprétation proposée par Deprez (2003a : 52) qui pense que les rapports sexuels dans l'œuvre de Yourcenar sont toujours des relations de pouvoir où « l'initiative et l'activité [se situent] du côté masculin ». Deprez se réfère à une phrase disant que Nathanaël « avait ardemment possédé certaines femmes » (OR 1007*sq*). La phrase en question qui décrit les réflexions existentielles du Nathanaël mourant lui accorde en effet un rôle sexuel actif, mais elle ne réussit pas à effacer l'impression de sa position sexuelle passive fournie tout au long du récit par les descriptions de ses relations, même si l'on peut dire que la phrase résume ses expériences dans ce domaine. Deprez reconnaît par ailleurs que Nathanaël est un cas particulier, car il mélange dans ses relations diverses des traits revenant aux deux types identifiés par Deprez (2003a : 45) : « hommes actifs et viriles » et « hommes passifs et féminisés ».

3.4.3.2 Saraï

Peu après son arrivée à Amsterdam, Nathanaël rencontre Saraï, une belle juive qui travaille comme chanteuse et prostituée. Comme Foy, c'est Saraï qui prend l'initiative sexuelle : Nathanaël « s'étonn[e] de la sentir offerte » (OR 944). Elle s'installe chez lui après un incident de vol, dont elle se déclare innocente. Le premier temps est caractérisé par un bonheur aveugle de la part de Nathanaël, même s'il ressent qu'elle « ne l'aimait pas plus qu'une chatte qui se frotte à son maître » (OR 946). L'animal félin illustre l'amour hypocrite de Saraï qui dissimule son indifférence. Delcroix (2006 : 81) a montré que dans l'œuvre de Yourcenar, c'est en général un chien qui est « médiateur de sensualité ». Deprez (2003a : 47) fait la même remarque et explique que les personnes aimées et fidèles qui « suivent leurs maîtres » sont souvent comparées à un chien, ou métaphoriquement désignées

comme tel.[105] Dans l'univers romanesque yourcenarien, le chat et le chien s'opposent donc en tant que métaphores respectives de l'indifférence et de la fidélité totale dans l'amour. La comparaison à la chatte est importante pour illustrer le rapport de pouvoir de cette relation où Nathanaël par son amour est en position inférieure à Saraï qui n'aime pas autant que lui.

Plusieurs facteurs contribuent à mettre Saraï en position faible au premier abord : elle est non seulement femme, mais juive et prostituée. Cette impression de l'infériorité de Saraï s'avère toutefois fausse. Elle manipule Nathanaël et lui ment, sachant tirer partie de lui comme des autres hommes. Sanz (2005 : 381) constate que « Saraï n'a rien d'une femme traditionnelle, d'une épouse modèle […] Finalement, ce sera à Nathanaël de jouer le rôle féminin du couple ». Il prend la responsabilité de maintenir leur relation et il cherche des excuses au comportement de Saraï : il ne dit rien quand il découvre des objets volés cachés dans une crevasse dans le mur. Il convainc Saraï de garder l'enfant quand elle tombe enceinte, tandis qu'elle voudrait avorter. Nathanaël fait alors preuve d'une sollicitude paternelle, tandis que Saraï manque d'instinct maternel, ce qui inverse encore un autre stéréotype attaché à la binarité sexuelle. C'est aussi lui qui arrange leur mariage « pour mettre fin aux ragots du quartier » (OR 947). Finalement, Saraï décide de le quitter pour accoucher chez sa mère dans Judenstraat, d'où elle ne reviendra jamais. Le début ainsi que la fin de cette liaison sont initiés par elle. Sur ce point, notre interprétation de la relation de Saraï et de Nathanaël diffère de l'analyse proposée par Gronhovd (2004 : 107) qui écrit que « les deux conjoints choisissent de ne pas vivre ensemble […] ils n'appliquent pas dûment cette coutume de compagnonnage qu'est le mariage, en se rapprochant dans un espace commun ». Gronhovd présente les choses comme si la décision de la séparation était mutuelle, ignorant complètement la souffrance de Nathanaël qui attend le retour de Saraï et de l'enfant, ce que montre par exemple le berceau qu'il a construit

[105] Dans *Le Coup de Grâce*, Sophie est comparé à un chien par son grattement sur la porte d'Éric, « pareil à celui d'un animal familier qui demande à se faire ouvrir par son maître » (OR 128). Lazare dans *Une belle matinée*, aboie et pose la patte sur le genou d'Herbert qui « lui flatta la tête » (OR 1019). Dans *Mémoires d'Hadrien*, Antinoüs est à plusieurs reprises dénommé « lévrier ». Pour une étude sur les images sylvestres et animales d'Antinoüs voir par exemple Andersson (1989 : 110-111).

pour le bébé et qu'il détruit après avoir compris que Saraï ne reviendra pas (OR 956). Néanmoins, nous souscrivons à la thèse de Gronhovd que ce mariage sort du commun. L'infériorité momentanée du héros déjà perceptible dans la relation de Nathanaël avec Foy est ici confirmée. Selon Sanz (2005 : 381), « il y a une inversion des rôles, ce qui contribue à renforcer davantage la figure de Nathanaël ».

Saraï est une femme forte et indépendante. Même au moment de sa pendaison elle prend les reines en main : elle chante des chansons de musico, elle repousse le bourreau et saute toute seule (OR 996). Tout en lui reconnaissant une certaine agence et une certaine activité, nous n'irons pas jusqu'à l'appeler une « femme virile », qui est l'expression utilisée par Gill (2005 : 68) à propos d'autres femmes fortes dans l'œuvre de Yourcenar : Marcella dans *Denier du rêve*, Sophie dans *Le Coup de Grâce* et les figures de femme antiques dans *Feux*.[106] Dans *Un homme obscur*, ce sont les atouts féminins qui garantissent la force de Saraï. Utilisant son corps et sa beauté, elle arrive à manipuler les hommes, mais elle reste enfermée dans sa corporalité. Le portrait de cette femme ne manifeste pas de durable transgression du système binaire des sexes, au contraire Saraï est réduite à son sexe biologique et à sa sexualité. De plus, Saraï, qui pourrait être une des rares figures de femmes indépendantes et fortes formant leur propre destinée dans l'œuvre de Yourcenar à côté de Sophie du *Coup de Grâce* et de Marcella de *Denier du rêve*, sera punie pour son impudence : elle finit pendue en public. Toutes ces femmes fortes et indépendantes obéissent au schéma littéraire conventionnel selon lequel les femmes qui transgressent la norme sont punies : elles meurent toutes et leur mort est involontaire et violente : Sophie est exécutée par Éric et Marcella est frappée à mort par les gendarmes du dictateur qu'elle a essayé d'assassiner. Leur mort n'est pas investie de la valeur transcendantale et positive qui caractérise d'habitude celle des héros (cf. 3.3.2.3).

À l'instar des autres figures de femme du roman, la fonction principale de la relation avec Saraï est de mettre en lumière la morale et la bienveillance de Nathanaël. Il n'hésite pas à épouser une femme juive, qui aux yeux de son patron et de ses collègues est une fille « d'infidèles » (OR 954). La maison de passe entretenue par la mère de

[106] Notons que Gill (2005 : 67) non plus ne compte pas Saraï parmi les femmes viriles, car il pense que celles-ci ne figurent que dans l'œuvre de jeunesse.

Saraï lui semble « douillettement avenante » avec ses mets épicés « succulents » et ses vins « capiteux » (*ibid*.). Sans préjugés vis-à-vis des Juifs, ni le métier des prostituées, qui constituent deux groupes marginaux soumis au mépris des classes dominantes à travers l'histoire, Nathanaël s'écarte du comportement préjudiciable de ses contemporains. Nous reviendrons à la question de la judéité dans la deuxième partie de cette thèse, où le rapport entre la sexualité et la race sera examiné (cf. 4.6.3.2).

3.4.3.3 Madame d'Ailly

Parmi les personnages féminins d'*Un homme obscur*, Madame d'Ailly est la seule qui ressemble aux femmes dans la vie d'Alexis par sa position sociale en tant que fille de l'ancien bourgmestre, mais aussi par ses qualités : beauté, tendresse, douceur et discrétion. Cette femme dans ses « discrets atours de veuve » (OR 965) prend pitié de Nathanaël qui s'essouffle en travaillant dans le jardin et l'engage comme valet de son père. Elle fait « une grande concession » en renonçant à exiger qu'il porte la livrée (OR 965). Quand il tombe malade, elle lui apporte « par compassion » des pastilles et du sirop pour la toux.

Il n'y a pas de véritable relation intime entre le héros et Madame d'Ailly, comme c'était le cas avec Janet, Foy et Saraï. La jeune veuve est une figure idéalisée, admirée de loin. Cet amour emprunte des caractéristiques à la tradition de la fin' amors et de l'amour courtois où le chevalier fait la cour à la dame distancée, supérieure et souvent inaccessible (voir Lecercle 1991 : 26-33). En effet, ceci est quasiment la seule occasion dans l'œuvre romanesque entière de Yourcenar où le héros éprouve de l'affection, même de l'amour, pour une personne qu'il adore et désire à distance sans qu'il y ait d'intimité physique immédiate ou quasi-immédiate. En règle générale, ce que Jean Rousset (1984 : 129) appelle « le franchissement », c'est-à-dire « l'annulation de la distance qui […] sépare à l'origine les protagonistes » qui s'aiment, se produit immédiatement dans les romans de Yourcenar : les protagonistes rencontrent un personnage avec qui ils vivent une intimité physique spontanée et immédiate qui par la suite peut se développer en amour, ou non.[107] Ainsi, l'histoire d'amour

[107] La relation de Miguel et d'Anna dans *Anna soror…* contient également une période d'amour à distance, non avoué et non exprimé, mais leur histoire est exceptionnelle

exceptionnelle de Nathanaël et de Madame d'Ailly ressemble en partie à la tradition littéraire de « l'amour à la française » méprisée et rejetée par Yourcenar (1980 : 71-76). L'écrivain déplorait cette notion littéraire de l'amour qui à ses yeux consiste en « émotion, sensualité, jalousie, ambition, c'est-à-dire désir de réussir auprès d'une femme » (*id*., 72). Il paraît que Yourcenar, dans son dernier roman, ne ressent plus autant le besoin d'exprimer sa méfiance pour ce qu'elle considère comme la tradition littéraire française, qui, par ailleurs, n'est certainement plus aussi omniprésente et fixe qu'auparavant grâce à la libération sexuelle et aux changements concernant la condition des femmes qui se sont produits au cours du 20e siècle. Cependant, Nathanaël s'écarte du modèle fourni par « l'amour à la française » en gardant ses sentiments pour lui-même sans essayer de séduire ou même d'impressionner Madame d'Ailly : étant donné la passivité de Nathanaël, il n'y a donc pas de poursuite, un élément important dans l'amour à la française.

L'idéalisation suprême de Madame d'Ailly se produit lors de ses soirées musicales quand elle se met au clavecin.

> Puis, tout à coup, *cela* surgissait comme une apparition qu'on entendrait sans la voir […] Des sons purs (Nathanaël croyait maintenant préférer ceux qui n'ont pas, pour ainsi dire, subi une incarnation dans la gorge humaine) s'élevaient, puis se repliaient pour monter encore, dansaient comme les flammes d'un feu, mais avec une délicieuse fraîcheur. […] On atteignait un point de perfection comme jamais dans la vie (OR 972).

Cette citation qui n'est qu'un petit extrait d'un passage beaucoup plus long décrit la musique de Madame d'Ailly en termes de transcendance : apparition, pureté, élévation, montée, perfection, sérénité, miracle. On peut ajouter à cette liste « colorations du ciel », « perfection toute pure », « Dieu » et « autre sphère » qui figurent dans les phrases que nous avons renoncé à citer par souci de concision. Le passage entier est en focalisation interne et exprime les sensations de Nathanaël qui écoute jouer Madame d'Ailly. La musique est une description métonymique de la nature supérieure de

---

en ce qu'il s'agit d'un frère aimant sa sœur. Le franchissement est repoussé parce que Miguel, d'abord, ne comprend pas ses sentiments, et, ensuite, n'ose pas se les avouer.

cette femme qui paraît sublime à Nathanaël.[108] Ni les autres musiciens ni le public ne sont inclus dans cette transcendance, car ils substituent « sans la moindre gêne à ces sons mélodieux leurs susurrements ou leurs petits rires » (OR 973). La transcendance ne touche que Nathanaël et Madame d'Ailly, ce que montre le passage suivant où Mme d'Ailly et Nathanaël restent seuls dans la salle après le départ des autres.

> Madame, seule dans la salle vide, s'approchait rêveusement d'un miroir, remontait une boucle ou réarrangeait son tour de gorge ; avant de reformer le clavecin, elle posait parfois un doigt distrait sur une touche. Ce son unique tombait comme une perle ou comme un pleur. Plein, détaché, tout simple, naturel comme celui d'une goutte d'eau solitaire qui choit, il était plus beau que tous les autres sons. (OR 974)

Au moyen de la musique, le narrateur crée une affinité entre Nathanaël et Madame d'Ailly. Dans *Un homme obscur*, le motif de la musique est donc lié à une femme et au privé, tandis que dans le chapitre sur *Alexis ou le Traité* nous l'avons connecté au public et au masculin (voir 3.2.2.1). Dans ce chapitre-là, nous voulions montrer qu'Alexis est associé au privé et non au public en vertu de son dédain pour la célébrité. Les soirées musicales privées organisées par Madame d'Ailly ne sont pas comparables aux concerts publics d'Alexis, qui est censé devenir un musicien professionnel. D'ailleurs, c'est la célébrité qui est rejetée par Alexis, et non la musique. Il n'y a pas de contradiction à parler de la carrière de musicien à propos du domaine public dans l'étude sur Alexis, même si la musique est clairement associée au privé ici.

Cette scène nous amène aussi à constater que Nathanaël, à l'instar d'Alexis et de Conrad, est associé aux arts. Nathanaël assiste ici à une transcendance fournie par la musique et, par ailleurs, il est attaché au mot écrit par son occupation de correcteur de livre et par son travail chez le maître d'école. Il aime aussi contempler les tableaux chez Monsieur Van Herzog, sur lesquelles il fait des remarques illustrant

[108] La musique de Madame d'Ailly fait une telle impression sur Nathanaël qu'il y repense pendant sa discussion avec Léo Belmonte qui lui explique ses thèses philosophiques : « Nathanaël pensa aux quatuors que faisait exécuter Madame d' Ailly. Eux aussi étaient beaux, et ne correspondaient en rien aux bruits du monde, qui continuaient à part d'eux » (OR 983).

son attention particulière, assez surprenant d'ailleurs, aux détails[109]. La féminisation de l'homme et l'art sont associés dans chaque texte yourcenarien que nous étudions. Dans l'étude de Conrad (cf. 3.3.2.1) nous avons remarqué à la suite de Monneyron (1996 : 32) que ceci est caractéristique de la littérature décadente. En effet, c'est une idée récurrente dans le monde occidental que l'art peut avoir un effet efféminisant sur l'homme, en dépit du fait que l'histoire littéraire est dominée par les hommes (Sinfield 2005 : 32-36). Sinfield (2005 : 32) explique que le grand auteur est souvent représenté comme un être androgyne ayant accès aussi bien au féminin qu'au masculin. Yourcenar (OR 908) exprime cette conviction dans la préface à *Anna soror…* où elle affirme que tous les « créateurs » se caractérisent par une « une indifférence au sexe » quand ils se trouvent devant « leurs créatures ». Cette pensée revient à Gustave Flaubert qui en parle à propos de *Madame Bovary*.[110]

Assimilée au sublime, Madame d'Ailly ne ressemble pas aux autres femmes rencontrées par Nathanaël. Celles-ci sont associées à la terre, à la nature, au travail manuel et au corps. Le contraste devient explicite dans le texte au moment où les « sons purs » que Madame d'Ailly fait naître au clavecin, à savoir les sons qui n'ont pas subi l'influence d'une voix humaine, sont juxtaposés à la voix des autres femmes : « la voix aigrelette de Janet, la voix doucement enrouée de Foy, la belle voix sombre de Saraï qui vous remuait les entrailles » (OR 972). Selon Doré (1999 : 181), Madame d'Ailly subit le même « processus d'idéalisation » que le personnage de Monique. Doré propose que Madame d'Ailly se trouve dans un « royaume des ombres où elle a perdu sa matérialité dangereuse » (*id*., 182) et elle

[109] Nathanaël reconnaît tout de suite une Judith parmi les tableaux accrochés aux murs de la salle de Monsieur Van Herzog et se dit que « l'artiste s'était sûrement plu à opposer le blanc livide de cette tête sanguinolente au blanc doré de cette poitrine […] Le peintre avait dû reculer d'un pas pour mieux juger du contraste » (OR 975). La scène en question contient une des critiques les plus sévères dressées contre Monsieur Van Herzog et son entourage, cachée derrière un rideau d'humilité : « Mais sans doute, et Nathanaël se le disait avec humilité, le talent du peintre, et non les sujets, importait pour les connaisseurs […] Il semblait toutefois à Nathanaël que ces louanges sophistiquées ne tenaient pas compte de l'humble tâche de l'artisan » (OR 976).

[110] Virginia Woolf est également connue pour sa théorie sur l'esprit androgyne de l'écrivain, qu'elle expose dans *A Room of One's Own* (1929).

« n'existe en définitive que dans son [de Nathanaël] regard halluciné » (*id*., 183). Sanz (2005 : 383) exprime une opinion semblable en disant que Madame d'Ailly « fait naître chez lui [Nathanaël] un amour spirituel, un amour dépourvu de désir charnel ». Leurs interprétations respectives diffèrent en ce que Sanz nie l'existence d'un désir charnel chez Nathanaël – Madame d'Ailly étant si sublime qu'elle n'inspire que l'amour spirituel –, tandis que Doré semble penser que l'idolâtrie de Nathanaël enlève la corporalité et le désir à Madame d'Ailly.

Sans contester que Nathanaël vénère cette femme tant qu'il risque de l'idéaliser conformément à la fameuse cristallisation de Stendahl[111], nous voyons pourtant trois scènes dans le roman qui infirment le point de vue d'après lequel Madame d'Ailly serait entièrement immatérialisée : Nathanaël qui touche le bras de Madame en flattant le chien couché sur ses genoux[112], la scène du baiser de son départ et les rêves érotiques de Nathanaël sur l'île frisonne (cf. 4.6). Les deux premiers suggèrent à nos yeux l'attraction réciproque, bien que cela n'aboutisse jamais à rien de plus. Voici la façon dont ces deux incidents éphémères sont décrits.

> 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. (OR 991)
>
> Il se demanda si Madame elle aussi lui tendrait sa main, et si dans ce cas il oserait la baiser. Mais le baise-main n'est pas une politesse

[111] La cristallisation proposée par Stendahl dans *De l'Amour* (1822) consiste à doter la femme aimée de vertus qu'elle ne possède pas nécessairement. Les trois phrases suivantes définissent parfaitement le phénomène : « On se plaît à orner de mille perfections une femme de l'amour de laquelle on est sûr » (Stendahl : 1965 : 34). « Ce que j'appelle cristallisation, c'est l'opération de l'esprit, qui tire de tout ce qui se présente la découverte que l'objet aimé a de nouvelles perfections » (*id*., 35). « Voilà la raison morale pour laquelle l'amour est la plus forte des passions. Dans les autres, les désirs doivent s'accommoder aux froides réalités ; ici, ce sont les réalités qui s'empressent de se modeler sur les désirs » (*id*., 54)

[112] C'est à propos de cette scène que Delcroix (2006) parle du chien comme « médiateur de sensualité » (cf. 3.4.3.2).

> de laquais. Pendant qu'il se le disait, elle s'approcha et l'embrassa sur les lèvres d'un baiser si léger, si rapide et cependant si ferme qu'il recula d'un pas, comme devant la visitation d'un ange. (OR 994)

Même si le contact est très éphémère dans les deux situations, le corps de Madame d'Ailly y est tangible avec son épiderme brûlant et son baiser ferme. La scène du baiser sur les lèvres succède immédiatement à la description d'un baiser que Nathanaël fait à la main froide que Monsieur Van Herzog « condescendit à [lui] tendre » selon « sa formule habituelle » (OR 994). La mise en contraste des deux baisers intensifie la sensualité du geste inattendu de la part de Madame. La scène transforme l'amour de Nathanaël pour Madame d'Ailly en une sympathie réciproque.

La scène du baiser est significative pour notre étude du côté féminin du héros, puisque c'est la femme qui prend l'initiative ; c'est elle qui assume le rôle actif dans cet unique contact physique volontaire entre elle et Nathanaël. N'oublions pas qu'elle dirige aussi de façon décisive son destin, tout d'abord en l'employant comme valet, ensuite en arrangeant qu'il ne soit chargé que de tâches légères qui n'aggravent pas sa maladie, et finalement en approuvant son départ et en s'occupant de ses provisions. Malgré les moments passagers d'intimité, le héros reste toujours en position inférieure vis-à-vis de Madame d'Ailly, en tant que domestique, par son amour, son admiration et sa passivité. La prise en compte de la succession des relations personnelles de Nathanaël montre qu'il passe d'une position conventionnelle de domination masculine dans un rapport hétéronormatif à une position de plus en plus modeste au cours de sa vie. Sa formation et son évolution consistent à se passer d'une place préétablie et prééminente vis-à-vis des femmes afin d'adopter une position modeste, inférieure vis-à-vis d'elles.

3.4.3.4 Protecteur des faibles

L'attitude de Nathanaël vis-à-vis des femmes est très différente par comparaison à celle d'Alexis et d'Éric. Dans le premier chapitre de cette partie, il a été constaté que, dans *Alexis ou le Traité du vain combat*, les femmes ont pour seule fonction de protéger et de calmer Alexis, qui cherche asile auprès d'elles. Le héros-narrateur Éric quant à lui prend ses distances de tout ce qui est féminin, sauf en Conrad, dans *Le*

Coup de Grâce. Dans *Un homme obscur*, c'est le héros qui veut protéger et aider les femmes qu'il rencontre. Nathanaël accompagne Janet jusqu'à la maison pour l'abriter des avances d'un négociant menaçant (OR 919). Il soutient Foy quand elle est malade au contraire des parents de la fille qui exigent « sans cesse qu'elle [prenne] sa part de travail » et qui ne s'attendrissent « que quand elle ne [quitte] plus sa paillasse » (OR 931). Nathanaël porte secours à Saraï qui prétend être accusée de vol à tort, lui offrant « de prendre asile » dans sa cabane, car « cette victime lui gonflait le cœur de pitié » (OR 945). Il aimerait aussi défendre l'honneur de Mme d'Ailly, « la jeune veuve si impudemment traitée », contre les rumeurs répandues par les domestiques, mais y renonce, parce que l'on « l'eût accusé d'être son galant ou d'aspirer à l'être » (OR 968). Jusqu'ici nous avons souligné que Nathanaël se trouve d'habitude dans une position inférieure ou égale par rapport aux femmes qu'il aime. Cependant, l'attitude protectrice de Nathanaël à l'égard de ces femmes brouille l'opposition dominant/dominé ou supérieur/inférieur ; momentanément, c'est lui qui en tant que défenseur assume une position supérieure. Les positions du dominant et du dominé sont réversibles et variables dans le roman qui ainsi problématise la question de la marginalité. Nous reviendrons à ce sujet dans la deuxième partie de ce travail (cf. 4.6.1.4).

L'éventail de ses relations personnelles montre que Nathanaël ne se soumet pas aux préjugés de son temps. Même après l'abandon de Saraï, il la défend dans ses pensées :

> Et Saraï était une putain, certes, et elle était juive, mais ces deux notions ne suffisaient pas pour la définir. Ni l'un ni l'autre, d'ailleurs, ne signifiait ce qu'y mettait le petit Cruyt. À vrai dire, ils ne signifiaient presque rien. (OR 958)

L'intérêt de ce passage réside dans sa critique de l'utilisation de catégories préétablies qui sont insuffisantes pour décrire les personnes. L'épithète « petit » sert à minimiser Cruyt, correcteur reconnu avec plus d'expérience que Nathanaël et aussi son aîné, dont les opinions, représentatives de l'ordre établi, se trouvent ainsi dévalorisées. La bienveillance de Nathanaël devient d'autant plus frappante qu'elle se trouve juxtaposée aux attitudes rudes et dures de la majorité. Dans le cas de Foy, la majorité consiste en les parents de la

jeune fille. Dans le cas de Mme d'Ailly, ce sont tous les autres domestiques de Monsieur Van Herzog qui forment la majorité aux opinions de laquelle Nathanaël s'oppose. Quant à Saraï, voleuse, prostituée et juive, toutes ces caractéristiques font de cette « putain juive » (OR 958) une femme méprisée aux yeux du grand public, ce que le texte met en avant : « Si belle ? dit l'aigre voix d'une des deux femmes. Enfin, si tu veux : une belle Juive » (OR 995).

L'attitude protectrice de Nathanaël vis-à-vis des femmes est une manifestation de la tendance plus globale chez lui de prendre le parti des faibles. Ce n'est pas uniquement un geste d'homme galant secourant le faible sexe, ce qui fortifierait la binarité sexuelle et l'opposition de « l'homme fort » vis-à-vis de « la femme faible » ; Nathanaël porte secours avec la même sincérité au petit épagneul qu'il sauve d'être sacrifié « aux dents du tigre » (OR 990) et qu'il baptise Sauvé, au métis blessé auprès de qui il veille même si « l'odeur infecte et la vue de l'œil à demi sortie du creux de la paupière lui [donnent] la nausée » (OR 1006), au jeune jésuite mourant des coups de feux tirés par les camarades de Nathanaël (OR 924), ou aux couleuvres dont il se garde de révéler la présence, craignant que « le vieux s'avi[se] de tuer ce qu'il ap[pelle] "cette varmine" » (OR 930). Pour Nathanaël, tous les êtres méritent le même respect et les mêmes prévenances. Le narrateur oppose la charité de Nathanaël aux actes des autres hommes qui « ne se soucieraient pas d'une telle tâche » (OR 924). Sanz (2005 : 379) explique que chez Nathanaël « prévaut une éthique de la sollicitude qui le différencie de ses collègues masculins » et qui s'adresse aussi bien aux animaux qu'aux êtres humains. Sanz (2005 : 380) constate que Nathanaël se caractérise par « l'éthique de la sollicitude, le refus de la violence, la manifestation des émotions, en tant que caractéristiques proprement féminines ». Il faut cependant préciser que la sollicitude ne caractérise nullement toutes les femmes. Le roman contient maints personnages de femmes qui ne sont pas charitables, mais il est également vrai qu'aucun autre homme, à part le métis, ne fait preuve de sollicitude. La volonté de protéger Janet, Foy, Saraï et Mme d'Ailly est à mettre sur le compte de cette sollicitude, plutôt que d'y voir une expression de la masculinité de Nathanaël devant la faiblesse des femmes. Nous avons déjà souligné que Foy et Mme d'Ailly ont un rôle actif dans leur relation avec

Nathanaël. Quant à Saraï, c'est elle qui mène le jeu du début de leur liaison jusqu'à la fin.

3.4.3.5 Image des femmes positive mais réductrice

Quel effet produisent alors ces personnages féminins sur le lecteur ? Que disent ces portraits féminins sur Nathanaël, surtout en ce qui concerne son genre ? D'une part, l'attitude de Nathanaël vis-à-vis des personnages féminins contribue à l'ancrer dans un rôle masculin qu'expriment son désir de se marier, sa volonté de les protéger et leurs désirs partagés. D'autre part, Nathanaël occupe une position inférieure dans ses relations où les rôles sexuels sont inversés, reversibles ou effacés. Contrairement à ce qui est le cas d'*Alexis ou le Traité du vain combat*, les personnages féminins d'*Un homme obscur* ne sont pas toutes pareilles. Janet, Foy, Saraï et Madame d'Ailly représentent des classes, des races et des situations très différentes, allant du plus bas jusqu'au plus haut dans la société. Le bilan des compagnes de Nathanaël implique même une culture tout à fait extérieure à la culture européenne. Janet représente la classe à laquelle Nathanaël lui-même devrait appartenir dès sa naissance, c'est-à-dire la classe ouvrière protestante. Mme d'Ailly représente l'aristocratie riche, tandis que Saraï se trouve au point le plus bas dans la société. Foy, pour sa part, représente une société naturelle basée sur le troc, sans système politique, économique ou religieux. Nathanaël mène des vies très différentes avec elles et les femmes occupent des positions différentes dans sa vie. Ces figures de femme sont moins passives et un peu moins simplifiées que les femmes d'*Alexis ou le Traité du vain combat*. Leur importance pour lui varie, mais il leur est toujours inférieur d'une façon ou d'une autre.

Sanz (2005 : 381) souligne que Janet et Foy se confondent dans l'imaginaire de Nathanaël, « perdant chacune d'elles leur individualité ». Sanz renvoie à la phrase disant que Nathanaël a l'impression que « Janet et Foy [sont] la même femme » (OR 930). Nous pouvons ajouter que le texte dit aussi que Madame d'Ailly finit par « représent[er] pour lui [Nathanaël] toutes les femmes » (OR 1010). Les femmes se transforment alors en une image idéalisée qui efface leurs qualités individuelles. Grâce à l'arrangement des épisodes isolés, les femmes qui partagent un moment de la vie de Nathanaël ne se rencontrent jamais ; elles forment une suite de figures de femmes

qui apparaissent et disparaissent bientôt pour céder la place à la suivante. Elles sont toutes destinées à mourir ou à disparaître afin que l'évolution du protagoniste puisse continuer. Sur ce point, *Un homme obscur* emprunte des caractéristiques de la forme autobiographique où il arrive souvent que le narrateur « n'exclut pas les autres de son histoire mais ne les y admet que s'ils entrent dans le champ de son regard, de ses passions, de ses activités » comme le dit Rousset (1972 : 20) ; « ces personnages satellites existent par lui et pour lui ». Les personnages satellites du roman yourcenarien n'existent pas « par » Nathanaël, car il n'est pas le narrateur du roman, mais certes « pour lui ».

Il paraît donc juste de dire à l'instar de Sanz (2005 : 381*sq*) que les personnages femmes figurent dans le texte avant tout pour mieux mettre en avant le personnage principal et qu'elles n'ont pas d'existence propre en dehors de cette fonction : « elles restent figées dans une fonction concrète au service d'une narration dont le but n'est autre que montrer la transcendance du personnage masculin ». L'infériorité et la passivité du personnage principal qui ressortent de ses relations avec les femmes, ces caractéristiques féminines, deviennent des vertus, augmentant la valeur de Nathanaël au lieu d'être des signes négatifs d'un manque de masculinité.

Dépourvu d'idées toutes faites, Nathanaël réussit à s'adapter à toute situation et à tout milieu. Par ses relations intimes avec des femmes, il parcourt toutes les classes et plusieurs races, mais jamais il ne sera entièrement intégré, ce qui sera montré ci-dessous. La façon de penser la catégorie des femmes est le point sur lequel l'opinion de Nathanaël diffère peut-être le plus de celle d'Alexis et d'Éric. Nathanaël n'a rien du sexisme simpliste d'Alexis ni de l'habitude de ce dernier de se prononcer sur les femmes comme une catégorie homogène et inférieure. Le fort mépris pour les femmes et le dégoût profond pour la sexualité féminine exprimés par Éric a disparu du dernier roman de Yourcenar. La critique s'y adresse plutôt aux hommes qui tiennent aux convenances et soutiennent les différences de classe et de race.

3.4.4 Marginal parmi les hommes

Nathanaël s'essaie à plusieurs occupations au cours de sa vie : assistant d'un maître d'école, marin, correcteur et valet de chambre.

C'est un employé méticuleux qui fait toujours de son mieux et il est en général apprécié par ses employeurs. Néanmoins, où qu'il se trouve, il est constamment représenté comme étant exclu de, ou marginalisé dans la communauté d'hommes dont il est censé faire partie : les marins, les habitants de l'Île Perdue, les domestiques de Monsieur Van Herzog, etc. Il ne répond pas aux attentes que l'on lui pose. La marginalité de Nathanaël est avant tout mentale, mais elle est renforcée sur le plan physiologique aussi.

La santé de Nathanaël est mauvaise, et il mourra jeune de la tuberculose à la fin du livre. En fait, Nathanaël est mis à part dès sa naissance par sa chétivité et sa boiterie, parce que son handicap physique l'empêche de devenir charpentier comme son père et ses frères : « Il n'alla pas avec ses frères racler le flanc des navires en cale sèche ou enfoncer des clous dans des poutres » (OR 918). À l'instar d'Alexis, Nathanaël ne suit pas le chemin de son père et de ses frères, mais contrairement au premier héros yourcenarien, il n'a pas de mère chez qui trouver refuge. Inapte à prendre sa place dans la famille et à contribuer au travail manuel, Nathanaël est confié à un maître d'école, et par conséquent, les liens familiaux de ce personnage sont rompus. Rappelons qu'Alexis aussi bien que Conrad sont de faible santé (cf. 3.2.1.1 et 3.3.2.1). La maladie qui symbolise le fonctionnement insuffisant du corps est à plusieurs reprises associée à la féminité chez l'homme dans l'œuvre yourcenarienne.[113] D'un côté, le motif du corps malade exprime alors soit un manque de masculinité, soit un excès de féminité. D'un autre côté, il est associé au raffinement, à la délicatesse et à la spiritualité, à savoir à des qualités admirables. Notons, par ailleurs, que la santé de Sophie, représentative d'une autre variation sur le genre, est bonne (voir 3.3.2.2). Il paraît que le masculin est lié à l'idée de la santé chez l'homme aussi bien que chez la femme, tandis qu'une féminité excessive peut atteindre le fonctionnement du corps masculin. Rappelons toutefois qu'Alexis et Nathanaël sont des pères, ce qui veut dire qu'une certaine preuve du fonctionnement de leur corps est fournie.

[113] Tous les personnages d'hommes exposant des qualités « féminines » ne sont pas malades. Antinoüs, le favori d'Hadrien dans *Mémoires d'Hadrien*, est physiquement très robuste.

Au niveau mental, la singularité de Nathanaël par rapport aux hommes est encore plus marquée. Il ne comprend même pas ce que l'on attend de la part d'un homme, ce qui devient évident dans l'échange de paroles suivant avec sa mère qui lui fait ses adieux en l'encourageant à partir chez l'oncle Élie à Amsterdam :

> « Plaise à Dieu que tu sois un brave homme, comme ton père et ton oncle Élie ».
>
> Nathanaël ne savait trop ce que c'était qu'un brave homme, ni ce qui peut plaire ou déplaire à Dieu. (OR 936)

Par son ignorance, Nathanaël révèle que la notion de brave homme n'est pas du tout évidente. L'argument en faveur d'une définition univoque de la bonne masculinité devient encore moins convaincant quand nous considérons que le père de Nathanaël est décrit comme un homme « aimant priser le tabac et distribuer des gifles » (OR 1007) avec qui Nathanaël ne ressent aucun lien de parenté, et que l'oncle Élie est un bourgeois avare qui se méfie de Nathanaël. Élie n'apprécie Nathanaël qu'après l'avoir trompé à propos de son héritage. Les événements qui succèdent à ce moment de séparation d'avec la mère ridiculisent la formule standard utilisée par celle-ci, c'est-à-dire « brave homme », et le vident de son sens. En introduisant le doute concernant ce qui constitue un brave homme, le texte invite à interroger la notion même de masculinité : qu'est-ce qu'un homme, et comment un brave homme se distingue-t-il des autres hommes ? Ainsi, le texte remet en question l'évidence et l'origine de la masculinité. La masculinité ne peut plus être vue comme la conséquence inévitable et automatique du sexe mâle. Au contraire, elle est étroitement liée aux valeurs partagées par une certaine communauté socioculturelle, valeurs que Nathanaël ne partage pas.

Nathanaël n'est pas seulement hésitant sur ce qui constitue la valeur d'un homme aux yeux de la société. Il méconnait également l'amitié masculine. Nathanaël croit être l'ami de Cruyt avec qui il travaille chez l'oncle Élie, mais au premier malentendu entre eux, il comprend que « cette prétendue amitié ne masquait qu'une commune antipathie contre Élie » (OR 958). De plus, Nathanaël a un ami, « l'insouciant Jan de Velde », avec qui il va parfois dans les bars à Amsterdam. Les deux camarades ont pourtant très peu en commun. Jan de Velde « buvait dur et ressassait de bonnes histoires, souvent

sales », alors que Nathanaël « touchait à peine à son verre » (OR 943). Ce dernier traite les femmes, même les prostituées, avec respect et voudrait les avoir « bien à soi et pour longtemps » (OR 921), tandis que Jan de Velde est un coureur de filles qui ne se soucie guère des sentiments profonds : « il s'éclipsait bientôt à la poursuite d'une figure qui lui plaisait » (OR 943). Le verbe s'éclipser étant mis à l'imparfait itératif signale que ce comportement de Jan de Velde est tout à fait habituel ; il ne s'agit pas d'un incident unique. Pour lui, les femmes sont des objets de plaisir qui se réduisent à leur aspect physique, à leur figure. Même si Jan de Velde aide Nathanaël à trouver un prêtre prêt à le marier à Saraï, et même s'il invite Nathanaël à s'installer chez lui, ce personnage insouciant et léger n'est d'aucun secours à Nathanaël dans les moments difficiles, car il est occupé à chercher « les faveurs d'Éros et le sourire de l'Aphrodite Céleste » (OR 958). Un instant de plaisir importe plus que l'amitié de Nathanaël qui renonce à expliquer sa détresse à cet ami frivole. Plus tard, Nathanaël le voit par hasard marcher en riant avec un jeune homme, mais il ne l'aborde pas. Leur amitié est avant tout décrite de manière à souligner combien Nathanaël diffère des hommes de son âge et de son milieu, à savoir combien ce personnage est exceptionnel. L'amitié d'hommes dont il rêve est une chimère qui ne résiste pas aux défis posés par l'argent ou le plaisir sexuel occasionnel. Les autres hommes la sacrifient immédiatement quand ils voient la possibilité de satisfaire un désir personnel – sexuel, matérialiste ou autre. À l'exception du métis rencontré à bord du premier navire en route pour la Jamaïque, aucun personnage homme n'est aussi important pour le héros que les femmes présentées ci-dessus. L'épisode du métis, aussi important soit-il pour souligner la nature affective de Nathanaël et son manque de préjugés, se réduit à une page et demie sur les 97 pages du roman entier dans l'édition consultée : son rôle est secondaire à coté de celui des femmes pour l'évolution du héros par rapport au genre. En revanche, la relation de Nathanaël avec le métis joue un rôle capital pour le thème de la sexualité dans le roman et nous y reviendrons (cf. 4.6.3.2).

Même lorsque l'on lui trouve une occupation convenable, Nathanaël ne s'adapte pas tout à fait au rôle que l'on lui confère. Il se plaît chez le maître d'école, mais il s'acquitte mal de la tâche d'apprendre l'alphabet aux plus jeunes écoliers, « ne sachant pas au

bon moment faire tomber la règle de fer sur les doigts ». Nathanaël ne se conforme pas au milieu scolaire où « des soufflets et des coups […] pleuvaient sur les écoliers » (OR 918). Ceux-ci, désignés péjorativement comme « la tourbe », sont trop turbulents pour que l'on leur confie des livres précieux qu'ils pourraient abîmer, tandis que Nathanaël, dont l'air « d'attention et de douceur était de bon exemple » (*ibid.*), peut s'en servir. Ainsi, en juxtaposant turbulence et douceur, le texte établit un écart entre Nathanaël et les garçons de son âge. Dans l'œuvre yourcenarienne, la douceur est une vertu féminine, affirme Cliche (2005 : 49), pourtant c'est un des traits de caractère les plus notables de Nathanaël. L'expérience scolaire de Nathanaël rappelle le collège de Presbourg qui déplaît à Alexis, trop sensible et délicat pour s'y sentir à l'aise (cf. 3.2.1.2). Les deux protagonistes restent à part de leur condisciples dans une atmosphère scolaire brutale et obscène, ce que nous interprétons comme une critique de la formation et des milieux exclusivement masculins pratiquant le séparatisme des sexes.

Sur l'Île Perdue, Nathanaël participe au travail nécessaire pour survivre. Pourtant, il s'en sort mal quand il faut accomplir les tâches dédiées aux hommes : la chasse et la pêche.

> La poudre étant rare, on tuait le plus souvent les grand animaux de bois en creusant des fosses couvertes de branchages où la bête agonisait les jambes parfois brisées par sa chute, ou empalé à des pieux disposés au fond, jusqu'à ce qu'on vînt l'achever au couteau. Nathanaël se chargea une fois de cet office, et le fit si mal qu'on ne le lui délégua plus. (OR 929)

La pêche consiste à traîner à terre des poissons « tressautants et suffoqués » ou à les « assom[er] à coups de rames » (OR 929). Vu que le texte met le poids sur l'agonie de la proie, le lecteur est invité à sympathiser avec les animaux et non avec les hommes, et cette sympathie est ressentie par le héros. Les autres hommes interdisent à Nathanaël de participer à la chasse, car il ne possède pas les qualités nécessaires pour accomplir cette tâche : il est donc exclu du collectif des hommes. Il en est de même pour la pêche à laquelle Nathanaël préfère « le ramassage des baies » (*ibid.*) en compagnie de Foy, mais cette fois-ci, c'est lui qui refuse de participer à l'activité violente de la pêche. Il échoue à tout devoir qui consiste à faire mal à un autre être,

humain ou animal, car il est incapable de cruauté ou de violence (cf. Sanz 2005).

Quant à la vie maritime du héros, nous pouvons noter que Nathanaël apprend vite le métier de marin et que les autres lui apprennent même la manœuvre. Le héros n'est pourtant pas intégré à l'équipage comme l'égal des autres marins, ce que montre le fait que le cuisinier, un métis, le prend sous sa protection et devient son protecteur contre les autres qui s'amusent à proposer « de le jeter à l'eau » (OR 921). Nathanaël se situe au-dessous de la personne du rang le plus bas à bord et celle-ci devient son seul ami. Après l'épisode de l'Île Perdue, il est engagé sur un autre vaisseau en route vers l'Angleterre où il est encore isolé du reste de l'équipage. Yourcenar prend la peine de préciser que sa boiterie ne l'empêche pas de grimper dans les vergues, précaution nécessaire pour inclure la scène où Nathanaël se trouve haut dans l'air et décrit ses impressions de l'univers qui l'entoure.

> Souple et léger, et de tête solide, il grimpait lestement de vergue en vergue ; sa boiterie ne le gênait qu'à peine. Parfois, il s'attardait là-haut, accroché des pieds et des mains aux cordages, ivre d'air et de vent. Certains soirs, les étoiles bougeaient et tremblaient au ciel ; d'autres nuits, la lune sortait des nuages comme une grande bête blanche, et y rentrait comme dans une tanière, ou bien, suspendu très haut dans l'espace où l'on n'apercevait rien d'autre, elle brillait sur l'eau houleuse. Mais, ce qu'il préférait, c'étaient les ciels tout noirs mêlés à l'océan tout noir […] ici il était seul. Mais il se sentait de même vivant, respirant, placé tout au centre. (OR 933*sq*)

Nathanaël est plus proche de la nature, du ciel, de la nuit, de l'air et du vent qu'il ne l'est des autres marins. Haut dans les vergues et à distance des autres hommes, il est seul dans cet univers immense. L'air et le vent entrent en lui, évoquant son assimilation au grand tout qui l'entoure. Cette scène qui anticipe la transcendance ultime de Nathanaël sur l'île frisonne suggère que Nathanaël comprend que l'humanité n'est pas au centre de l'univers. Le texte diminue ainsi l'importance du monde étroit des êtres humains et élargit la perspective pour embrasser tout l'univers. Par sa compréhension et son assimilation à l'univers, Nathanaël transcende l'existence limitée des hommes restés sur le pont loin en-dessous de lui, et il ne leur appartient plus. La transcendance du personnage est évoquée par le

mouvement vertical vers le haut pendant que les hommes restent en bas : la solitude et la marginalité du personnage parmi les autres marins à bord du navire prennent pour signification sa supériorité et non son infériorité.

Dans le milieu très différent d'Amsterdam, qui est la ville européenne la plus prospère à l'époque, l'emploi comme correcteur chez l'oncle Élie place Nathanaël dans une petite équipe d'hommes lettrés, où il occupe la place la plus basse. Dès son arrivée, son oncle souligne le bas statut de son jeune parent.

> Nathanaël gagnerait un peu moins que ces travailleurs chevronnés […] Il ne fallait pas s'attendre à loger et à manger avec la famille ; Élie n'eût pas demandé mieux, mais sa femme, qui était bien née et d'éducation délicate, ne supportait pas les *subordonnés* autour d'elle. (OR 937, nous soulignons)

Le roman nous dépeint un Amsterdam où les liens de famille sont moins importants que le statut social. La société d'Amsterdam est caractérisée par la classification des gens, qui se méfient de ceux qui n'appartiennent pas au même groupe social qu'eux-mêmes. Élie considère les gens de mer comme une « canaille jurante et buvante » et à Nathanaël il « avait bien recommandé de ne jamais parler de ses années devant le mât » (OR 938). Aux yeux d'Élie, les expériences maritimes de Nathanaël sont une période honteuse qu'il faut dissimuler. Inversement, devant les marins sur le port, Nathanaël « avouait rarement avoir été des leurs […], mais ne se donnait pas non plus pour correcteur d'imprimerie, ce qui l'eût mis à part de ces hommes simples signant leur engagement d'une croix » (OR 938). La société bourgeoise est hiérarchique et les barrières de classe sont infranchissables. Même parmi les employés de l'oncle Élie, Nathanaël est au plus bas de l'échelle sociale, ce qui permet aux autres de lui donner les tâches fastidieuses qu'eux-mêmes n'ont pas envie d'effectuer. En demandant une précision quant à une date, Nathanaël se trouve confronté à un dos tourné, car le savant consulté se méprend sur les motivations de Nathanaël et soupçonne « ce quidam » de chercher à ridiculiser son ignorance. Ainsi, la franchise de Nathanaël qui avoue son ignorance en posant une question est confrontée à la vanité orgueilleuse du savant qui refuse de répondre de peur de perdre la face en se trompant.

Le comportement des invités de Monsieur Van Herzog est identique. Ils s'intéressent aux aventures de Nathanaël au Nouveau Monde, mais « si le jeune homme, à l'aide de ses souvenirs de navigation, s'efforçait de corriger leurs notions sur les heures ou les saisons de là-bas, on s'ennuyait et on le renvoyait à l'office » (OR 971). Dans la maison de Monsieur Van Herzog et de Mme d'Ailly, Nathanaël appartient à la classe des domestiques. Même s'il « se familiaris[e] », « se li[e] », et « f[ait] amitié » avec les autres domestiques, réussissant même à « amadou[er] la femme de chambre de Madame d'Ailly, bégueule qui ne se mêl[e] pas aux domestiques » (OR 965), Nathanaël reste toujours à l'écart. Il est le seul à remarquer la beauté de Madame d'Ailly, et ne participe pas aux ragots des domestiques, qui sont décrits comme de « grossiers bruits de voix [qui] n'importaient d'ailleurs pas plus qu'un rot ou qu'un pet » (OR 968). Nathanaël reste à part aussi bien dans les basses classes que dans les classes privilégiées. À cause de sa position sociale et de sa personnalité, Nathanaël est constamment repoussé ou méprisé par les hommes, tandis que l'étude de ses relations avec les femmes montre qu'il se fait aimer de femmes de toutes les classes sociales.

Selon Gronhovd (2004 : 90), l'exclusion de Nathanaël s'explique en grande partie par le fait qu'il « n'adhère pas de manière aveugle et absolue à la production florissante de l'économie collective ». Gronhovd (2004 : 81-109) démontre de façon convaincante que le roman met en scène une société bourgeoise où l'économie est le principe organisateur principal. En revanche, Nathanaël se méfie de l'accumulation des avoirs. Quand il redemande à l'oncle Élie sa part du bien familial confié à celui-ci, il ne lit même pas la quittance avant de la signer, sans oser avouer à ses frères « l'incompréhensible pudeur » qui l'en empêche. Le narrateur constate tout court d'un ton factuel que l'on « ne le croirait pas » (OR 952). L'insouciance économique de Nathanaël, qui rappelle celle d'Alexis (cf. 3.2.2.2), est alors juxtaposée aussi bien à l'avarice de l'oncle nettement évoquée par exemple dans sa comparaison avec une « souche pourrie » (OR 951), qu'au sens économique de sa famille, moins ouvertement étalé, mais tout aussi évident. Nathanaël reste critique à l'égard du supposé bonheur que procure l'argent même pendant son séjour dans la maison du riche Monsieur Van Herzog où il a l'occasion de voir tout ce que l'argent permet d'avoir : « Et pourtant, cet homme et cette

femme semblaient parfois à Nathanaël des captifs ». L'argent y est « *travesti* en bien-être […], en loisir » (OR 968, nous soulignons). Sous ce déguisement qui dissimule la vraie nature de l'argent, Nathanaël perçoit l'effet d'enfermement de l'argent, qui dans le texte devient une prison d'autant plus puissante que les personnes qui y sont enfermées ne s'en rendent pas compte.

Dans *Un homme obscur*, hommes et femmes, riches et pauvres sont tous aussi aveugles face à ce côté néfaste de l'argent, même si l'avarice est le plus explicitement attribuée aux hommes appartenant à la classe moyenne, comme l'oncle Élie et Niklaus Cruyt. Contrairement à *Alexis ou le Traité du vain combat* où l'argent ne concerne guère que les hommes, les femmes d'*Un homme obscur* sont également concernées et attirées par l'argent – l'avarice de la mère de Nathanaël et les vols de Saraï en témoignent. Sur ce point, Madame d'Ailly et Foy sont exceptionnelles : la première n'a pas besoin de s'en soucier grâce à sa richesse, et la deuxième vit dans une société où l'argent n'existe pas. Cette insistance sur l'aveuglément des gens à l'égard de l'argent suggère que Nathanaël est plus lucide et plus sage, en dépit de sa basse position sociale.

Nathanaël est très sensible aux femmes, et sait les traiter de façon à mériter leur respect, alors que le comportement modeste de cet homme, dont le narrateur souligne à plusieurs reprises qu'il plaît aux femmes[114], n'a pas le même effet sur les hommes, qui paraissent plus attachés aux convenances et aux marques extérieures de prestige. Dans *Un homme obscur*, le regard scrutateur du narrateur et du héros se porte sur les hommes qui subissent souvent un jugement moins favorable que les femmes. Les ouvriers, les marins et les hommes de l'Île Perdue sont violents, bornés, méfiants et sans compassion. Aveuglés par la hiérarchie sociale, attirés par l'exotisme, préoccupés de leur propre position et avares, les hommes des classes supérieures « manqu[ent] d'attention » et « compren[nent] mal » (OR 970), ils « simplifi[ent] ou compliqu[ent] tout » (OR 976). Quelle que soit leur passion, les hommes sont des égoïstes qui ne cherchent la compagnie

[114] Voici deux exemples de la façon dont le texte insiste sur l'attrait des femmes pour Nathanaël : « il s'étonnait de la sentir offerte, n'ayant jamais tout à fait accepté de croire qu'il plaisait aux femmes » (OR 944) ; « Mevrouw Éva […] glissait de temps en temps du côté de Nathanaël des regards curieux de prude pour un garçon qu'on lui a désigné comme aimé des femmes » (OR 954).

et le soutien des autres que lorsqu'ils en ont besoin pour survivre ou peuvent en tirer profit. Toujours marginal, Nathanaël n'adopte aucun des différents modèles de masculinité proposés dans les divers milieux socioculturels rencontrés au cours de la diégèse. En vertu de son genre, le dernier héros de Yourcenar représente ce que Butler (1993 : 3, 11, 22, 39 *passim*) appelle un dehors constitutif, à savoir la position marginale qui contribue à maintenir la norme et dont celle-ci dépend (cf. également Butler 2004 : 1-4, 217-219). Selon la perspective foucauldienne de Butler, la position marginale n'est pas un au-delà absolu, complètement séparé de la norme. Au contraire, la position marginale, l'en dehors de la norme et la norme sont interdépendants et s'appuient mutuellement (voir Bourcier 2006 : 161). En termes foucauldiens, la résistance se fait toujours au sein du pouvoir. Selon cette théorie, Nathanaël élève sa résistance contre les valeurs normatives à partir du discours dominant. Il n'est pas difficile de voir qu'il s'en prend aux normes les plus centrales de cette société par sa passivité, son dédain du matérialisme et sa sollicitude.

3.4.5 Nathanaël et le mariage

Le mariage et la procréation sont les expressions par excellence de l'hétérosexualité (cf. Éribon 1999 : 61), qui repose sur la binarité sexuelle. Selon Bourdieu (2002 : 116-122), la famille, l'Église et l'École, soutenues par l'État, sont les instances principales qui assurent la reproduction de la division hiérarchique des genres, socialement construits.[115] À ses yeux, la famille a sans doute le « rôle principal dans la reproduction de la domination et de la vision masculine » (*id*., 117). Partant de ce postulat, il convient de terminer cette étude en examinant le rôle du mariage dans l'histoire de Nathanaël et sa place dans le système binaire des sexes.

Le roman s'ouvre sur les phrases suivantes :

> La nouvelle du décès de Nathanaël dans une petite île frisonne fit peu de bruit quand on la reçut à Amsterdam. Son oncle Élie et sa

[115] Rien qu'à regarder les réactions provoquées par la revendication récente des homosexuels concernant le droit au mariage, on réalise que le mariage demeure le symbole par excellence de l'évidence hétérosexuelle et de la polarité homme-femme. Éribon étudie de près le débat sur le mariage des homosexuels dans son livre de 2004 *Sur cet instant fragile*….

> tante Éva convinrent qu'on s'attendait à cette fin […] Le bruit courait que sa femme Saraï (était-ce bien sa femme ?) était morte avant lui, mieux valait ne pas trop s'informer comment. Quant à l'enfant du couple, Lazare, Élie Adriansen ne se voyait pas allant chercher l'orphelin le long de la Judenstraat. (OR 917)

Ce passage introductif donne trois informations sur Nathanaël : il est mort, marié et père. Les deux dernières semblent le placer clairement dans un rôle d'homme. Donc, l'introduction initiale de Nathanaël ne laisse transparaître chez lui aucun signe d'une quelconque mise en question des frontières entre les sexes. Comme le mariage et la paternité dominent la première apparition de Nathanaël, le lecteur est assuré qu'il s'agit d'un homme et il n'a aucune raison de douter ni du sexe biologique ni du genre de Nathanaël. La position de Deprez (2003a : 45) mentionnée à propos d'Alexis (voir 3.2), exemplifie ce raisonnement : Deprez s'appuie sur le mariage et la paternité d'un personnage (entre autres choses) pour montrer que celui-ci est viril et actif.

Toutefois, il est douteux que le mariage et la paternité garantissent la masculinité (Éribon 2003b : 140*sq*). Nous avons constaté qu'Alexis est mari et père, mais que toute sa lettre est un acte de libération dirigé contre ce mariage faux qu'il finit par abandonner, ainsi que son fils. Notons en passant que Nathanaël aussi abandonne son fils quand il comprend que Saraï l'a quitté et ne reviendra pas. L'abandon est si total que Nathanaël évite même les quartiers où il pourrait risquer de voir son fils par hasard. La paternité est reniée complètement du fait de la trahison de la femme. La sollicitude paternelle n'avait été qu'une prolongation de son prétendu amour avec Saraï : quand elle lui révèle son indifférence pour lui, il n'en reste plus rien.

Le rapport de Nathanaël au mariage est, par ailleurs, plus complexe qu'il n'en a l'air dans les phrases introduisant ce personnage. Adolescent, Nathanaël conçoit les relations intimes entre hommes et femmes à partir du mariage qui pour lui est un cadre de référence incontestable, la norme, et il ne peut pas imaginer d'autres modes de vie en couple. Le narrateur déclare à propos de la première expérience amoureuse du héros avec Janet qu'il « était tacitement entendu entre eux qu'ils se marieraient un jour » (OR 919). Le mariage est alors si évident qu'il n'est pas besoin de l'évoquer explicitement. Pourtant, ce mariage sous-entendu ne se réalisera jamais à cause de la

fuite du héros qui bientôt fera la connaissance d'autres formes de relations intimes, entres autres avec le métis à bord de la barque et avec des prostituées à la Jamaïque. Nathanaël apprendra que le mariage n'est pas le seul modèle possible pour vivre une relation intime. De plus, aucune de ses relations personnelles avec une femme ne correspond à un vrai mariage.

Le rapport de Nathanaël à Foy se fonde également sur le modèle fourni par l'institution matrimoniale. Le secours apporté au naufragé par les vieux est motivé par leur conviction que « Foy était en âge de prendre un mari » (OR 928) : le séjour de Nathanaël sur l'île dépend de son mariage anticipé. Aux yeux des vieux, ce personnage se réduit à ses qualités de futur mari et gendre, marquant le côté masculin du héros.

> Peu de temps se passa avant que le vieux et la vieille y aient installé une paillasse pour eux contre la paroi la moins froide, celle que l'âtre réchauffait d'en bas. On ne se soucia pas de se rendre chez le pasteur, dont les séparait toute la largeur de l'île, mais les vieux prononcèrent sur cette espèce de lit et sa courtepointe éraillée une bénédiction. (OR 928)

Le lit conjugal et la bénédiction des parents tiennent lieu de cérémonie matrimoniale qui fait ressembler l'union de Foy et de Nathanaël à un mariage. Pourtant, les obstacles concrets d'ordre pratique l'emportent sur la valeur symbolique attachée à l'institution du mariage, car on renonce à la bénédiction du pasteur, même si celui-ci habite la même île, et on la remplace par la bénédiction des vieux. Ainsi, la relation de Foy et de Nathanaël n'est qu'un « quasi-mariage » (OR 970). Cela n'empêche toutefois pas que leur amour soit sincère et qu'ils se comportent en époux.

Le mariage de Nathanaël et de Saraï mentionné au début du roman et cité en tête de ce chapitre est immédiatement mis en doute par la question insérée entre parenthèses : « (était-ce bien sa femme ?) » (OR 917). Il semble raisonnable d'attribuer la question à la tante et à l'oncle de Nathanaël. La question en style indirect libre exprime leur méfiance à l'égard de Nathanaël, leur désir de respectabilité et leur manque de générosité qu'évoque le paragraphe entier, mais elle propose en même temps que la relation de Nathanaël et de Saraï est douteuse et hors du commun. Leur mariage est motivé par la

méfiance des gens du quartier que Nathanaël espère apaiser en épousant Saraï, mais il se heurte immédiatement à la difficulté de trouver un prêtre pour les marier.

> Pour mettre fin aux ragots du quartier, il décida d'en passer par les formalités du mariage. La chose n'était pas d'exécution facile ; il fallait trouver un pasteur à manche large qui consentit à officier, bien que l'époux ne fût inscrit sur les registres d'aucune paroisse, et qui acceptât Saraï sans lui faire subir les incommodités du catéchisme et du baptême. (OR 947)

Dans la citation, le côté officiel de l'institution matrimonial est mis en avant à l'aide des expressions comme « formalités du mariage », « registres », et « incommodités du catéchisme et du baptême ». La raison de la cérémonie ne revient pas à la conviction des futurs époux que l'institution matrimoniale en soi est importante, et ce mariage est « immédiatement tourné en dérision par l'épousée elle-même » (OR 948). Le choix de se marier n'est autre qu'une concession à l'opinion publique, aux convenances. Mais le héros se méprend sur ce que représente le mariage pour les autres, car cette « solennité n'adoucit en rien les humeurs du voisinage : Nathanaël fut commiséré et traité de benêt » (OR 948). Malgré la cérémonie officielle, cette relation ne correspond pas à ce que doit être un mariage dans l'Amsterdam du 17e siècle que Yourcenar dépeint. Gronhovd (2004 : 107) constate que « le couple Nathanaël-Saraï diffère du tableau familial bourgeois du lieu et de l'époque ; il bouleverse radicalement ses données et dévie entièrement des valeurs liées à l'institution matrimoniale ». L'échec de cet effort pour s'adapter à la norme suggère que Nathanaël ne comprend ni n'assimile les mœurs de son milieu, où le mariage n'a rien à avoir avec la réalité sensuelle et affective du couple, car c'est en réalité une institution formelle et symbolique régie par de strictes convenances. Cette vue formelle du mariage est opposée aux valeurs de Nathanaël pour qui le mariage devrait correspondre à son idéal de monogamie, de fidélité et d'affection réciproque. Il croit à tort que le mariage est la confirmation officielle d'une relation affectueuse mutuelle ; sa conception idéale de l'amour imprègne toutes ses relations personnelles (voir 4.6.1 ci-dessous).

Nathanaël garde toujours une certaine estime pour le mariage et il n'exprime jamais de mépris explicite vis-à-vis de cette institution, ce

qui rend les opinions de Nathanaël quant au mariage exceptionnelles dans l'œuvre de Yourcenar, où l'institution familiale est très peu respectée. Deprez (2003a : 35) suppose que Nathanaël est partagé entre l'envie de s'insérer par le mariage et la procréation à un groupe familial et son individualisme qui le pousse dans le sens inverse. Pourtant, il faut souligner que Nathanaël n'abandonne jamais volontairement une femme aimée ; c'est la femme (ou le destin) qui est responsable de la rupture : Janet disparaît à cause d'une bagarre à laquelle Nathanaël est entraîné contre son gré, Foy meurt, Saraï le quitte et Mme d'Ailly acquiesce à son déplacement sur l'île frisonne. Même si le mariage reste un modèle à suivre et le cadre de référence pour Nathanaël, aucune de ses relations n'aboutissent à un vrai mariage reconnu et respecté par la société. Le quasi-mariage avec Foy n'est valable que sur l'Île Perdue et le mariage avec Saraï, quoique béni par un prêtre, n'est accepté ni par leurs voisins ni par la famille du héros. Nous considérons les mariages de Nathanaël comme une variante du discours en retour, aussi appelé contre-discours, de Foucault (1976 : 134-135), à savoir un discours qui « se réapproprie les catégories stigmatisantes et leur donne une nouvelle signification » (Éribon 2003b : 108 ; cf. aussi Éribon 1999 : 446-449). La théorie de Butler de la « répétition subversive » ou « infidèle » nous permet de reconnaître l'importance du fait que Nathanaël n'entretienne que des relations imitant le mariage sans qu'elles ne soient reconnues comme telles par la société. Contemplés à la lumière de cette théorie, les quasi-mariages du héros yourcenariens exhibent une remise en question de l'institution matrimoniale plus qu'ils ne confirment cette dernière.

Butler (1999 : 178) déclare dans *Gender Trouble* que le genre dépend de la répétition, et que celle-ci est également au cœur des institutions sociales, telles que le mariage.

> As in other ritual social dramas, the action of gender requires a performance that is *repeated*. This repetition is at once a reenactment and reexperiencing of a set of meanings already socially established ; and it is the mundane and ritualized form of their legitimation.

La répétition rituelle des institutions sociales les légitime et assure leur statut de norme. Butler (1993 : 226) nous rappelle que la répétition

n'est pourtant pas toujours fidèle. La répétition infidèle ou subversive peut conduire à une resignification de la norme, preuve de l'insuffisance de la norme qui s'ouvre alors à une éventuelle réarticulation (*id*., 237). En adoptant la norme concernant le mariage et en la transformant, les quasi-mariages de Nathanaël nous invitent à mettre en question ce que le mariage, ce lieu privilégié de l'hétéronormativité, implique. Les quasi-mariages de Nathanaël, ainsi que son incapacité à distinguer le lien affectif du mariage avec son pouvoir symbolique en tant que garantie de l'ordre établi et de la continuation de la société normée sont un moyen plus efficace de questionner l'institution conjugale que de ne pas l'aborder du tout. Le regard critique porté sur le mariage est en même temps un questionnement de l'ordre social de l'hétérosexualité fondé sur la binarité sexuelle.

3.4.6 Conclusion du chapitre

Nous avons montré que Nathanaël se tient à l'écart. C'est un jeune homme exceptionnel, isolé, incompris qui renonce à se confronter aux gens qui l'entourent. Nathanaël n'est jamais complètement intégré au collectif masculin, quelle que soit sa position par rapport aux hommes qui l'entourent ; il s'entend mieux avec les femmes, ce qui n'exclut pas qu'il les attire en tant qu'homme. Nathanaël sympathise toujours avec ceux qui se trouvent en position faible et s'oppose aux catégories et aux préjugés qui séparent les êtres en établissant une hiérarchie entre eux. La bienveillance, la bonté et la douceur de Nathanaël fait de lui un être incompris par son entourage, en même temps qu'il réveille la sympathie du lecteur. Ses perceptions critiques, sa mise en question de l'ordre social font appel au lecteur qui est encouragé à partager son point de vue. Sa façon de voir les choses s'impose grâce à ses expériences de sociétés et de classes différentes, et à son ouverture d'esprit qui le prédispose à reconnaître les mérites et les défauts de ceux qu'il rencontre sans préjugés. Au moyen de ces qualités, il est représenté comme étant plus apte à voir les choses telles quelles par comparaison à ses contemporains, aveuglés par la tradition et par leur méfiance pour tout ce qui est différent. Voilà pourquoi Counihan (2005 : 252) le considère comme un « faux marginal ».

Au fur et à mesure de notre analyse de Nathanaël, il s'est avéré que les appellations « homme féminin » ou « homme féminisé » ne

conviendraient pas à ce personnage et échouent à couvrir tous les éléments du roman qui dénoncent la binarité sexuelle. Nathanaël est moins explicitement associé au féminin qu'Alexis et Conrad : le premier se déclare lui-même plus proche des femmes que des hommes (voir 3.2.3) tandis que Conrad est sans cesse comparé à une femme par le narrateur-héros Éric (voir 3.3.2.1). La féminisation de Nathanaël est assez subtile : son côté féminin n'est jamais dit explicitement ni par le narrateur ni par le personnage lui-même ; l'idée d'identifier des caractéristiques féminines dans ce personnage ne vient sans doute pas à l'esprit de tout lecteur, peut-être uniquement à ceux qui s'intéressent à des questions portant sur la binarité sexuelle. Dans ce roman, la remise en cause de la binarité sexuelle se produit autrement que par la féminisation seule du héros. Il s'agit plutôt d'une dénégation de la masculinité et d'une critique sociale. Selon Gronhovd (2004 : 87*sq*), Nathanaël est un homme à la « masculinité douteuse », ce qui pour elle signifie que « Nathanaël est masculin mais il ne l'est pas de manière inconditionnelle, il ne s'est pas installé aveuglément dans le rôle habituel de l'homme dans la relation masculin-féminin ». Gronhovd ne pense pourtant pas que la masculinité de Nathanaël soit équivoque ou ambiguë, mais qu'il exprime une masculinité autre, non conventionnelle. À notre avis, Nathanaël met en scène une critique systématique de la notion de masculinité à partir de sa position marginale, à la fois en adoptant des valeurs « féminines » et en refusant les valeurs « masculines » proposées autour de lui. Ainsi, ce héros incarne le dépassement de l'opposition binaire des sexes. Dans *Un homme obscur*, le poids est mis sur la mise en question de la binarité sexuelle à travers l'inversion ou le mélange des rôles attribués à chacun des deux sexes et sur le refus de différencier les deux sexes, plutôt que sur la féminisation du héros. Aussi faut-il reconnaître que la remise en question des catégories d'hommes et de femmes appartient à une remise en cause plus large de la pensée dichotomique qui divise les êtres humains en catégories opposées, telles que protestant contre catholique, blancs contre noirs, la vieille Europe contre le Nouveau Monde, etc. Néanmoins, cela n'exclut pas que le vœu de troubler la binarité sexuelle reste une idée porteuse dans le roman et imprègne les événements subis par le protagoniste ainsi que sa personnalité et ses actions.

Nous retrouvons dans *Un homme obscur* certains phénomènes identifiés dans *Alexis ou le Traité du vain combat* qui ont pour effet de féminiser le héros masculin. Les héros sont sensibles, timides, d'un physique faible, attirés par les arts – avant tout la musique mais aussi la peinture – et ils se placent en général dans une position inférieure vis-à-vis des autres hommes. La santé faible et l'association aux arts s'appliquent aussi à Conrad de Reval dans *Le Coup de Grâce*, autre figure d'homme féminisé.[116] Toutefois, Conrad diffère d'Alexis et de Nathanaël sur plusieurs points. Conrad n'est pas le héros central et unique autour duquel tout le livre est concentré : le lecteur ne voyant que quelques bribes de sa vie, il est quasiment incapable de connaître ce personnage. En plus, Conrad est situé dans un contexte homosocial de guerre, où très peu de femmes sont admises. Le rapprochement concret aux femmes dans la diégèse ne figure pas dans ce roman-là.

Alexis et Nathanaël manifestent davantage de points de ressemblance. La renommée et les biens matériaux ne tentent ni l'un ni l'autre. En ce qui concerne Conrad, la question n'est guère évoquée. À l'instar d'Alexis, le héros d'*Un homme obscur* est rapproché des femmes et mis à distance des hommes au moyen des personnages secondaires : ce sont des figures de femmes qui accompagnent le héros dans la diégèse, tandis que le texte ne contient pas d'hommes ayant un rôle aussi décisif dans la vie du héros, sinon dans un sens négatif. Parmi les hommes, les héros sont marginalisés et tenus à l'écart. Cette marginalisation, que nous appelons marginalité assumée, est d'ailleurs souvent souhaitée et recherchée par les héros. Tout ceci contribue à féminiser ces deux personnages, qui ainsi transgressent la frontière entre les sexes ; geste qui encourage à reconnaître à quel degré la différence sexuelle est socialement construite et à remettre en question la binarité sexuelle. Ajoutons que les deux héros expriment une critique explicite des convenances et des mœurs, attitude qu'il n'est pas possible de qualifier de féminin mais qui se dresse contre la binarité sexuelle, entre autre choses.

---

[116] Conrad et Nathanaël sont d'ailleurs tous les deux très beaux et exceptionnellement blonds. Dans les mythologies occidentales, les dieux, les déesses, et les figures héroïques ou royales sont souvent blonds. Cette tendance est particulièrement forte dans l'Antiquité. Les cheveux blonds symbolisent « les forces psychiques émanées de la divinité » (Chevalier et Gheerbrant 1982 *s.v.* « blond »).

Le héros du dernier roman de Marguerite Yourcenar diffère pourtant sur plusieurs points cruciaux des héros de ses premiers romans. Le regard condescendant et sévère qu'Alexis porte sur les femmes a cédé la place à la sympathie de Nathanaël, infiniment plus modeste et prudent. Ce changement est particulièrement perceptible à propos de la sexualité des femmes, condamnée par l'un et célébrée par l'autre. La passivité qui est un trait capital de Nathanaël ne figure guère chez aucun des autres personnages discutés jusqu'ici. De plus, la perspective s'est élargie considérablement dans *Un homme obscur*, où par exemple les catégories sociales de classe et de race sont tout aussi importantes que la catégorie de sexe ; la dénonciation et le rejet des normes et des catégories y dépassent la civilisation humaine pour embrasser tout l'univers. Comparé à *Alexis ou le Traité du vain combat* et à *Le Coup de Grâce*, *Un homme obscur* exprime une réflexion infiniment plus vaste sur le rôle de l'homme dans l'univers, nous proposant de nous débarrasser des préjugés et des catégories.

En fin de compte, l'analyse du personnage de Nathanaël démontre que les notions de masculinité et de féminité relevant du binarisme mâle/femelle sont insatisfaisantes pour rendre compte de la complexité du genre. Le héros est situé dans l'entre-deux du féminin et du masculin, ou peut-être même au-delà de cette division bipartite, explicitement décrite comme un phénomène culturel et non naturel. Dans *Un homme obscur*, Marguerite Yourcenar semble rêver d'un retour à la nature innocente qui préexisterait à la culture, et où les valeurs « féminines » telles que la compassion, la douceur, la bonté et la modestie auraient plus de place que dans la société économique hiérarchiquement organisée en classes antagonistes.

Après ce récapitulatif des résultats obtenus jusqu'ici, nous examinerons le dernier texte romanesque de Yourcenar, la nouvelle *Une belle matinée*. La binarité sexuelle y est contestée d'une toute autre manière encore : au moyen du travestissement.

3.5 Travestissement subversif dans *Une belle matinée*[117]

Ce chapitre sera consacré à Lazare Adriansen qui est le héros de la nouvelle *Une belle matinée* de Marguerite Yourcenar, une sorte d'épilogue à son dernier roman *Un homme obscur* dont nous venons de discuter. La nouvelle a été publiée en 1982 dans *Comme l'eau qui coule* avec *Anna soror…* et *Un homme obscur*.[118] Le héros Lazare est le fils du protagoniste du roman *Un homme obscur*, Nathanaël Adriansen et de Saraï. Même si la nouvelle est étroitement associée au roman par la filiation des deux héros, elle en est indépendante et peut être lue séparément de celui-ci (voir Deprez 2003b : 105).

Contrairement aux romans de notre corpus qui ont tous fait l'objet de nombreuses études, ce petit texte, « méconnu et capital » pour citer Deprez (2003a : 65), est resté quasiment inexploré jusqu'à récemment.[119] Depuis quelques années, il attire toutefois l'attention des chercheurs au point de créer une polémique, d'une part, à propos de la valeur à attacher à ce petit texte et, d'autre part, au sujet de la sexualité de Lazare. La question se pose si c'est le dernier texte romanesque de Yourcenar et, de ce fait, une sorte de dernier mot de la part de l'auteur, ou s'il s'agit d'un supplément plaisant mais insignifiant du vrai testament littéraire, le roman *Un homme obscur*. Étant donne que le ton léger et l'atmosphère positive de la nouvelle diffèrent du style des romans, cette question est pertinente, surtout si l'on veut tracer une évolution dans l'œuvre. Pour sa part, Deprez (2003b : 106-107) a souligné que la nouvelle permet de réévaluer l'image yourcenarienne de l'enfance. L'autre sujet de débat est lié à l'âge de Lazare par rapport à la sexualité. La nouvelle est vague en ce qui concerne la nature du lien affectif entre Lazare et les acteurs

[117] Une version plus courte de ce chapitre a été présentée au XVII[e] Congrès des Romanistes Scandinaves organisé à Tampere les 12-15 août 2008. Une version retravaillée de notre communication intitulée « Lazare travesti : subversion ou tradition ? » sera publiée dans les actes du colloque.

[118] Pour une présentation de la généalogie de la nouvelle, voir la « bibliographie » publiée dans les *Œuvres romanesques* (OR) et Delcroix (2006).

[119] Lors d'un colloque en 2003, Deprez a fait une communication sur Lazare, publiée dans *Marguerite Yourcenar et l'enfance* (2003) au titre « L'enfant ressuscité : Lazare ». Ceci est une des premières – peut-être même la première –études approfondies de la nouvelle.

Herbert Mortimer et Humphrey : la sympathie et l'admiration mutuelles sont indiquées clairement, mais quant à un désir physique le texte n'est que (très) suggestif, en particulier en ce qui concerne ce dernier. Pour nos propos actuels, il n'est pas nécessaire de déterminer si les relations de Lazare avec le vieil acteur Herbert Mortimer et le jeune acteur Humphrey sont sexuellement consommées ou non. Nous reviendrons à cette question dans l'introduction à la deuxième partie analytique (cf. 4.1). Pour nous, le plus important est que la nouvelle par l'intermédiaire du travestissement offre encore une variation sur le thème central de notre présente étude, à savoir l'ambiguïté dans le genre, car ce phénomène ne se retrouve pas au même degré dans les autres livres étudiés. En fait, l'ambiguïté explicite qui plane sur la question de la sexualité contribue à l'impression générale d'indécision, de fluidité et d'instabilité communiquée par le texte, ce qui a une portée sur la binarité sexuelle. Ainsi, ce petit texte est, selon nous, très important non pas uniquement pour soutenir notre argumentation, mais aussi parce qu'il diffère des autres textes romanesques de Yourcenar. Il faut ainsi lui reconnaître la signification qu'il mérite. Voilà pourquoi le petit récit est inclus dans notre analyse, bien qu'il diffère en vertu de son genre des autres textes étudiés.

L'histoire de la nouvelle est simple : elle raconte les premiers pas d'un jeune garçon sur la voie vers une carrière d'acteur. Lazare est orphelin et grandit chez sa grand-mère Mevrouw Loubah. Son père l'a abandonné dès sa naissance, ce que clarifie déjà *Un homme obscur*, mais aussi la remarque de Lazare : « Je crois que j'ai pas de père » (OR 1025). Le narrateur révèle que la mère de Lazare « a été pendue en public » (OR 1024).[120] Dans la maison de passe entretenue par sa grand-mère, Lazare rencontre un vieil ami de celle-ci, le fameux acteur anglais Herbert Mortimer. Celui-ci devient bientôt son ami et mentor

[120] Dans *Une belle matinée*, les liens de famille du personnage principal sont aussi dévalorisés que dans la plupart des autres livres yourcenariens. Lazare diminue même l'importance de son seul parent vivant en disant avoir « une espèce de grand-mère » (OR 1024). Selon Deprez (2003b : 112), l'expression « une espèce de grand-mère » revient au fait que Yourcenar voulait éliminer complètement tout lien familial de la vie de Lazare pour « prendre en main l'éducation de son dernier personnage ». Pour une étude minutieuse de la représentation de la famille dans l'œuvre yourcenarienne, nous renvoyons le lecteur à la première partie de *Marguerite Yourcenar. Ecriture, maternité, démiurge* (2003a) de Deprez, intitulée « Les liens du sang sont bien faibles ».

et lui inspire le goût du théâtre. Herbert découvre en Lazare un talent digne de faire de lui son successeur. Mevrouw Loubah l'empêche pourtant d'emmener le garçon en Angleterre. Quelque temps plus tard, une troupe de comédiens anglais descend à l'auberge où Lazare travaille de temps en temps, ce qui lui donne une seconde chance de réaliser son rêve d'être acteur. Lazare est adopté par la troupe et il décide de partir aussitôt avec les acteurs anglais, sans prévenir sa grand-mère pour éviter qu'elle ne l'en empêche cette fois-ci. Sa décision de partir dépend en grande partie de la sympathie immédiatement éveillée par Humphrey, un acteur de dix-huit ans.

Comme l'indique le titre, la nouvelle consiste en le récit d'une matinée vécue par Lazare à Amsterdam. C'est le matin de son départ, même si le récit commence en effet déjà la veille et « s'offre divers retours en arrière sur son passé et le gratifie d'une manière de rêve sur son avenir d'acteur », comme le dit Delcroix (2006 : 73). Le rêve de Lazare est d'une importance particulière pour notre lecture, puisque Lazare y voit tous les rôles qu'il compte jouer à l'avenir. Son répertoire rêvé inclut tous les âges, les deux sexes, bons et méchants. Deprez (2003b : 105) a déchiffré que le matin où Lazare s'installe dans le coche avec les acteurs et quitte la vie qu'il a menée jusque-là pour un avenir incertain au théâtre se situe vers 1647. Lazare a alors douze ans. Le cadre historique de la diégèse n'est pas très présent dans la nouvelle, concentrée sur les expériences, les sentiments et les ambitions du héros, sauf en ce qui concerne un point particulier dans la tradition théâtrale anglaise : à cette époque, le théâtre anglais n'accepte que des acteurs hommes. Ce facteur est fondamental pour la nouvelle et le pivot de toute l'histoire.

La nouvelle a un narrateur anonyme, mais celui-ci embrasse souvent le point de vue de Lazare, seul personnage aux pensées duquel le lecteur a accès. Sur ce point, la nouvelle ressemble au roman *Un homme obscur*. Contrairement au roman, la nouvelle contient cependant plusieurs passages en dialogue. Ceci est rare dans l'œuvre romanesque de Yourcenar qui est en général gouvernée par une voix dominante (voir Hekanaho 2006 : 17 ; cf. également Counihan 1998). L'usage exceptionnel du dialogue contribue à rapprocher sur le plan narratif la nouvelle de son thème principal, notamment le théâtre.

Notre lecture de la nouvelle s'attache au travestissement de Lazare. Avant d'aborder l'analyse de la nouvelle de Yourcenar, nous

présenterons dans un premier temps quelques réflexions théoriques concernant le travestissement et le drag qui ont fait couler beaucoup d'encre dans les années 1990 (3.5.1 Drag, travestissement et subversion). La véritable étude de la nouvelle et l'interprétation du travestissement du protagoniste prendra appui sur la pièce shakespearienne à laquelle participera Lazare, notamment *Comme il vous plaira* (*As You Like it*). Nous explorerons l'ambiguïté sexuelle qui ressort de la confusion des acteurs avec leurs rôles et de la dissolution de la frontière entre la performance dramatique et la vie en dehors de la scène (3.5.2 Confusion de la réalité et du théâtre). Les répliques de William Shakespeare citées dans la nouvelle seront étudiées de près afin de démontrer que Yourcenar s'en sert pour souligner le thème de l'ambiguïté sexuelle (3.5.3 Les répliques citées). Finalement, nous étudierons le rêve de Lazare et ses implications quant à la binarité sexuelle (3.5.4 Le rêve de Lazare).

3.5.1 Drag, travestissement et subversion

Le vêtement est une des marques extérieures les plus ostensibles de l'identité d'une personne. Gail L. Hawkes (1995 : 261) affirme dans l'article « Dressing-Up – cross-dressing and sexual dissonance » que l'apparence d'une personne renseigne non seulement sur son sexe (mâle/femelle), mais aussi sur son genre (masculin/féminin) et même son orientation sexuelle.[121] Le travestissement est devenu un thème très cher aux chercheurs queer depuis la parution de *Gender Trouble* de Butler en 1990. Rappelons que Butler (1999 : 174) y propose que le travestissement subvertisse la distinction établie entre un espace psychique extérieur et celui de l'intérieur, de sorte que le travestissement se moquerait de la notion d'une identité de genre primaire et innée :

> The notion of an original or primary gender identity is often parodied within the cultural practices of drag, cross-dressing, and the sexual stylization of butch/femme identities.

Butler (1999 : 175) déclare que le travestissement, en mettant en scène une imitation du genre, dévoile de façon implicite la structure

[121] À ce moment-là, Hawkes semble exprimer une conception féministe de l'opposition sexe/genre, mais cela n'infirme pas sa thèse que le vêtement est une marque de genre et de sexualité primaire.

imitative du genre, et sa contingence. Le travestissement serait donc particulièrement propice pour illustrer la performativité du genre. Cette thèse a été beaucoup débattue (critiquée et louée) et il faut constater avec Mona Lloyd (1999), entre autres, que le travestissement parodique n'est nullement automatiquement subversif (cf. 2.2). Au contraire, il peut aussi consolider les normes et la binarité sexuelle. Butler le reconnaît d'ailleurs elle-même (voir 1993 : 231 ; 2004 : 213-219). C'est l'idée que le travestissement peut se prêter à la subversion du genre, à la déstabilisation du régime hétéronormatif, qui nous intéresse par rapport à l'œuvre de Marguerite Yourcenar.

Dans le passage cité plus haut, Butler sépare le *drag* et le travestissement (« *cross-dressing* »). Notons que les deux termes ne se recouvrent pas entièrement : le drag est une performance parodique et donc une forme particulière de travestissement. Le *Dictionnaire des cultures Gays et Lesbiennes* (2003b *s.v.* « travestissement ») définit le travestissement comme : « le procédé par lequel un individu "change de sexe " grâce à une métamorphose purement vestimentaire, qui n'affecte pas le corps proprement dit ». Selon cette définition large, le travestissement peut désigner aussi bien le drag que le *cross-dressing*. L'effet parodique du drag implique que les spectateurs savent que le sexe de l'acteur ne correspond pas au genre mis en scène. Cela vaut également pour le travestissement au théâtre, du moins la plupart du temps. D'ailleurs, le travestissement et le drag n'existaient pas en tant que catégories distinctes au 17e siècle, époque où la nouvelle sur Lazare est placée. Par conséquent, nous nous contenterons du terme de travestissement qui semble le plus adéquat à nos propos.

Néanmoins, le travestissement est un phénomène très complexe, à l'instar de l'androgynie (cf. 3.3.2). Dans un effort pour clarifier la question, Salcedo (2008 : 145) sépare « le travestissement accompli » et le « travestissement non accompli ».

> Par travestissement accompli nous entendons celui où le travesti, en s'affublant des signes du sexe qu'il essaie d'imiter, devient l'Autre sexe, autrement dit intègre un sexe « contraire », ce qui ne fait que confirmer le binarisme. Le travestissement accompli est celui qui trompe autrui et dont le caractère carnavalesque est à souligner en ce sens qu'il préserve et exalte l'ordre social qui le tolère. En renversant en apparence un système qui établit une correspondance univoque entre sexe et genre, le travestissement

> accompli ne fait qu'appuyer la pertinence de la dichotomie normative. Il existe toutefois un travestissement non accompli qui ébranle cette même norme puisque le personnage qui s'en affuble émet des signes des deux sexes, se situant ainsi dans un insaisissable entre-deux.

Son modèle n'offre toutefois que deux possibilités. Les travaux d'Annamari Vänskä (2002 : 114, 119-121 ; 2006 : 116) montrent que le travestissement peut fonctionner de manières très différentes et que les raisons de se travestir varient considérablement. Il existe une différence entre le travestissement parodique pour faire rire et les personnes qui, en se travestissant, veulent dissimuler leur sexe et passer pour l'autre, peut-être dans le but de se procurer des libertés et des privilèges sociaux attribués à ce sexe-là. Le travestissement peut aussi être un moyen de souligner une orientation sexuelle ou être motivé par des fantasmes sexuels.

Il suffit de contempler l'œuvre de Yourcenar pour trouver des variations sur le thème du travestissement. Celui-ci est un sujet récurrent dans plusieurs textes de l'auteur. C'est un thème conducteur par exemple dans « Achille ou le mensonge » et « Sappho ou le suicide » qui tous deux font partie du recueil de poèmes en prose *Feux* (1936) que, pourtant, nous avons délibérément exclu de notre corpus. Notons toutefois que *Feux* est un ouvrage de jeunesse, tandis qu'*Une belle matinée* est un texte tardif. Le travestissement apparaît alors aussi bien au début qu'à la fin de la production de Yourcenar. Le travestissement d'Achille et de Sappho a déjà fait l'objet de plusieurs études[122]. Le travestissement figure aussi dans *Le Coup de Grâce* où Sophie, après son départ, réapparaît en habit de soldat bolchévique. Son travestissement est une marque de son appartenance à ce groupe masculin, dont elle veut partager la cause idéologique et la lutte. C'est aussi une façon de marquer la séparation d'avec son passé. Sophie n'est pas motivée par une fascination pour le travestissement en soi. Elle diffère de cette façon du personnage d'Achille dans « Achille ou le mensonge » qui, selon Poignault (1995 : 35), désire « se faire femme ». Dans *Le Coup de Grâce*, le travestissement n'est qu'une des

[122] Pour Achille, voir p.ex. King (2004 : 33-61), Counihan (1998 : 564-570) et Poignault (1995 : 29-45). Pour Sappho, voir Sarnecki (2004 : 214-227) et Poignault (1995 : 163-181).

formes que prend la masculinisation de Sophie, et ce n'est sans doute pas la plus importante. Parmi les textes appartenant à notre corpus, ce n'est que dans *Une belle matinée* que le travestissement est un thème porteur et que ce phénomène fascine le héros.

Les partisans du queer ne sont pas les premiers à s'intéresser au travestissement qui est un motif fréquent dans la littérature. En France, le travestissement en littérature est populaire surtout pendant le 19e siècle – qui voit la publication en 1835 de *Séraphîta* de Balzac et de *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier (voir Thompson 1996 : 104) – mais il apparaît aussi dans le roman libertin du 18e siècle (Monneyron 1994 : 55 ; cf. également Jiménez Salcedo 2008 : 143-151). Notre étude de Conrad et de Sophie de Reval (cf. ci-dessus 3.3) a souligné que les phénomènes d'androgynie ou d'hermaphroditisme étaient très populaires à la fin du 19e siècle (voir Albert 2005 : 114-126 ; cf. également Monneyron 1996). En outre, le travestissement et l'ambiguïté sexuelle littéraires n'intéressent pas seulement les Français. La figure androgyne apparaît dans la littérature suédoise chez par exemple August Strindberg et Carl Jonas Love Almqvist (*Drottningens juvelsmycke* 1834). Du côté anglais, le travestissement est avant tout associé à *Orlando* de Virginia Woolf, publié en 1928. Woolf (1949: 171*sq*) y écrit :

> In every human being a vacillation from one sex to the other takes place, and often it is only the clothes that keep the male or female likeness, while underneath the sex is the very opposite of what it is above.

Cliche (2004 : 203 ; 2005 : 51) s'inspire de cette notion d'oscillation (« *vacillation* ») pour explorer l'ambiguïté sexuelle dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar.

Le travestissement est encore plus étroitement associé au théâtre, espace que le *Dictionnaire des cultures Gays et Lesbiennes* (Éribon 2003b *s.v.* « travestissement ») décrit comme un « lieu qui permet de jouer sur les apparences et de mettre en perspective la dimension symbolique du travestissement en tant que dissolution plus ou moins provisoire dans l'autre sexe ». La tradition du travestissement au théâtre « où l'ambiguïté des désirs n'est pas sans se frayer un chemin » (*id.*, *s.v.* « théâtre ») est exceptionnellement forte en Angleterre où la scène a été interdite aux femmes pendant longtemps.

Ce n'est qu'après 1660 que l'emploi d'actrices pour les rôles de femmes devient la norme en Angleterre. John McVeagh (1996 : 189) constate qu'un tel changement radical transforme le théâtre et qu'il est alors possible de distinguer un intérêt croissant pour le sexe et la sexualité dans la comédie anglaise de la Restauration.

Le théâtre anglais est au cœur de la nouvelle yourcenarienne *Une belle matinée*, située à Amsterdam dans la première moitié du 17e siècle. Initié par l'acteur anglais Herbert Mortimer au théâtre, le jeune Lazare rêve de devenir acteur. Adopté par une troupe d'acteurs anglais pour jouer le rôle de Rosalinde de la pièce shakespearienne *Comme il vous plaira*¸ il s'imagine voué à jouer des rôles de fille pour passer ensuite aux rôles de garçon, quand il aura dépassé l'âge de se déguiser en fille. Dans ce qui suit, nous examinerons le travestissement de Lazare pour voir s'il en résulte une mise en cause de la binarité sexuelle.

3.5.2 Confusion de la réalité et du théâtre

Une belle matinée prend appui sur la tradition du théâtre anglais de faire jouer les rôles de filles à des acteurs hommes ou garçons. Lazare rejoint la troupe d'acteurs anglais pour jouer un rôle de fille, parce que l'acteur qui devait jouer ce rôle ne peut plus le faire après que son visage a été mutilé dans une bagarre et la troupe n'a pas d'autre acteur qui soit assez jeune et beau pour jouer la jeune fille. Donc, la nouvelle se focalise sur l'acteur homme qui se travestit en fille. Cette pratique permet de jouer sur la confusion des genres, confusion encore accentuée par la pièce placée au centre de la nouvelle de Yourcenar, à savoir *Comme il vous plaira*. Dans la pièce de Shakespeare, la fille Rosalinde, qui est bien entendu jouée par un acteur homme, se déguise en garçon et s'appelle Ganymède pour ensuite se déguiser en fille. L'ambiguïté de la pièce shakespearienne culmine dans la scène II de l'acte III, résumée ainsi par Monneyron (1994 : 115) :

> Rosalinde, qui a pris le nom de Ganymède, doit avoir l'air d'une jeune fille déguisée en garçon, et sous ce déguisement, se faire courtiser comme une jeune fille par Orlando, prétendument pour le guérir de la mélancolie amoureuse qu'elle a provoquée en lui sous son aspect de jeune fille.

La nouvelle de Yourcenar nous présente donc un jeune garçon, Lazare, qui joue une fille, Rosalinde, qui se travestit en garçon, Ganymède, qui ensuite se retransforme en fille. McVeagh (1996 : 189) estime que Shakespeare savait à merveille profiter de l'obligation d'utiliser des garçons pour jouer les rôles de femmes (cf. aussi Godard 1998 : 168 ; Rosenberg 2000 : 50-55). Notons que quasiment tous les rôles dramatiques évoqués dans la nouvelle reviennent à ce dramaturge ; *Une belle matinée* mentionne un nombre considérable de personnages dramatiques shakespeariens : Roméo, Juliette, Falstaff, Shylock, Lady Macbeth, Prospéro, César, Cléopâtre, etc. À part ceux-ci, la nouvelle évoque la duchesse de Malfi, qui est le rôle principal dans la pièce du même nom de John Webster, contemporain de Shakespeare. L'accent est néanmoins mis sur ce dernier. De plus, *Comme il vous plaira* est sans doute la pièce de Shakespeare où le jeu avec le genre et le sexe est le plus développé. Le fait que Yourcenar a choisi d'insérer cette pièce particulière dans son texte à elle est d'une importance considérable, et soutient la ligne directrice de notre raisonnement dans ce travail. Cela devient évident quand nous regardons quelques interprétations de la pièce de Shakespeare.

Spargo (1996 : 649) constate que la critique traditionnelle de Shakespeare a valorisé les nombreux mariages qui annoncent le dénouement romantique et heureux de ses comédies. En revanche, certains critiques féministes reprochent à ces dénouements la restauration du patriarcat qui restreint l'indépendance, le pouvoir et la liberté des femmes. De ce point de vue, Rosalinde de la pièce shakespearienne *Comme il vous plaira*, confirmerait l'infériorité de la femme, car elle ne possède les privilèges masculins que lorsqu'elle est déguisée en Ganymède et retrouve sa position inférieure vis-à-vis de son père et de son futur mari Orlando dès qu'elle redevient elle-même. Spargo propose pourtant une autre lecture de la pièce et en souligne le jeu sur les sexes et son insistance sur la nature construite de la masculinité et de la féminité. La pièce soulève des questions portant sur le rapport entre le travestissement, les jeux de rôles et la construction des identités masculine et féminine, déclare-t-elle. Spargo (1996 : 650) écrit :

> The issue of role playing and cross-dressing in relation to the construction of masculine and feminine identities is raised throughout the play, notably in the exchanges between

> Rosalind/Ganymede and Orlando and between Rosalind/Ganymede and Celia.

Dans la même veine, Rosenberg (2000 : 49-74) fait une lecture queer de la pièce et accentue l'ambiguïté sexuelle que celle-ci communique. Rosenberg s'attache en particulier à Rosalinde qui, à son avis, est le personnage le plus fort et le plus transgressif de la pièce dans son jeu continu avec les rôles sexuels. Rosenberg souligne aussi l'importance du nom Ganymède que Rosalinde choisit pour son rôle de garçon. Ganymède est une figure de la mythologie grecque. Selon le mythe, Ganymède est le plus bel adolescent parmi les mortels et le dieu Zeus en tombe amoureux, et l'enlève après s'être transformé en une aigle. Ganymède devient le bien-aimé du dieu et son échanson. Le nom de Ganymède est, par conséquent, associé à un bel adolescent et le mythe de Ganymède est devenu une représentation symbolique de la pédérastie grecque (Rosenberg 2000 : 58 ; cf. également Gély 2007 : 68-70).

Les trois points de vue concernant *Comme il vous plaira* que nous venons d'énumérer (critique traditionnelle, critique féministe et critique queer) constituent un bon exemple de la polyvalence de la littérature et de la multitude d'interprétations que la littérature permet. De même, ce qui précède montre clairement qu'il existe souvent une différence marquée entre une interprétation féministe et une interprétation queer d'un même texte littéraire. En ayant recours aux lectures faites par Spargo et par Rosenberg de la pièce shakespearienne, nous pouvons constater à propos d'*Une belle matinée* que la relation intertextuelle[123] qu'elle entretient avec *Comme il vous*

[123] L'intertextualité est un concept créé par Julia Kristeva qui l'a lancé en 1969 dans le livre *Sèméiôtikè*. L'intertextualité concerne les relations qui se nouent entre différents textes. Chaque nouveau texte est en relation, de façon explicite ou implicite, avec d'autres textes antérieurs. Pour Michael Riffaterre, l'intertexte est « la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie » (cité d'après Genette 1982 : 9). Dans *Palimpsestes*, Genette (1982 : 8) définit l'intertextualité de façon plus restrictive par « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans l'autre ». La deuxième partie de cette définition décrit parfaitement le cas d'*Une belle matinée*, où la présence de *Comme il vous plaira* est explicite et importante. Les relations intertextuelles se manifestent sous différentes formes. Elles peuvent être explicites comme dans la citation, ou implicites comme dans l'allusion (*ibid.*). Il est à noter que l'intertextualité n'est pas toujours consciemment voulue par l'auteur.

plaira a pour fonction principale de communiquer l'idée d'une fluidité totale quant à la binarité sexuelle.

Yourcenar n'est pas le premier écrivain à se servir de cette pièce shakespearienne pour explorer la question de la binarité sexuelle et de la sexualité. *Comme il vous plaira* a également une fonction capitale dans *Mademoiselle de Maupin* de Gautier. D'après Monneyron (1994 : 116) la pièce fournit l'occasion du « dévoilement de la "vérité" sexuelle de Théodore », à savoir son être féminin qui « s'est nié lui-même » en devenant Théodore. La lecture de Monneyron transmet l'idée qu'il existe une vérité du sexe qui doit être féminin ou masculin, et que celle-ci est retrouvée à la fin de l'ouvrage de Gautier. Monneyron opère alors dans une perspective hétérocentriste oppositionnelle. Nous avons déjà constaté avec Thompson (1996 : 107) que la présence d'un personnage littéraire au genre ou à la sexualité indécis ne transmet pas toujours la mise en cause de l'hétéronormativité, mais que celui-ci peut, en effet, restaurer la binarité sexuelle. Cependant, dans la nouvelle de Yourcenar, *Comme il vous plaira* ne contribue pas à rétablir une vérité du sexe. La confusion et le mélange des genres qui caractérisent la pièce de Shakespeare se retrouvent dans *Une belle matinée* ; ils y sont même encore élaborés et accentués grâce à l'affaiblissement de la frontière entre la réalité et le théâtre. Par réalité, nous entendons la réalité dans l'univers fictif de la nouvelle, qui bien entendu est une construction fictive.

Dans *Une belle matinée*, le mélange des sexes et des genres qui se produit sur scène, d'une part, grâce au fait que les acteurs hommes jouent les rôles de filles et de femmes et, d'autre part, grâce au travestissement de Rosalinde en Ganymède, se prolonge en dehors de la scène au sein de la troupe d'acteurs. L'acteur est souvent désigné par le nom du rôle qu'il joue : « le garçon maussade, un peu replet » (OR 1023) qui joue Aliéna devient Aliéna tout court plus loin dans le texte ; « le directeur qu'on appelait aussi le bon duc » (OR 1023) est remplacé par l'appellation « le directeur-duc » en alternance avec la désignation « le directeur » tout court. Enfin, le comportement des acteurs en dehors de la scène, en particulier à l'égard de Lazare, reflète, en général, la personnalité du rôle qu'ils occupent. Le régisseur qui se méfie de Lazare et le traite de « petit juif pouilleux » joue le rôle du tyran et roi Hérode, tandis que le directeur qui joue le bon duc trouve Lazare mignon et considère son arrivée comme « une

aubaine à ne pas laisser passer » (OR 1022). Il y a donc une confusion entre l'acteur et son rôle, ce qui fait que, dans la nouvelle, la distinction de la performance et de la réalité s'estompe.

L'habitude d'utiliser des surnoms concerne aussi bien le narrateur que les personnages. Ainsi, les acteurs non seulement appellent les autres acteurs par le nom de leur rôle, mais ils s'auto-désignent eux-mêmes de la même manière. L'acteur jouant Aliéna dit lui-même que « c'est moi, Aliéna, qui devrais passer Rosalinde... » (OR 1023). À l'exception de la première introduction de ce personnage (citée ci-dessus), le narrateur le désigne toujours par ce nom de fille sans jamais préciser le vrai nom de l'acteur : « Un peu trop large sur le devant, dit en ricanant Aliéna » (OR 1024). Pour écarter tout doute sur le fait que le narrateur parle ici du personnage shakespearien Aliéna, nous tenons à souligner qu'à ce moment-là du récit Aliéna ne joue pas et qu'elle (il) ne porte probablement pas les vêtements de son rôle, puisque la troupe est en train de manger au moment où Lazare entre dans la salle.

Mais, le changement de nom ne fonctionne pas toujours de la même façon. Edmund qui devait jouer Rosalinde et que Lazare remplacera, est appelé Edmunda au sein de la troupe (OR 1025) ; il n'est donc pas surnommé avec le nom de son rôle, comme dans le cas d'Aliéna, mais avec la forme féminine de son propre nom. Faudrait-il y trouver une explication dans la remarque disant que le régisseur « avait de l'affection pour Edmund » (OR 1022), à savoir qu'il serait féminisé parce qu'il est l'aimé du régisseur ? Nous pensons que l'ambiguïté sexuelle provoquée par les noms et les surnoms ne s'explique pas seulement par les rôles que jouent les acteurs ; il faut y voir davantage que l'illustration d'une coutume excentrique développée au sein de la communauté d'acteurs. Yourcenar a élaboré un système compliqué pour nommer les personnages, d'où le fait que la nouvelle est baignée d'ambiguïté et de confusion sexuelle.

Humphrey est le seul acteur appelé aussi bien par son vrai nom que par le nom de son rôle.[124] L'importance du nom propre pour l'identité d'un personnage a été montrée à propos des sœurs d'Alexis

[124] Pour les autres, l'alternance de noms se fait soit entre un nom commun, parfois précisant la position dans la troupe, et le rôle (garçon maussade/Aliéna, directeur/duc, garçon maigre et pâle/Jacques le Mélancolique), soit entre leur vrai nom et un surnom non lié au rôle (Edmund/Edmunda).

(voir 3.2.1.1) et de l'amie de Nathanaël, Foy (voir 3.4.3.1). L'alternance de ses deux noms, Humphrey et Orlando, est alors un indice de l'importance de ce personnage par comparaison avec les autres personnages secondaires. Humphrey plaît à Lazare, qui le remarque tout de suite dans la troupe composée d'une vingtaine d'acteurs : « Celui de dix-sept ans était bien. Il apprit vite qu'on le nommait Humphrey » (OR 1021) (voir le début de ce chapitre).

L'alternance des noms d'Humphrey et d'Orlando est essentielle ici pour éclairer la façon intrigante dont le texte confond la réalité et le jeu dramatique. La plupart du temps, le narrateur et les personnages utilisent le nom d'Humphrey qui figure 24 fois dans la nouvelle, dont une fois dans la bouche du directeur, six dans les paroles ou les pensées de Lazare et 17 fois dans le récit du narrateur[125]. Le nom d'Orlando n'est mentionné que cinq fois. Les rares emplois du nom Orlando se font tous dans une situation clairement dramatique. Quand le directeur dit « Donne-lui la réplique, Orlando » (OR 1023), il veut vérifier que Lazare sait bien jouer Rosalinde. Le nom d'Orlando place Humphrey dans la pièce et clarifie à l'acteur avec quelles répliques il doit tester le petit garçon, sans qu'il soit nécessaire de préciser de quelle pièce il s'agit. Le nom ne concerne donc pas la réalité en dehors du théâtre, comme le signale l'incise ajoutée « dit-il à Humphrey » (*ibid*.). Cette phrase montre clairement que les noms d'Humphrey et d'Orlando s'utilisent à des fins différentes ; Humphrey est désigné par son vrai nom aussi bien par le narrateur que par les personnages, y compris par Lazare, sauf quand il joue son rôle d'Orlando. Cela est confirmé par la dernière occurrence du nom d'Orlando qui est explicitement liée à la pièce *Comme il vous plaira* : installés avec tous les autres acteurs dans le coche, « Rosalinde [Lazare] appuya la tête sur les genoux d'Orlando [Humphrey], qui avait jeté sur elle un pan de sa vieille couverture » (OR 1034). C'est

[125] Parfois l'emploi du discours indirect libre fait que le narrateur évoquant Humphrey exprime la pensée de Lazare, comme par exemple dans la phrase « Humphrey lui avait enjoint de ne rien faire de pareil, mais on pouvait compter sur Klem ». Nous avons pourtant décidé de mettre ces quelques occurrences sur le compte du narrateur, et de n'attribuer à Lazare que les instances où le narrateur précise que c'est Lazare qui dit « Humphrey » ou qui pense à lui. Pourtant, les mentions du nom Humphrey qui ont lieu dans le rêve de Lazare sont attribuées au héros.

l'unique fois où le narrateur appelle Lazare Rosalinde, même si le garçon s'appelle lui-même par ce nom. Le choix d'utiliser le nom de leur rôle pour les deux s'explique ici par le fait qu'ils sont en costume, en route vers la représentation de la pièce. Humphrey et Lazare sont donc déjà transportés dans le monde dramatique. Contrairement aux autres membres de la troupe, Humphrey demeure donc séparé de son rôle d'Orlando. Cependant, même si nous venons de constater que la façon dont le texte désigne Humphrey contribue à séparer l'acteur de son rôle, ce personnage joue pourtant un bon personnage admirable conformément à la correspondance entre la personnalité de l'acteur et celle de son rôle.

Si Humphrey est séparé d'Orlando de telle manière que l'acteur prédomine sur le rôle, soulignant l'importance du premier au détriment du dernier, Lazare s'identifie encore plus à Rosalinde. Il glisse volontiers de son rôle de fille à lui-même, se souciant peu de distinguer théâtre et réalité. Pour lui, tout est théâtre, comme nous pouvons le constater en regardant sa réaction à la mort de sa mère : le jeune amateur de théâtre, qui ne se souvient plus d'elle, se représente cette mort comme un événement dramatique « sur un grand théâtre » (OR 1024). Cette manière de présenter la fin tragique de sa mère met en avant l'importance du théâtre aux yeux du jeune protagoniste pour qui théâtre et réalité s'entremêlent. Le texte est rempli d'exemples de son avidité à jouer différents rôles dans n'importe quelle situation : le soir, il est « bien mis, en petit valet », et ouvre la porte « aux clients de la Loubah en saluant plus bas que terre » (OR 1015*sq*), geste tout à fait théâtral ; il aboie et « pos[e] la patte sur le genou de Mister Herbert, pour entrer dans son rôle canin » (OR 1019) ; Herbert Mortimer disant adieu à Lazare ne voit en lui que les rôles qu'il pourrait jouer et ses dernières paroles au petit garçon sont « quelle Juliette ! » (OR 1021). Il n'y a pas un Lazare, mais plusieurs, adaptés à la situation dans laquelle celui-ci se trouve. Il est impossible de se former une opinion sur le genre de Lazare, puisqu'il n'en a pas : son genre dépend du rôle qu'il est en train de jouer. En effet, son genre se définit par sa pluralité et sa fluidité qui est sans lien avec un sexe inscrit dans son corps. C'est un genre complètement dissocié d'une notion de sexe bioloque. Dans la nouvelle de Yourcenar, il ne s'agit donc pas de superposer un genre théâtral au-dessus du « vrai » sexe, mais de contester complètement l'existence d'un sexe préexistant au genre. L'essence de Lazare

consiste en ce qu'il est protéiforme, sans cesse changeant. Selon Deprez (2003a : 115), cette caractéristique le range parmi les personnages yourcenariens les plus remarquables : « Enfin, les personnages yourcenariens préférés sont ceux qui à la fois hésitent volontiers à propos de leur identité et endossent avec facilité d'autres existences ».

Cette caractéristique de la nouvelle, à savoir la confusion du théâtre et de la réalité, est essentielle pour l'ambiguïté sexuelle qu'elle propose, car la règle d'utiliser des acteurs hommes pour les rôles de femmes n'ébranle pas en soi la binarité sexuelle. Lloyd (1999 : 201) constate que le travestissement suggère que des sujets puissent jouer des rôles sexuels fictifs et ajoute que cela ne pose pas de problème dans le contexte du théâtre ou du film. Mais la façon dont la nouvelle yourcenarienne joue avec les catégories sexuelles dépasse largement la tradition du travestissement au théâtre.

Enfin, l'importance du thème de la transgression sexuelle est accentuée dans la mesure où Lazare apparaît particulièrement excité par l'idée de se travestir en fille en devenant acteur. Cette impression est transmise au moyen de la robe portée par Rosalinde dans la scène de ses noces. Une fois que Lazare a vu la robe de mariage de son rôle Rosalinde, il ne peut pas s'empêcher d'y repenser. Cette robe réapparaît alors dans le texte à plusieurs reprises :

> Le petit [Lazare] eut du mal à trouver les agrafes de la grande jupe de moire cramoisie, avec des lés de drap d'argent. […] Le petit tourna avec complaisance, pointant sous la longue jupe son pied chaussé d'une savate trop large. (OR 1024)
>
> Et le jour de ses noces avec Orlando, il [Lazare] danserait dans sa belle robe aux lés d'argent (il ne savait pas danser, mais il suffit de sauter en mesure), et il faudrait faire attention de ne pas déchirer davantage celui des lés qui l'était déjà. (OR 1029)
>
> – Mais où est la belle jupe aux lés d'argent ? » dit le petit, un peu déçu, à qui Humphrey passait une robe de velours bleu. (OR 1032).

Ajoutons encore que la nouvelle se termine par une mention de la robe ; les derniers mots du récit, qui racontent les pensées du héros en monologue intérieur, sont : « et la grande jupe aux lés d'argent » (OR 1035). En captivant ainsi l'attention du héros, la robe est le motif le plus visible du thème du travestissement et de la transgression

sexuelle. Son apparition répétee souligne que cette dernière est indéniablement le fil conducteur de la nouvelle, où la frontière sexuelle est constamment transgressée et remaniée, de sorte que la binarité sexuelle en est troublée et déstabilisée.

3.5.3 Les répliques citées

Le jeu sur l'ambiguïté sexuelle devient particulièrement évident quand nous considérons les quelques citations shakespeariennes insérées dans la nouvelle de Yourcenar. La nouvelle ne cite que trois répliques attribuées à *Comme il vous plaira* : « Et je suis votre Ganymède » (OR 1022) et « Je suis votre Rosalinde » (OR 1025), ces deux phrases citées par Lazare, et « Garçons et filles sont bétails de même espèce » (OR 1023), dite par Humphrey. Il n'est pas sans importance que Yourcenar ait choisi de faire jouer à la troupe d'acteurs rejointe par Lazare la pièce shakespearienne où le jeu avec les apparences sexuelles et le travestissement est le plus élaboré. Il est tout aussi signifiant que les seules répliques shakespeariennes citées dans la nouvelle de Yourcenar forment un échange de parole entre Lazare et Humphrey, où Lazare occupe un rôle d'homme, Ganymède, pour ensuite se placer dans une position de fille, se disant Rosalinde. Il vaut peut-être la peine de souligner que Lazare, dans les deux cas, emploie le verbe « être » et que ses répliques sont presque identiques, à l'exception de la conjonction « et » qui introduit la première. Que ce déplacement entre les sexes soit entrecoupé par la réplique d'Humphrey « garçons et filles sont bétails de même espèce » – réplique qu'Humphrey d'ailleurs considère comme « la plus belle » (OR 1023) de la pièce – ne fait que renforcer l'oscillation entre les sexes, pour emprunter la formule de Cliche (2004 ; 2005), gommant ainsi la différence sexuelle.

Cet échange de répliques devient d'autant plus signifiant si nous prenons en compte le fait que Yourcenar a modifié certaines des citations de Shakespeare, comme le souligne Carmen Ana Pont (1994 : 165). Elle constate que la réplique « je suis votre Rosalinde » est reprise fidèlement, mais que la réplique « garçons et filles sont bétails de même espèce » est une déformation de celle-ci : « et pareille, sous ces couleurs, au commun troupeau des jeunes gens et des femmes ». La réplique sur Ganymède est une condensation de la réplique sur Rosalinde et n'existe donc pas dans la pièce shakespearienne bien que

la nouvelle l'attribue à Shakespeare, explique Pont. Ce fait peut s'interpréter de deux manières contradictoires : soit Yourcenar attachait si peu d'attention aux répliques citées qu'elle ne prit pas la peine de les vérifier, soit les modifications prouvent que Yourcenar a bien réfléchi sur les citations à insérer dans son texte et les a modifiées pour qu'elles conviennent parfaitement à l'expression de ce qu'elle voulait transmettre avec la nouvelle. Quand nous considérons le souci avec lequel Yourcenar travaillait, reprenait et réécrivait ses textes, cette deuxième explication semble la plus plausible, ce qui confère une importance considérable aux répliques citées. Il nous semble insuffisant de n'y voir que le jeune Lazare jouant son rôle. Soulignons aussi en passant que même si le narrateur dit qu'Herbert Mortimer et Lazare s'amusent bien en lisant et jouant les pièces de Shakespeare, ce qui arrive souvent pendant les repas qu'ils prennent presque toujours ensemble, aucune citation directe de Shakespeare ne figure dans le texte à ce propos. Les répliques shakespeariennes sont mises uniquement dans la bouche de Lazare et de Humphrey, ce qui crée un rapport exceptionnel entre ces deux personnages et insiste sur l'effacement des frontières sexuelles, puisque les hommes et les femmes sont tous pareils. Yourcenar extrait de la pièce de Shakespeare le seul sujet de l'ambiguïté sexuelle et le transpose dans sa nouvelle, ce qui promeut l'idée d'une remise en cause de la binarité sexuelle.

3.5.4 Le rêve de Lazare

La nuit qui précède son départ, Lazare fait un long rêve. Dans ce rêve, il revoit son passé et voit son avenir en tant qu'acteur.

> Et il s'agissait de l'enfant Lazare qui avait joué avec Klem, et de celui envers qui Mevrouw Loubah était bonne, mais tout de même qu'elle n'embrassait jamais […] Mais il lui semblait que ces petits Lazares étaient, non pas morts, non pas oubliés : dépassés plutôt, comme de petits garçons avec lesquels il avait couru dans la rue. (OR 1028)

Le passage propose que le Lazare jouant avec Klem n'est pas le même que celui soigné par sa grand-mère, ce que confirme le pluriel de la phrase suivante : « ces petits Lazares ». En invoquant la pluralité de Lazare, le narrateur signale l'instabilité de son identité personnelle,

évoquée dans le sous-chapitre précédent. Le regard rétrospectif que Lazare pose sur sa vie rappelle la scène d'*Un homme obscur* où Nathanaël essaie de revoir son passé et se demande en quoi consiste son identité. La solution proposée n'est pourtant pas la même dans les deux textes. Dans *Une belle matinée*, Lazare est confronté à plusieurs Lazares, tandis que dans *Un homme obscur* Nathanaël ne se voit pas du tout. En fin de compte, dans les deux cas, la stabilité de l'identité personnelle est niée. Ajoutons que Lazare est très jeune quand il se trouve au moment de se lancer dans le grand monde et fait cette découverte, tandis que Nathanaël n'arrive à ce stade-là qu'à la fin de sa vie après son errance à travers le monde. Lazare prend le relais de son père en ce qui concerne la nature indécise, indéfinie et plurielle de l'identité.

« C'est par le rêve que Lazare devient réellement acteur, en prenant toute la mesure de son destin », déclare Bergez (2003b : 114). En effet, Lazare y vit d'avance tous les rôles qu'il jouera en tant qu'acteur, et le rêve illustre donc les possibilités infinies de sa vie : il sera « toutes ces filles, et toutes ces femmes, et tous ces jeunes gens, et tous ces vieux » (OR 1029). Même si Lazare préfère les beaux rôles de jeunes filles charmantes, de rois et d'empereurs admirables, il se voit aussi faisant des rôles de « femmes lourdes de toutes les méchancetés qu'elles ont commises au cours de leur vie », « le pitre » ou « le père Shylock aux doigts crochus » (OR 1030*sq*). Il compte faire tout le répertoire, embrassant les deux sexes, tous les âges, les bons et les méchants.

La question de l'âge est également centrale. Dans le théâtre anglais décrit dans *Une belle matinée*, les rôles de femmes et d'hommes sont traditionnellement répartis parmi les acteurs en fonction de leur âge ; l'âge détermine donc les rôles joués par l'acteur. Les rôles féminins sont joués par de jeunes garçons, qui ensuite passent aux rôles masculins. Humphrey a aussi été fille avant de « repass[er] garçon » (OR 1025). Dans ce système, les deux sexes demeurent séparés, même si les rôles de femmes sont joués par des acteurs hommes. Lazare sera d'abord Rosalinde et « d'autres belles filles » : Juliette, Cléopâtre et Jessica, la Juive. Ensuite « il redeviendr[a] comme Humphrey un garçon » (OR 1029). Plus âgé, il sera « roi avec couronne en tête, ou bien César » et ensuite il fera « des rôles de vrai vieux » (OR 1030). Finalement, trop vieux pour entrer sur scène, il sera « moucheur de chandelles » ou « souffleur : sa voix serait comme qui dirait dans

toutes les voix » (OR 1031). Le rêve de Lazare illustre la carrière de l'acteur passant par toutes les étapes successives déterminées par l'âge de celui-ci.

Néanmoins, l'âge est à plusieurs reprises nié dans la nouvelle. La proposition qu'Herbert Mortimer serait trop vieux pour baiser Desdémone dans la pièce *Le More de Venise* est immédiatement rejetée : « Bah ! Laisse ça. L'âge au théâtre, tu sais, et même dans la vie… » (OR 1022). Lazare pense que « Herbert avait eu beau être pâle et cassé, il n'avait pas d'âge » et « il n'avait pas non plus de corps » (OR 1028). Ayant évacué le facteur de l'âge, le récit suggère que la règle dictant que les jeunes garçons jouent les filles et que les adultes jouent les hommes n'est plus valide pour les grands acteurs, tels Herbert et Lazare. N'oublions pas que Lazare est représenté comme un successeur digne d'Herbert, voire même le dépassant. En regardant jouer Lazare, le vieil acteur s'exclame : « Un tel élan, une telle oreille pour les cadences… Je me revois tel que j'étais à douze ans, et en même temps je ne sais quoi que je n'étais pas » (OR 1020). La corrélation entre l'âge de l'acteur et le sexe du rôle à jouer est brisée, ce qui permet le libre passage entre le masculin et le féminin. La présentation de tous les rôles que Lazare s'imagine jouer oscille sans cesse entre les rôles de femmes et ceux d'hommes : « il serait Hostpur, le cavalier aux éperons brûlants, si jeune et si brave, et aussi sa femme Kate » (OR 1030). La nouvelle de Yourcenar cultive et valorise ainsi l'ambiguïté sexuelle jusqu'à la fin.

La description du passé et celle de l'avenir se ressemblent en ce que toutes les deux nous présentent plusieurs Lazares différents. Cette multitude d'images de Lazare fait que Lazare manque d'identité fixe : il est sans nœud, sans essence. Il n'est pas retenu par des facteurs comme le sexe ou l'âge et, à l'instar de son idole Herbert, il n'a pas de corps :

> Le petit Lazare était sans limites, et il avait beau sourire amicalement au reflet de lui-même que lui renvoyait un bout de miroir fiché entre deux pouts, il était sans forme : il avait mille formes. (OR 1031)

Lazare est « sans limites » et « sans forme » : il a « mille formes » (OR 1031). Dans le régime hétéronormatif, le corps garantit la différence sexuelle et constitue la base de la conception binaire du genre.

L'absence de corps élimine toute justification de la binarité sexuelle. Ainsi, nous considérons Lazare comme un personnage queer que caractérise le manque d'identité et de stabilité : « Identité sans limite et sans définition » (Swain 1998 : 148). Hawkes (1995 : 269) déclare : « the essence of queer is its lack of fixity, of identity ». *Une belle matinée* reprend le motif de la transgression et de l'effacement des frontières de l'être qu'exprime *Un homme obscur* à travers la fusion de Nathanaël avec la nature. Dans le roman, la négation de l'identité du héros s'exprime à l'aide de la disparition du temps, de la voix et de la langue. Dans la nouvelle, le même processus se produit à un niveau plus concret : l'âge et le corps sont niés. Le roman substitue l'unité à la dualité, tandis que la nouvelle remplace la dualité par la pluralité. L'effet obtenu est finalement le même quant à la binarité sexuelle.

3.5.5 Conclusion du chapitre

Nous avons commencé par discuter de la pièce de Shakespeare à laquelle Lazare participera. Le choix de lui faire jouer cette pièce particulière n'est pas innocente : il nous lance directement sur la piste de l'ambiguïté sexuelle. Nous avons par la suite étudié trois phénomènes trouvés dans la nouvelle *Une belle matinée* qui concourent à questionner le système binaire des sexes : la confusion du théâtre et de la réalité (fictive) dans la nouvelle, les répliques prétendument tirées de la pièce de Shakespeare *Comme il vous plaira* qui sont citées dans la nouvelle, et finalement le rêve de Lazare qui transforme ce personnage en un être sans identité. Le traitement de ces phénomènes nous a permis de montrer que la nouvelle de Yourcenar est gorgée d'ambiguïté sexuelle. La confusion de la réalité et du théâtre permet de voir que le travestissement de Lazare ne se réduit pas à la tradition anglaise de faire jouer les rôles de femmes par les acteurs hommes, car le travestissement et le jeu de rôles concernent également la vie hors de la scène.

Lazare accomplit l'ultime dépassement des frontières de l'individu, cet idéal yourcenarien. Le lecteur peut suivre l'évolution de cette constante dans son œuvre, en commençant par les livres de jeunesse où cela ne concerne que la transgression de sexes, pour passer ensuite aux romans de maturité où les personnages, tels Hadrien ou Nathanaël, aspirent à transgresser les frontières de l'espèce. Lazare arrive à la forme suprême, puisque pour lui toute limite, toute identité

sont abolies. L'être cède la place au devenir, toujours en évolution ; c'est « une construction permanente, un processus sans borne et sans limite », comme le dit Swain (1998 : 148).

3.6 Conclusion de la première partie

Dans les chapitres qui précèdent nous avons abordé le thème de la binarité sexuelle, en étudiant le genre au regard des héros romanesques de Marguerite Yourcenar. Nous avons fait une étude approfondie des protagonistes de quatre textes romanesques yourcenariens, notamment les romans *Alexis ou le Traité du vain combat*, *Un homme obscur* et *Le Coup de Grâce* ainsi que la nouvelle *Une belle matinée*, ceci afin d'en dégager différentes manifestations d'ambiguïté sexuelle et de confusion des genres. Ces livres représentent la carrière de l'écrivain sur toute sa longueur, puisque sont étudiés son premier (*Alexis ou le Traité du vain combat*, paru en 1929) et son dernier roman (*Un homme obscur*, paru en 1982), ainsi qu'un autre roman de jeunesse (*Le Coup de Grâce*, paru en 1939) et le dernier texte romanesque de Yourcenar, une courte nouvelle (*Une belle matinée*, parue en 1982). La méthode choisie pour aborder le sujet change d'un chapitre à l'autre, car les stratégies utilisées par Yourcenar pour défier la binarité sexuelle varient : par conséquent, nous nous sommes sentie obligée de modifier sans cesse notre démarche pour l'adapter au texte en question. Récapitulons brièvement les points essentiels mis en avant dans chaque étude afin de discerner les similitudes et les divergences entre les romans.

Dans *Alexis ou le Traité du vain combat*, la vie du héros est marquée par la présence de femmes et l'absence d'hommes. Le héros recule devant les tâches dédiées aux hommes dans son milieu et il dévalorise ce à quoi il devrait aspirer : la gloire et la fortune. Les traits de caractère tels que la timidité, la sensibilité et la quiétude qu'il retrouve en lui-même sont d'habitude attendus de la part des femmes de son milieu. Alexis assume donc un genre en partie féminin, voyant dans son enfance une explication à ce phénomène. L'organisation du récit, les milieux fréquentés et la description que fait le narrateur-héros de ses valeurs et de ses actions, féminisent ce personnage. Pourtant, la négation de la binarité sexuelle n'est pas explicitement prononcée dans le texte, même si la féminisation du héros l'implique. La féminité du héros est directement liée à sa sexualité dans *Alexis ou le Traité du vain combat* : les deux qualités sont imbriquées et se nourrissent mutuellement. Dans la mesure où l'homosexualité est le thème majeur du livre, la question du genre y est aussi très centrale.

Dans *Le Coup de Grâce*, le genre du héros-narrateur Éric n'est pas ambigu. C'est chez les deux autres personnages importants, Conrad et Sophie, que se manifeste la transgression de la frontière entre les sexes, et celle-ci est constatée et commentée par un observateur extérieur, ici le narrateur-héros. Ni Conrad ni Sophie ne se prononcent sur leur genre. Il n'y a guère d'autres femmes dans le roman, situé dans le contexte homosocial très masculin constitué par une communauté de soldats en pleine guerre. Contrairement à Alexis, Conrad remplit sans problèmes ses fonctions dans la troupe de soldats. Il n'y est pas marginalisé, à en juger par le récit d'Éric. La représentation de Sophie et de Conrad évoque le mythe de l'androgyne où le féminin et le masculin se rejoignent pour créer une unité parfaite et supérieure contrastant avec l'image négative de la féminité. Dans ce cas, le dépassement des catégories d'homme et de femme est présenté comme un état idéal, incarné dans Conrad et Sophie respectivement. Étant donné que l'androgynie de Conrad et de Sophie est décisive pour leurs relations avec Éric, et que les relations des trois personnages constituent le sujet du livre, la transgression de la binarité sexuelle est un thème principal dans ce roman. Vu que et Sophie et Conrad aiment Éric, l'androgynie ne dérive pourtant pas d'une orientation sexuelle spécifique.

Dans *Un homme obscur*, nous retrouvons aux côtés du héros Nathanaël une suite de femmes similaire à celle que nous avons étudiée à propos d'Alexis. Ces deux romans manifestent une marginalisation similaire du héros au sein des groupes formés d'hommes, mais une marginalisation volontairement assumée par le héros. La mise en question de la binarité sexuelle prend pourtant une autre forme dans *Un homme obscur* que dans *Alexis ou le Traité du vain combat*. À l'instar d'Alexis, Nathanaël sent aussi qu'il ne diffère pas tellement des femmes, mais à l'inverse de celui-là, il en tire la conclusion explicite et prononcée que les mâles et les femelles sont plutôt similaires et que leur séparation est due à la coutume et non à la nature. Donc, là où les deux premiers romans étudiés introduisent un ou deux personnages exceptionnels qui incarnent la transgression de la binarité sexuelle, *Un homme obscur* pose ce phénomène en règle générale. Nous sommes passés d'une perspective individuelle à une perspective universelle : l'ambiguïté sexuelle n'est plus l'apanage des êtres isolés et suprêmes, c'est un fait indéniable. Encore faut-il ajouter

que, dans ce roman, le rejet de l'opposition binaire des sexes est subordonné à la thématique plus vaste qui propose de dénaturaliser la pensée dichotomique structurant notre façon d'envisager le monde et qui consiste à tout apercevoir à travers des oppositions : animaux contre êtres humains, vieillesse contre jeunesse, noir contre blanc, bourgeoisie contre classe ouvrière, nature contre culture, etc. Nathanaël s'appuie dans ses réflexions sur ses connaissances de milieux géographiques et sociaux très variés.

Dans *Une belle matinée*, la binarité sexuelle est moins explicitement niée. Ni le narrateur ni le héros, Lazare, ne se prononcent sur le sexe et le genre, ou sur les hommes et les femmes. Nous pouvons remarquer que les maximes et les généralisations à leur sujet, plus ou moins nombreuses dans tous les autres textes, n'existent pas ici. Néanmoins, la nouvelle met en scène une traversée spectaculaire des genres, lorsque Lazare passe librement d'une position de femme à une position d'homme. Dans la nouvelle, féminité et masculinité ne sont que des états occupés momentanément, des rôles joués. Elles sont dissociées complètement d'un sexe biologique quelconque. Cette impression ne concerne pas seulement Lazare, elle est confirmée par les acteurs de la troupe qui se confondent avec leur rôle. Donc, malgré le fait que Lazare n'exprime pas la négation de la binarité sexuelle de manière aussi droite que ne le fait son père, la binarité sexuelle est évacuée de la nouvelle.

Que nous suggère alors l'œuvre romanesque de Yourcenar sur la binarité sexuelle ? Alexis, Conrad et Sophie, Nathanaël et Lazare, ces figures inverties, androgynes ou travesties, accomplissent une transgression des frontières de sexe et révèlent que la division des êtres humains en deux groupes opposés, hommes et femmes, est simpliste et insuffisante pour rendre compte de la pluralité de la réalité. La remise en cause de la binarité sexuelle est donc un thème constant dans l'œuvre romanesque de Yourcenar, ce que confirment les autres exemples évoqués au cours de notre étude. Le thème apparaît quand même sous formes diverses : dans certains textes, la différence entre les sexes est contestée explicitement par le héros, dans d'autres la remise en question de la binarité sexuelle est implicite et ressort de la représentation des hommes et des femmes, de l'organisation du texte et/ou de la façon dont les relations interpersonnelles du personnage principal sont envisagées par lui ou

par le narrateur. Parfois, la mise en cause de la binarité sexuelle relève d'une réflexion plus vaste sur l'identité humaine et sur son rapport à ce qui l'entoure. Notre thème n'est à ce moment-là que l'expression d'un questionnement plus global sur les catégories de pensée, où toutes sortes de dichotomies et de classifications sont rejetées.

La première conclusion qui se présente est que l'opposition du féminin et du masculin sont vraiment remises en question dans chaque texte étudié. Cette frontière se déplace bien entendu selon le contexte dans lequel les histoires sont situées ; la féminité et la masculinité ne sont pas des notions stables, mais elles sont relationnelles. Les études qui précèdent ont découvert et exposé quatre variations sur le genre dans la représentation des protagonistes yourcenariens, ou même cinq si l'on prend en considération les différences non négligeables entre Conrad et Sophie. L'œuvre romanesque de Yourcenar offre alors un bon exemple de la pluralité de genre que Butler (2004) et Halberstam (1998) suggèrent. De plus, les exemples que nous avons explorés ne représentent qu'une sélection. L'œuvre en contient plusieurs autres, peut-être moins frappants. Il est possible de ramener les cinq variations identifiées à trois stratégies principales qui ont pour effet de questionner l'opposition binaire femme/homme dans l'œuvre de Yourcenar :

1. inversion des rôles et l'insistance sur des caractéristiques normalement attribuées au sexe opposé dans l'univers fictif
2. le motif de l'androgyne
3. le travestissement

Premièrement, les livres de Yourcenar présentent plusieurs personnages dont le narrateur met en lumière des traits de caractère qui sont traditionnellement attribués au sexe opposé : il s'agit des hommes féminisés et des femmes masculinisés. Parmi ceux qui figurent dans notre corpus, Alexis dans *Alexis ou le Traité du vain combat* et Nathanaël dans *Un homme obscur* sont les plus marqués par ce phénomène, en dépit des différences notables entre le premier et le dernier roman de Yourcenar. Nous avons noté qu'il existe plusieurs autres personnages hommes dans l'œuvre romanesque yourcenarienne chez qui l'on peut identifier un certain rapprochement aux femmes, par exemple Conrad dans *Le Coup de Grâce* ainsi qu'Aleï et Gerhart dans *L'Œuvre au Noir*. Marcella dans *Denier du rêve* et

Sophie dans *Le Coup de grâce* exemplifient le phénomène inverse, dans une certaine mesure. Sophie et Conrad s'inscrivent pourtant mieux dans la suivante catégorie.

Deuxièmement, certains livres font recours au mythe de l'androgyne en qui le féminin et le masculin se joignent pour créer une unité complète et parfaite, où les deux sexes s'effacent. La différence entre l'inversion et l'androgynie consiste à ce que l'inverti manque principalement de traits revenant à son « propre sexe », puisque ceux-ci sont remplacés par les caractéristiques du sexe opposé, tandis que l'androgyne combine les deux. D'un côté, il y a une substitution de genre et, de l'autre côté, une combinaison de genre, pour ainsi dire. Mais, la frontière entre les deux types n'est pas stable. Notre travail s'est concentré sur Conrad et Sophie du *Coup de Grâce*. Néanmoins, nous pouvons constater que l'androgynie est un phénomène polyvalent chez Yourcenar. Conrad et Sophie font penser à un autre couple formé par un frère et une sœur qui sont associés au mythe de l'androgyne, notamment les incestueux Michel et Anna de La Cerna d'*Anna soror…*, brièvement évoqués. Les rapports entre le frère et la sœur sont complètement différents dans les deux textes romanesques mentionnés : il n'y a pas d'intimité physique ni même désir entre Conrad et Sophie. En revanche, la passion sexuelle est d'une importance capitale dans *Anna soror…*, où le masculin et le féminin sont incarnés dans un frère et une sœur respectivement qui créent ensemble l'unité androgyne, alors que Conrad et Sophie sont androgynes tous les deux et incarnent chacun la fusion du féminin et du masculin. De plus, l'androgynie de Sophie et celle de Conrad divergent. En ce qui concerne le reste de l'œuvre, nous avons noté que l'androgynie réapparaît également dans *Quoi ? L'Éternité* avec le couple marié Jeanne et Égon. Notons enfin que Sophie et Conrad correspondent aussi en partie à l'inversion, même s'ils expriment principalement une variante de l'androgynie.

La troisième façon de brouiller les catégories sexuelles est le travestissement, représenté dans notre étude par Lazare d'*Une belle matinée*. À l'instar de l'androgynie, le travestissement est un phénomène pluriel dans l'œuvre de Yourcenar. Soit, le travestissement est volontairement assumé par le personnage, comme dans le cas de Lazare et de Sappho dans « Sappho ou le suicide » qui fait partie de *Feux*, soit, il est imposé par une force extérieure comme

dans le cas d'Achille dans « Achille ou le mensonge », également dans *Feux*, où sa mère le déguise en femme pour le sauver de la guerre. Le personnage de Sophie est aussi touché par ce phénomène, puisqu'elle se déguise en soldat bolchévique après avoir quitté son milieu familial. Toutefois, son travestissement est motivé par la situation particulière où elle se trouve. Le travestissement n'est qu'une forme minime du thème global de son androgynie. Vu que les stratégies s'entremêlent et se superposent, il paraît impossible d'établir de frontières strictes entre les différentes manières dont les textes de Yourcenar créent une fluidité autour du genre. Pourtant, le regroupement des phénomènes qui dans le texte expriment ces stratégies permet d'y voir plus clair.

Le résultat le plus important de notre étude est le constat que la transgression de la binarité sexuelle est représentée comme une vertu, même un idéal. *Alexis ou le Traité du vain combat* a le héros peut-être le plus marqué par des qualités associées au sexe opposé et correspondant à l'image d'un type souvent méprisé dans la littérature : le jeune homme homosexuel efféminé (Foucault 1984 : 25*sq* ; Éribon 1999 : 13). Le recours à un narrateur à la première personne qui ne cède jamais la parole à quelqu'un d'autre exclut cependant la possibilité d'un jugement défavorable vis-à-vis de la féminité d'Alexis, pourvu que celui-ci ne la condamne pas lui-même (ce qu'il ne fait pas). Nous avons démontré que l'androgynie de Conrad et de Sophie dans *Le Coup de Grâce* est investie d'un caractère divin, même si la femme androgyne est moins élevée que l'homme androgyne. Certes, Alexis et Nathanaël sont à un certain degré marginalisés et peut-être même méprisés dans les collectifs masculins auxquels ils participent, mais leur marginalisation est transformée en une marginalité assumée et vertueuse. Ceux qui les dédaignent sont présentés comme étant ignorants et bornés. Quant à la petite histoire de Lazare, la binarité sexuelle est effacée au profit d'un flou total permettant le libre passage non seulement entre le féminin et le masculin, mais à travers les âges, ce qui laisse imaginer un être sans bornes, illimité. L'absence de frontières a des connotations positives. Comme l'histoire ne sort guère de cet univers dramatique, aucune critique contre la fluidité de l'identité n'entre dans la nouvelle. Donc, nous pouvons conclure qu'aucune voix critique ne s'élève contre la transgression de la frontière de sexe. Celle-ci n'est jamais condamnée

dans les textes. Ceux-ci ne font pas de mention d'une quelconque attitude négative à l'égard des personnages ne respectant pas les normes relatives au sexe et au genre. Dans les romans étudiés jusqu'ici, la binarité sexuelle est rejetée par la valorisation de la transgression sexuelle. Tous les personnages rejettent la définition dichotomique du sexe, bien qu'ils proposent des solutions différentes.

À ce propos, le mode de narration des textes est très important, car il influence largement la façon dont le genre du personnage et ses conceptions des femmes et des hommes sont envisagés. Le lecteur est toujours amené à s'identifier avec et à embrasser le point de vue du personnage principal dominant le récit, même dans les textes au narrateur anonyme. Plusieurs facteurs contribuent à ce résultat :

1. la focalisation sur le héros y compris l'emploi du style indirect libre dans le récit avec un narrateur anonyme pour exprimer les opinions du personnage principal ;
2. la quasi-absence de discours rapporté qui fait que le lecteur n'accède ni aux paroles ni aux pensées des personnages secondaires qui sont vus de l'extérieur, souvent par le biais du héros ;
3. le fait que les héros insistent sur la vérité de leurs paroles, jugent et évaluent leurs propres actes et valeurs, et avouent leurs erreurs, comme leurs faiblesses, tout en exprimant également leurs vertus.

Ce dernier facteur donne plus de crédibilité aux jugements, parfois sévères, portés sur les autres. Mentionnons en dernier lieu que la critique adressée aux autres par le héros se justifie en général par un vœu de sincérité, de lucidité, de générosité et d'égalité.

Ajoutons à ce propos qu'aucun des personnages étudiés n'est un vrai hermaphrodite : ils restent des hommes malgré leur affinité avec les femmes, et vice versa. Les gens autour d'eux n'ont aucune difficulté à identifier leur sexe biologique. Les traits féminins des protagonistes hommes ne désignent pas un manque ou une défaillance, mais leur assurent une plus grande lucidité et compréhension. La même remarque va également pour Sophie dans le sens inverse, à savoir que ses traits masculins augmentent sa valeur. Même si nous avons souligné que les mariages et la paternité d'Alexis et de Nathanaël sont dévalorisés, et qu'ils ne devraient pas été considérés comme étant les preuves suprêmes de la masculinité des

héros, nous pensons néanmoins qu'ils sont importants dans la mesure où ils montrent que les caractéristiques féminines d'un homme ne le dépourvoient pas d'une certaine masculinité. Voilà pourquoi il est si important que Nathanaël et Conrad plaisent aux femmes. La capacité de procréer et de se faire aimer dans une relation hétérosexuelle demeure intacte, et les protagonistes y renoncent de leur propre gré, ce qui est encore une façon d'insister sur la valeur de l'ambiguïté sexuelle.

Néanmoins, cette image quelque peu utopique est troublée à l'examen de la représentation des femmes. Les traits féminins qui sont un atout pour les héros, ont moins de valeur chez les femmes. Dans *Alexis ou le Traité du vain combat*, les femmes n'existent que pour le héros-narrateur et restent enfermées dans une existence idéalisée et simpliste vouée à la maternité et au mariage. Les personnages femmes d'*Un homme obscur* n'ont pas de meilleures perspectives : elles se répartissent entre la disparition (Janet), la mort (Foy et Saraï) ou l'idéalisation (Madame d'Ailly). Même Sophie, qui, à première vue, semblerait infirmer ce point de vue, subit dans *Le Coup de Grâce* une mort atroce, à laquelle manquent toutes les caractéristiques positives attachées à la mort de son frère Conrad – caractéristiques qui, selon Andersson (1989 : 243-246), réapparaissent également dans la mort des grands héros (Hadrien, Zénon, Nathanaël). D'ailleurs, *Le Coup de Grâce* est imprégné d'une attitude négative à l'égard des femmes. Marguerite Yourcenar réintroduit la binarité sexuelle par le biais du sexisme ou de la misogynie dont elle investit ses personnages, en même temps que les personnages principaux hommes déstabilisent les frontières à travers leurs transgressions des limites imposées. Sanz (2005 : 385) constate que l'œuvre de Yourcenar implique qu'« atteindre la sagesse serait l'apanage de l'homme » et pose la question tout à fait justifiée : « Pourquoi n'a-t-elle pas octroyé cette capacité à une femme ? ». Nous concluons avec lui que, dans cette œuvre, la liberté de transgresser les frontières est la prérogative des hommes : les femmes n'y arrivent pas ou, ce qui est peut-être encore pire, elles n'y aspirent pas.

PARTIE II

4 LES HÉROS ROMANESQUES ET LA SEXUALITÉ TRANSGRESSIVE

4.1 Introduction

Les romans de Marguerite Yourcenar manifestent deux phénomènes constants : d'un côté, l'emploi d'un personnage principal homme, qui est souvent aussi le narrateur, et de l'autre côté, le fait que chacun de ses héros, à quelques exceptions près, ont des relations sexuelles avec des hommes aussi bien qu'avec des femmes. Le premier point et les questions qu'il évoque, placés sous le thème de la binarité sexuelle, constituent le sujet de la première partie de notre thèse. Cette deuxième partie est consacrée à la sexualité et consiste en une étude des pratiques et des préférences sexuelles des héros romanesques suivants de Marguerite Yourcenar : Alexis, Éric, Hadrien, Zénon et Nathanaël.[126] Lazare est un cas particulier à cause de son jeune âge : le texte est élusif sur sa sexualité et il n'y a pas de mention d'actes sexuels. Le lecteur qui préfère ne pas reconnaître une activité sexuelle aux enfants peut interpréter sa relation avec, d'une part, le vieil acteur Herbert Mortimer et, d'autre part, le jeune acteur Humphrey comme un rapport pédagogique et une amitié toute simple (voir Delcroix 2006), tandis que le lecteur pour qui le jeune âge n'est pas incompatible avec un désir et une activité sexuels trouve sans problème des indices suggérant, sans le dire, que cette amitié inclut une attirance physique (voir Deprez 2003b), au moins dans le cas d'Humphrey.[127] Rappelons avec Rubin (1993 : 6) que la question de la

[126] Pour ne pas être accusée d'avoir établi notre corpus à partir des préférences sexuelles des héros, nous répétons que le corpus inclut tous les romans recueillis dans les *Œuvres romanesques* de 1982, sauf *Anna soror…* et *Denier du rêve*, où il n'y a pas de héros central, puisque le livre consiste en neuf histoires distinctes. *Feux* et *Nouvelles orientales* ne sont pas des romans.

[127] En 2003, Deprez a publié un article sur *Une belle matinée*, où elle déclare que la relation pédagogique entre Herbert Mortimer et Lazare n'est pas sexuelle tandis que la relation entre Lazare et Humphrey l'est : « Mortimer reste inactif sur le plan sexuel. L'amant, ce sera Humphrey » (2003b : 111). Au colloque *Écriture du pouvoir, pouvoir de l'écriture* tenu à Dublin en 2005, la nouvelle a suscité un vif débat concernant la

sexualité des enfants est très délicate dans le monde occidental moderne. Nous penchons, quant à nous, plutôt vers l'interprétation de Deprez, mais comme la nouvelle ne contient aucun renseignement sur l'aspect sexuel des relations de Lazare et que le thème sexuel reste à un niveau suggestif seulement, elle n'éclaire pas vraiment notre thématique. Pour cette raison, nous avons renoncé à faire une étude approfondie de ce texte par rapport à la sexualité, même si les opinions sont divisées quant à la façon d'interpréter la relation de Lazare avec Herbert Mortimer et, surtout, avec Humphrey. En tout cas, la nouvelle signale que Yourcenar n'hésite pas à reconnaître une sexualité aux enfants (Lazare a douze ans) et que, si l'on se range à l'avis de Deprez, l'écrivain maintient le thème homosexuel dans son dernier texte romanesque.

Le sujet de la présente partie est ainsi la sexualité transgressive, en particulier en rapport avec les personnages principaux de Marguerite Yourcenar. L'expression « sexualité transgressive » est ici à préférer à « transgression sexuelle», car la transgression sexuelle se confond facilement avec la transgression des sexes traitée dans la partie précédente[128]. Les relations sexuelles transgressives vécues et rencontrées par les héros nous concernent principalement. La plupart

---

sexualité de Lazare : serait-il à ranger parmi les nombreux héros homo- ou bisexuels de Yourcenar, ou est-il trop jeune pour que l'on lui accorde un intérêt sexuel quelconque ? L'initiateur sexuel, s'il y en a un, est-il Herbert ou Humphrey ? Suite au colloque de Dublin, Delcroix a publié l'article « Lazare travesti » dans le numéro suivant du bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenar. Le ton assez tranchant du débat du colloque se retrouve dans cet article. Delcroix (2006 : 76, nous soulignons) y déclare que Deprez « avait la pénétration du *sourcier*, décelant dans la brève nouvelle deux résurgences littérales des romans majeurs […] » dans le but de rattacher Lazare aux relations homosexuelles d'Hadrien et de Zénon. Delcroix décrit ces détails comme « signifiants, en effet. Mais de quoi ? ». Un peu plus loin, Delcroix (2006 : 82) cite l'article de Deprez : « "L'amant", continue-t-elle [Deprez], "ce sera Humphrey" », et il continue : « N'allons pas trop vite ». Delcroix (2006 : 71) propose d'entreprendre « un examen moins rapide, propre à montrer, en littérature, l'extrême subtilité de la production du sens ». Il arrive à la conclusion que Yourcenar « pousse Lazare vers l'initiation homophile et, en même temps, le retient – dans l'innocence » (*id*., 89). En achevant son article sur l'innocence, mise en relief au moyen du tiret, Delcroix signale qu'il ne veut pas céder à la pensée que Lazare « relanc[e] la série » (*id*., 71) de protagonistes homophiles.

[128] Le terme de transgression sexuelle a été utilisé pour décrire le travestissement de Lazare, où il s'agit de dépasser la binarité des sexes (homme/femme) (cf. 3.5).

du temps, il s'agit de relations sexuelles entre des personnes du même sexe (homosexualité), mais parfois la transgression ne relève pas (seulement) du sexe. Étant donné que la notion de sexualité transgressive peut couvrir un vaste domaine d'activités et de désirs hétéroclites, le choix de cette expression à la place d'« homosexualité » tout court signale notre refus de considérer le sexe des partenaires comme le seul critère de jugement pertinent. D'autres facteurs entrent également en jeu : l'âge, la classe, la religion ou l'origine ethnique par exemple.

Le thème de la sexualité transgressive est une constante dans l'œuvre de Yourcenar. À part les expériences sexuelles entre hommes – que l'on peut donc provisoirement considérer comme un type – l'écrivain aborde également une autre expérience sexuelle transgressant la norme : *Anna soror…* raconte l'amour incestueux entre un frère et une sœur, Miguel et Anna de la Cerna. L'inceste est d'habitude considéré comme un tabou sexuel universel, même si l'inceste entre frère et sœur semble un peu moins condamnable que l'inceste entre parent et enfant.[129] L'« éros philadelphe »[130] est donc un autre type d'amour érotique transgressif exploré dans l'œuvre romanesque de Yourcenar. Vu que ce type d'inceste provoque des questions d'un tout autre ordre[131], nous avons pris le parti de nous concentrer sur le rapport complexe entre l'hétérosexualité et l'homosexualité, suivant Sedgwick (1991 : 1) qui affirme qu'une grande part des savoirs et des idées majeurs de la culture occidentale au 20e siècle sont influencés par une crise constante dans la définition de l'hétérosexualité et de l'homosexualité. Les concepts d'hétérosexualité et d'homosexualité qui s'établissent dans la langue française au début du 20e siècle abolissent le lexique existant plus varié et fixent la sexualité dans un paradigme conceptuel binaire tenace, constate Nye (1996 : 226). Néanmoins, il est important de

[129] Ce thème a fasciné plusieurs auteurs littéraires : John Ford, Byron, Montesquieu, Thomas Mann, Martin du Gard, Chateaubriand, Melville, Hawthorne, Emily Brontë, Henry James, etc. (voir OR 904-906 ; cf. également d'Astorg 1990 : 116).

[130] Le terme « éros philadelphe » revient au titre d'un colloque organisé autour de ce thème à Cérisy-la-Salle en 1990 (Bannour et Berthier 1992).

[131] Pour une discussion sur le thème de l'inceste par rapport à *Anna soror…*, voir par exemple Arancibia (1993 : 269-278), Hekanaho (2006 : 63-73) et Vazquez de Parga (1993 : 279-290).

mentionner *Anna soror*… afin de souligner que, dans les romans de Yourcenar, au moins deux types différents de relations sexuelles risquent d'apparaître transgressives aux yeux du lecteur contemporain de Yourcenar.

L'importance de ce sujet est prouvée par les commentaires de l'écrivain, d'une part, dans la préface à *Alexis ou le Traité du vain combat*, rédigée en 1963 – plus de trente ans après la sortie du roman –, et, d'autre part, dans la postface d'*Anna soror*…, rédigée au début des années 1980. Dans la préface à *Alexis ou le Traité du vain combat*, Yourcenar écrit :

> Bien que ce sujet jadis considéré comme illicite ait été de nos jours abondamment traité, et même exploité par la littérature, acquérant ainsi une espèce de *demi-droit* de cité, il semble que le problème intime d'Alexis ne soit guère aujourd'hui moins angoissant ou moins secret qu'autrefois. […] Les mœurs, quoi qu'on dise ont trop peu changé pour que la donnée centrale de ce roman ait beaucoup vieilli. (OR 3*sq*, nous soulignons)

Même en reconnaissant à propos d'Alexis que l'homosexualité n'est plus un sujet littéraire aussi osé ou scandaleux qu'auparavant, Yourcenar insiste sur le fait que le sujet demeure problématique pour les individus dans la société. Sa remarque peut s'interpréter comme la mise en garde contre ceux qui croient que le problème posé par l'homosexualité serait réglé du fait que le sujet ne cause plus de scandale littéraire. Cette remarque signale que Yourcenar à ce moment-là considère toujours l'homosexualité comme transgressif et un problème moral important (cf. Yourcenar 1980 : 76). D'ailleurs, même en tant que sujet littéraire, l'homosexualité ne possède qu'un « demi-droit de cité », selon l'écrivain.

Les derniers textes romanesques de Yourcenar sont publiés au début des années 1980. Dans la littérature de la fin du 20e siècle, l'homosexualité a sans doute perdu encore plus de son caractère audacieux aussi bien dans la société que comme sujet littéraire. Yourcenar dit elle-même dans la postface d'*Anna soror*… que :

> l'amour entre deux personnes du même sexe est *en partie* sorti de la clandestinité. L'inceste seul demeure inavouable. (OR 910, nous soulignons)

La postface est datée des 5-11 mars 1981, c'est-à-dire à un moment où l'on commence à voir des effets du mouvement gay, survenu aux États-Unis tout à la fin des années 1960[132] et visible en France quelques années plus tard (voir Nye 1996 : 234). Néanmoins, Yourcenar souligne que la visibilité est seulement partielle tout en reconnaissant le changement dans les mentalités. Il est encore plus significatif que Yourcenar souligne de nouveau qu'elle aborde un sujet sexuel osé au moment de la publication d'*Anna soror…*, dont la postface est à peu près contemporaine à la version définitive du roman (1982). Dans le péritexte[133] qui accompagne chacun des ouvrages, Yourcenar insiste sur l'audace du sujet qu'elle traite dans son livre : l'homosexualité dans *Alexis ou le Traité du vain combat* et l'inceste dans *Anna soror….* Elle tient à la nature transgressive des relations sexuelles de ses personnages. Malgré les changements que le thème de la sexualité subit dans l'œuvre, il est clair que les sujets de la morale sexuelle et de la sexualité transgressive continuent d'intriguer Marguerite Yourcenar tout au long de sa carrière, ce dont témoigne également le petit récit « Bleue, blanche, rose, gaie » inclus dans le livre *Le Tour de la prison* (1991[134]). Le livre posthume est une collection d'essais inspirés par ses voyages et « Bleue, blanche, rose, gaie » est un commentaire sur le mouvement gay à San Francisco au début des années 1980. Notre auteur parle donc de la sexualité transgressive aussi bien dans

[132] La naissance du mouvement gay américain est souvent attribuée à « la révolte de Stonewall » en 1969, lorsque les clients homosexuels, travestis, prostitués, etc. du bar gay Stonewall Inn à New York ont résisté violemment à la police descendue dans le bar. Un an après, les militants gays ont organisé une marche pour célébrer la révolte et celle-ci s'est répandue bientôt dans d'autres villes. La marche s'est établie ensuite comme une manifestation annuelle au niveau global, connue sous le nom du Lesbian and Gay Pride (Éribon 2003b *s.v.* « Stonewall », « Lesbian and Gay Pride »).

[133] Le péritexte est une sous-catégorie du paratexte, ceci étant le texte qui entoure le texte proprement dit d'une œuvre littéraire, c'est-à-dire titre, sous-titres, intertitres, préfaces, postfaces, avant-propos, notes, épigraphes, etc. Le terme de paratexte revient à Genette qui l'introduit brièvement dans le livre *Palimpsestes* (1982). Ses réflexions sur le paratexte sont développées dans le livre *Seuil* (1987). Genette (1987 : 11) y divise le paratexte en deux types: le péritexte (préfaces, postfaces, titres, dédicaces, notes, etc.) qui se trouve autour du texte, « dans l'espace du même volume » et l'épitexte (essais, interviews, journaux intimes, correspondances, etc.) qui se situe « à l'extérieur du livre. Il introduit la formule suivante : « *paratexte=péritexte+épitexte* ».

[134] Nous nous référons à l'édition comprise dans *Essais et mémoires* (EM).

ses livres de fiction que dans ses essais et son paratexte. Yourcenar loue dans son essai le fait qu'un « jugement plus rationnel » gagne sur « les superstitions et les préjugés » (EM 620) grâce à l'activisme, mais à son optimisme s'ajoute la crainte que cela risque de provoquer « un séisme » (EM 621). La question de la visibilité, « la présence voyante », est centrale dans cet essai sur le gay « qui s'affiche » (EM 620).

> La grossièreté voulue est un autre écueil. L'obscénité dans certains cas peut devenir un défi, ce qui est noble, ou une brutale mise au point, ce qui est utile ; il arrive aussi qu'elle soit la marque d'un esprit moins d'accord avec ses actes qu'il ne croit l'être. (EM 621)

Jusqu'à la fin de sa vie, l'auteur demeure convaincu que l'homosexualité est un sujet délicat qui continue à être mal vu par une grande partie de la population et qu'il faut discuter avec prudence. D'après Yourcenar, c'est précisément une visibilité extravagante qui peut avoir pour conséquence que « le laisser-faire se change en persécution » (*ibid*.). Cette conviction se reflète dans ses romans où le côté sexuel de la sexualité transgressive est souvent voilé (voir par exemple Hekanaho 2006 ; Prévot 2002).

En dépit des changements indéniables qui se sont produits dans les mentalités à propos de l'homosexualité au cours de la vie de Yourcenar, nous dirions que la sexualité idéale soutenue par l'ordre social occidental contemporain est toujours entre deux adultes de sexe opposé, de préférence dans le cadre du mariage (Foucault 1976 : 62 ; Rubin 1993 : 15). L'hétérosexualité est la norme sociale ; cette forme de sexualité est considérée comme naturelle et évidente, justifiée par la division supposée naturelle des êtres humains en hommes et femmes. Certes, la répression des homosexuels et des autres transgresseurs sexuels dans le monde occidental a fluctué au cours du 20e siècle. Par exemple, les années 1920 à Paris se caractérisent par une liberté sexuelle assez grande dans certains milieux urbains artistiques (Hanna 1996 : 202, 221). En revanche, la période de l'après-guerre des années 1950 et 1960 en France, comme dans la plupart des pays européens et les États-Unis, se caractérisent par un réinvestissement vigoureux dans la famille et la natalité qui se combine avec une répression intensifiée de l'homosexualité et d'autres types de comportements sexuels non-procréateurs (Nye 1996 : 227, 232 ; cf. aussi Antony Copley 1989 : 215-222). L'activisme gay ne commence à

se manifester qu'à partir des années 1970. Grâce au mouvement gay, la tolérance envers les homosexuels augmente aux États-Unis, la nouvelle patrie de Yourcenar, et également en France. Bersani (1998a : 14-17) souligne que le mouvement gay et sa politique identitaire des années 1970 et 1980 ont profondément amélioré la visibilité et la tolérance vis-à-vis des minorités.[135] Ces dernières années, aussi bien les médias que la législation ont commencé à prendre en compte l'existence de modes de vie sexuels qui ne souscrivent pas à la norme hétérosexuelle. Également, les comportements hétérosexuels ont changé et sont devenus moins monolithiques qu'auparavant (voir Badinter 2003 : 122-139). Néanmoins, la tolérance est relative et ne touche que certains lieux et certaines couches sociales : l'hétérosexualité reste une norme largement incontestable (voir Tin 2008 : 6-11).

Le fait que la plupart des textes de Yourcenar soient des variations sur le genre littéraire du roman historique, complique la chose. Foucault (1976) a montré que la sexualité n'est pas un phénomène isolé, atemporel ; elle est connectée aux questions de classe et d'ethnicité, aux rapports de pouvoir, à l'organisation de la société en termes de genre, entre autres choses, constate pour sa part Sedgwick (1998 : 112 ; 1985 : 25-27). Vu que les romans de Yourcenar sont situés dans des contextes historiques très variés et qu'ils sont tous plus ou moins éloignés de l'auteur rédigeant le livre, deux contextes historiques entrent en jeu par rapport à la représentation intradiégétique de la sexualité : le contexte extratextuel de l'auteur Yourcenar et le contexte sociohistorique recréé dans le roman. Cela est d'autant plus important que Yourcenar s'est toujours efforcée de donner une image aussi correcte que possible de la période historique recréée et s'est documentée de façon extensive sur celle-ci. Le milieu historique mis en scène dans les romans joue un rôle considérable en ce qui concerne la sexualité et influence par exemple le vocabulaire utilisé. Même si notre approche est principalement textuelle, nous ne pouvons pas complètement ignorer le contexte historique. Pour cette raison, notre étude puisera de temps en temps dans des sources secondaires concernant la période historique mise en scène pour

[135] Cela ne veut pas dire que les tragédies personnelles causées par l'homosexualité aient cessé d'exister (cf. Éribon 1999 : 25*sq*).

mieux saisir les particularités de l'ouvrage étudié. De plus, il faut reconnaître l'existence d'un troisième contexte qui influence cette étude, à savoir le nôtre, comportant des théories et des idées inexistant dans les deux contextes mentionnés précédemment. Ferguson (2008 : 117-132) souligne que l'application des théories contemporaines à des périodes lointaines n'est pas évidente et peut se faire de manière différente selon l'objectif visé par le chercheur individuel.

La dimension historique fait aussi que le terme d'homosexualité, qui est une invention relativement récente (Halperin 1990 : 15 ; cf. Tin 2008 et Foucault 1976), est problématique en ce qui concerne des romans historiques situés dans un contexte où la notion d'homosexualité n'existait même pas. Aussi ne figure-t-il pas dans les romans de Yourcenar (heureusement). Nous l'utilisons comme un terme passe-partout pour désigner les rapports sexuels entre des personnes du même sexe, mais nous éviterons de dire les héros homosexuels. Néanmoins, le contexte historique n'est pas la raison principale pour laquelle Yourcenar explore la sexualité transgressive[136], et nous pensons qu'il ne détermine pas non plus la configuration particulière de ce thème dans chacun des livres étudiés, même s'il l'influence sans aucun doute.

4.1.1 L'objectif et la méthodologie de cette partie

Prenant appui sur la notion de « variation sexuelle bénigne » (« *benign sexual variation* ») de Rubin (1993 : 15), notre ambition est d'explorer la variation dans les actes et les désirs sexuels des personnages principaux des romans de Yourcenar. Avec sa notion de variation sexuelle bénigne, Rubin insiste sur la prolifération des identités, des communautés et des subcultures sexuelles (voir Bourcier 2006 : 160). Sa position a été adoptée et développée, entre autres, par Sedgwick dans *Between Men* (1985) et *Epistemology of the Closet* (1991). Là où Rubin s'intéresse à différents types de sexualités déviantes, en particulier le sadomasochisme, Sedgwick problématise la notion d'homosexualité en révélant la pluralité et les variations inhérentes à ce phénomène prétendument univoque. (cf. 2.3) D'après Colette St-

[136] Soulignons par exemple avec Poignault (1995: 493*sq*) que les documents historiques sont très discrets ou méfiants quant à la relation d'Hadrien avec Antinoüs, tandis que Yourcenar accorde à cet épisode une place centrale dans son roman.

Hilaire (1999 : 84 note 7), l'insistance sur la diversité et l'instabilité est caractéristique de la théorie queer : « Le terme *queer* […] a fini par caractériser une remise en question de la stabilité des catégories et des orientations sexuelles, et même une utopie posthomosexuelle ».

La question posée dans cette partie de notre travail est la suivante : comment les romans de Yourcenar proposent-ils, au travers des héros, de repenser et, éventuellement, de transformer la pensée hétéronormative ? En créant de façon systématique des personnages qui par leur comportement sexuel et leurs attitudes questionnent la norme (hétéro)sexuelle, Yourcenar semble questionner implicitement la validité des normes sexuelles. D'autres questions connectées concernent la représentation de la sexualité transgressive ainsi que la critique éventuelle portée contre la norme sexuelle par le narrateur et/ou par les héros. Nous voulons également évoquer la place qu'occupe la sexualité des personnages dans leur vie ainsi que dans l'ouvrage, car la place accordée au thème de la sexualité change considérablement d'un livre à un autre. Les relations sexuelles des héros sont d'habitude des relations amoureuses mais ce n'est pas toujours le cas. Le rapport entre l'amour et la sexualité est alors un aspect à considérer dans une étude sur le thème sexuel. Nous évoquerons également l'attitude du héros à l'égard de la sexualité transgressive, hors-norme, également dans le cas où celle-ci se manifeste chez un autre personnage. Dans la mesure où le héros n'est pas toujours le seul porte-parole de la sexualité transgressive, même si c'est la règle générale, nous aborderons parfois des personnages secondaires, par exemple Henri-Maximilien et la secte des Anges dans *L'Œuvre au Noir*. Cela concerne en particulier les romans tardifs de Yourcenar qui ont un narrateur anonyme, ceci donnant une meilleure possibilité de développer les personnages secondaires par comparaison aux romans ayant un narrateur autodiégétique. L'insistance de Sedgwick (1991 : 1) sur les effets considérables sur la culture occidentale de la problématique du rapport entre l'homosexualité et l'hétérosexualité, indique que toute étude sur l'homosexualité nécessite la considération de son rapport à l'hétérosexualité (cf. Spargo 1999 : 44-48 ; Rosenberg 2002 : 87-92). Comment l'homosexualité se manifeste-t-elle et comment se situe-t-elle par rapport à l'hétérosexualité?

Une éventuelle évolution perceptible dans le traitement de ce sujet sera repérée. Notre hypothèse est que d'une part certains éléments de la sexualité, tels que l'importance de la beauté et le mépris du conformisme, se répètent constamment dans l'œuvre romanesque de Yourcenar, et que, d'autre part, les formes sous lesquelles la sexualité se manifeste sont modifiées d'un livre à un autre. Au lieu de voir dans l'œuvre un abandon progressif du thème (homo)sexuel, comme le fait par exemple Delcroix (1977 ; 1991a), nous nous proposons d'interpréter l'évolution de ce thème comme une incessante transformation consistant à remodeler et à déplacer un certain nombre de facteurs liés à la sexualité, comme si l'écrivain était engagé dans une expérimentation continue.

Le comportement sexuel des héros romanesques de notre corpus est univoque en ce qu'ils ont tous des expériences sexuelles aussi bien avec des hommes qu'avec des femmes. Pourtant, la configuration des relations et des désirs des protagonistes varient considérablement, ainsi que la façon dont ils perçoivent leur désir. À l'instar de « l'univers féminin » qui subit sans cesse des réajustements dans la production yourcenarienne, comme le dit Maltais (2000 : 138), la représentation de la sexualité évolue et change constamment. Nous avons pris le parti de nous concentrer sur la diversité et les variations du thème de la sexualité transgressive, au lieu d'y chercher les régularités. Ainsi, nous nous opposons à l'idée d'identifier dans l'œuvre yourcenarienne un schème préconçu et fixe pouvant être désigné comme l'« homosexualité ».[137] La notion de variation sexuelle bénigne nous servira à mettre en avant combien un « même » type de sexualité transgressive peut varier, plutôt que d'étaler une multitude de types de sexualité différents, regroupés en subcultures ou communautés sexuelles, telles que transsexualité, homosexualité, pédérastie, sodomie, sadomasochisme, etc.

[137] Yourcenar elle-même préférait le terme « bisexuel » en parlant de ses livres (cf. Yourcenar 1980 : 170). Yourcenar (1995 : 469) explique sa vision de la liberté sexuelle dans une lettre adressée à Simon Sautier : « La seule *liberté* sexuelle totale, si liberté il y a, serait celle du bisexuel, ou, à un niveau tout autre, la renonciation presque complète du Zénon de la fin, renonciation si entière qu'il ne prend pas même la peine de s'en faire une règle, et prend comme elles viennent certaines expériences sensuelles *sans y attacher d'importance* ».

Le vœu de trop schématiser la sexualité des personnages principaux yourcenariens peut, en effet, aboutir à des résultats contradictoires. Deprez (2007 : 52 ; 2003a : 33-47) et Hekanaho (2006 : 62) sont d'avis que les relations érotiques dans l'œuvre de Yourcenar sont configurées d'après le modèle pédérastique classique séparant deux rôles distincts : l'éraste actif, dominant, et l'éromène passif, dominé (cf. 4.4.2 ci-dessous). Ces positions hiérarchiques sont en lien direct avec la position sociale des acteurs, et elles sont irréversibles (cf. Foucault 1984a : 64 ; Halperin 1990 : 23, 32-36). Kopelson, pour sa part, arrive à la conclusion inverse selon laquelle Yourcenar défendrait une vision égalitaire et utopique de l'érotique, comme Virginia Woolf, Mary Renault et André Gide. Kopelson (1994 : 104) explique :

> Marguerite Yourcenar and Mary Renault, like Woolf and Gide, are utopian egalitarians who would liberate sexual love in general, and homosexual love in particular, from erotic domination, from the lover's subjection of, or by, the beloved.

Ces deux conclusions opposées qui ressortent de différentes études sur plus ou moins les mêmes personnages et leurs relations sexuelles nous avertissent du danger d'une schématisation trop rigide. Une telle schématisation serait d'ailleurs contraire à la méfiance exprimée par Yourcenar pour les catégories et les « mots-étiquettes » qui selon elle « vont à l'encontre du but de la littérature, qui est l'individualité dans l'expression » (OR 4). Tout en soulignant l'importance de la sexualité transgressive, et la réflexion continue sur la morale sexuelle dans l'œuvre romanesque de Yourcenar, nous voulons éviter d'en faire le manifeste d'une théorie de l'homosexualité. Éribon (2003a : 26) a certes raison de dire que presque toute l'œuvre de Yourcenar explore l'expérience homosexuelle masculine, mais, à notre avis, Yourcenar n'exprime pas, comme il le prétend, de pensée unifiée sur la subjectivité gay dans ses romans. Au contraire, nous dirions, au moins de façon préliminaire, qu'elle rejette l'idée d'une subjectivité gay (ou homosexuelle) qui soit séparée des autres subjectivités (cf. Deprez 2007 : 52 ; Hynynen 2006 : 271).

4.1.2 Disposition

Contrairement à la première partie, où nous nous sommes limitée à l'analyse de quatre livres – *Alexis ou le Traité du vain combat*, *Le Coup de*

Grâce, *Un homme obscur* et *Une belle matinée* – nous aborderons ici tous les romans faisant partie de notre corpus ; la nouvelle *Une belle matinée* est exclue. Aux quatre livres mentionnés sont donc ajoutés les grands romans historiques de Yourcenar : *Mémoires d'Hadrien* et *L'Œuvre au Noir*. L'analyse respective de ces deux romans sera précédée d'une présentation brève de chacun.

Comme dans la partie précédente, les livres seront étudiés dans des chapitres séparés. La présentation chronologique permet de bien illustrer les différences et les similitudes entre les romans quant à la représentation des relations sexuelles entre hommes et nous fait éviter l'écueil de ne pas reconnaître les différences entre les romans en cherchant des régularités. Ce type de présentation soutient également l'effort d'identifier une évolution quelconque dans le thème, s'il y en a une. Les autres thèmes importants du roman influencent la façon dont la sexualité transgressive est perçue et représentée, et ils seront évoqués lorsqu'ils sont directement liés à la sexualité. Ainsi, le thème religieux sera central dans la discussion sur *L'Œuvre au Noir* et l'étude d'*Un homme obscur* prendra en considération le thème de la race et de la dichotomie nature/culture.

Dans un premier temps, l'homosexualité d'Alexis sera discutée (4.2 Éloge de l'homosexualité dans Alexis *ou le Traité du vain combat*). Nous évoquerons ses arguments en faveur de son désir homosexuel et la façon dont il remet en cause les idées reçues sur ce phénomène. Ce roman est non seulement une défense de l'homosexualité mais aussi un commentaire sur les théories psychanalytiques autour de l'homosexualité qui fleurissent au début du 20e siècle, et qui par conséquent dirigent le récit du narrateur-héros. Il sera considéré comme un bon exemple de contre-discours foucauldien.

Le deuxième chapitre (4.3 Éric et Conrad – amitié, amour et sexualité dans *Le Coup de Grâce*) sera consacré au *Coup de Grâce*, plus particulièrement à l'amour d'Éric von Lhomond et de Conrad de Reval. Cet amour-amitié sera rapporté à l'amour masculin exposé dans les chansons de gestes médiévales et à la tradition héroïque épique. L'atmosphère masculine et le couple à deux sont des éléments essentiels de cette tradition.

La troisième étude (4.4 Hadrien et Antinoüs dans *Mémoires d'Hadrien*) traite l'histoire d'amour légendaire entre l'empereur romain Hadrien et son bien-aimé Antinoüs telle que Yourcenar la

raconte dans son roman le plus célèbre. Leur relation sera envisagée à partir du modèle de la pédérastie grecque classique qui constitue un modèle idéal pour Hadrien très philhellène. Le roman diffère des autres textes romanesques, car il met en scène une société qui ne condamne pas l'amour sexuel entre hommes, mais nous verrons que Yourcenar réintroduit l'idée de la transgression dans leur relation à travers l'intensité de leur amour. Le roman représente aussi un revirement dans le traitement du thème homosexuel par Yourcenar, car la frontière entre le désir homosexuel et le désir hétérosexuel y commence en partie à se déstabiliser.

L'Œuvre au Noir est le sujet de l'étude suivante (4.5 Transgressions charnelles dans *L'Œuvre au Noir*) qui examinera les relations sexuelles de Zénon et qui évoquera également d'autres caractéristiques du roman par rapport à la sexualité. L'histoire étant située dans un contexte sociohistorique marqué par de conflits religieux déchirants, nous ferons attention à la connexion très importante entre le thème sexuel et le thème religieux. Étant donné que le thème sexuel et surtout l'amour paraissent occuper une modeste place dans ce roman, la façon dont il manifeste une ouverture dans le domaine sexuel sera mise en avant : l'hétérosexualité s'y voit accordée un peu plus de place et le lesbianisme y est furtivement introduit.

Une étude sur le dernier roman de Yourcenar, *Un homme obscur*, achèvera cette partie de notre travail (4.6 Nathanaël et l'amour sexuel dans *Un homme obscur*). Pour une fois, Yourcenar met en scène un héros qui manifeste une préférence hétérosexuelle. Le thème sexuel sera abordé à partir de trois angles : nous prêterons attention au lien entre la sexualité et l'amour qui influence les relations sexuelles de Nathanaël, nous problématiserons le rapport entre homosexualité et hétérosexualité afin de questionner sa prétendue préférence hétérosexuelle et nous explorerons la façon dont la race intervient dans la sexualité. Cette tripartition permettra à la fois de souligner les nouveautés introduites par ce roman (race et l'opposition nature/culture) et de signaler la manière dont certains éléments présents dans les autres romans sont ici reconfigurés.

4.2 Éloge de l'homosexualité dans *Alexis ou le Traité du vain combat*

L'importance du thème de la sexualité transgressive pour Yourcenar est évidente dès son premier roman, *Alexis ou le Traité du vain combat* (1929). Ce roman par lettre consiste en l'aveu d'Alexis de Géra qui écrit à sa femme Monique pour lui expliquer qu'il l'a quittée pour vivre librement son homosexualité. La sexualité d'Alexis constitue donc le thème principal du livre.

Dans sa lettre, Alexis raconte sa vie depuis son enfance jusqu'au moment de quitter Monique. Ainsi, le lecteur peut suivre les différentes étapes du processus très lent que subit Alexis depuis l'ignorance de l'enfance jusqu'à-ce qu'il comprenne, assume et déclare son désir homosexuel. Entre le début et la fin de ce processus douloureux se placent des phases de négation et de compréhension, où alternent les périodes de « victoires » – à savoir de renonciation à toute activité sexuelle – et les chutes. L'homosexualité constitue un problème moral pour Alexis, un problème si grave qu'il occupe toute l'existence du héros-narrateur et domine complètement le récit du narrateur-héros. Tout ce que raconte le narrateur autodiégétique est en rapport avec cette question. En fait, l'homosexualité apparaît comme un trait fondamental chez Alexis, voire son trait fondamental, précisément parce qu'elle lui pose un problème moral (Rousseau 2004 : 126). Alexis éprouve la sensation d'être à part des autres à cause de son désir principalement. Ainsi, nous pouvons constater que l'homosexualité est présentée comme une partie essentielle de son identité, du moins jusqu'à-ce qu'il l'accepte. De fait, l'acceptation graduelle du désir est corrélée avec une attitude moins obsessionnelle par rapport à la sexualité.

Le sous-titre du roman renseigne sur le contenu du livre, en annonçant clairement que le sujet du roman est ce combat contre l'homosexualité qui en fin de compte s'avère vain. Le mot « vain » qui figure dans le titre est très important. Placé dans le titre, cet adjectif qui décrit la futilité de la lutte contre l'homosexualité interpelle le lecteur directement, puisque le destinataire du titre d'un livre est le « public », comme le dit Genette (1987 : 78*sq*). La narrataire intradiégétique Monique n'est pas présente dans l'« instance de communication » (*id*., 77) constituée par le titre. Le sous-titre contient

déjà l'issue de l'histoire et communique au lecteur la conviction que le combat décrit dans le roman est inutile. C'est une prise de position explicite : le combat contre le désir homosexuel est vain.

Nous pouvons constater que le roman se prête facilement à des analyses portant sur l'homosexualité. Il n'est donc guère étonnant de voir qu'il y a un plus grand nombre d'études portant sur la sexualité d'Alexis (cf. Allamand 2004 : 33-65 ; Armbrecht 2007 : 109-126 ; Benoit 2000 ; Delcroix 1991a ; Delcroix 1977 ; Deprez 2007 ; Hekanaho 2006 : 74-90 ; Mariño 2007 ; Primozich-Parslow 2006 ; Shurr 1987 : 7-19) que sur les autres héros yourcenariens. Beaucoup de caractéristiques perceptibles dans le premier roman de Yourcenar se répètent dans les ouvrages subséquents. Cela explique également pourquoi le chapitre portant sur ce roman-ci qui ouvre la présente partie de notre travail sera plus vaste que les chapitres suivants.

Dans ce qui suit, *Alexis ou le Traité du vain combat* sera examiné sous quatre angles reliés au thème de la sexualité. Dans un premier temps, l'importance de la langue pour la sexualité et la morale sexuelle sera discutée (4.2.1 Langue, silences et musique), à commencer par une discussion sur le roman en tant qu'acte de déclaration de l'homosexualité, d'une part, et en tant que discours en retour foucauldien, d'autre part. Le sous-chapitre examinera aussi le lien que le texte établi entre la sexualité et la musique. Deuxièmement, nous aborderons la critique faite par Alexis en tant que narrateur et en tant que personnage contre les préjugés et les idées reçues sur l'homosexualité (4.2.2 Critique des préjugés). À ce propos, nous évoquerons aussi la façon dont le narrateur-héros Alexis décrit l'homosexualité en général, son désir et ses expériences personnelles. Ce sujet est étroitement lié à la discussion du sous-chapitre suivant (4.2.3 « Portrait type » de l'homosexuel féminisé) où l'image de l'homosexualité qu'il offre sera rapprochée de ce que Foucault (1984a : 27) nomme le « portrait type » de l'homosexuel féminin. En dernier lieu, le rapport d'Alexis au collectif homosexuel sera étudié (4.2.4 Alexis et les autres homosexuels).

4.2.1 Langue, silences et musique

Dans le premier roman de Yourcenar, le thème de la sexualité est intimement lié aux motifs de la langue, du silence et de la musique (voir Hekanaho 2006 : 80-84). Yourcenar dit elle-même dans la préface

que l'on « n'a peut-être pas assez remarqué que le problème de la liberté sensuelle sous toutes ses formes est en grande partie un problème de liberté d'expression » (OR 4). Sa prise de position est visible dans *Alexis ou le Traité du vain combat* ; il sera montré ci-dessous que le texte oscille constamment entre d'un côté les affirmations faites par Alexis concernant sa sincérité, ses efforts de vérité et d'exactitude et, de l'autre, les constatations de l'insuffisance de la langue pour exprimer la vie (cf. Hekanaho 2006 : 81 ; Shurr 1987 : 11). Dans la préface au roman, Yourcenar fait preuve d'une attitude très sévère à l'égard de la façon dont le corps social parle de la sexualité lorsqu'elle dénonce « l'étendue de la zone de silence ou l'épaisseur des couches de mensonge » qui entourent les actes sexuels (OR 4). Selon cette description, les discours qui enveloppent la sexualité sont faux, incomplets ou censurés. *Alexis ou le Traité du vain combat* et les autres de ses romans proposent un discours alternatif, plus ouvert, pour concevoir la sexualité. Ce que dit Alexis sur l'homosexualité sera discuté plus bas (cf. 4.2.2).

Notons en passant que les commentaires péritextuels de Yourcenar, datés de 1963, anticipent les écrits de Foucault (1976 : 19 ; cf. 2.4) qui introduisent l'idée d'une interconnexion entre le discours, le pouvoir et la sexualité dans les recherches sur la sexualité, et qui cherchent à explorer « le régime de pouvoir-savoir-plaisir qui soutient […] le discours sur la sexualité humaine ». Nous avons vu que ses théories sur le discours, sur le pouvoir et sur la sexualité sont à la base d'une grande partie des recherches existantes dans ce domaine[138]. Yourcenar porte attention à ce phénomène déjà plus tôt dans sa fiction, et dans son paratexte.

La langue et ses différentes manifestations (écriture et parole) sont évoquées dès les premières lignes du roman de Yourcenar :

> Cette lettre, mon amie, sera très longue. Je n'aime pas beaucoup écrire. J'ai lu souvent que les paroles trahissent la pensée, mais il me semble que les paroles écrites la trahissent encore davantage. (OR 9)

[138] La notion butlerienne de la catégorie du sexe en tant qu'« idéal régulateur » (« *regulatory ideal* »), utilisée dans la première partie de ce travail, est issue de cette pensée foucauldienne.

Dès le début, Alexis doute que la langue soit capable de rendre compte de ce qu'il essaie d'exprimer, malgré son effort de sincérité et d'exactitude (OR 9), ce dont témoigne par exemple l'assertion : « je ne crois pas me tromper et je suis sûr de ne pas mentir » (OR 10). L'incipit du roman annonce l'importance du thème de la langue et lance le lecteur sur cette piste. Le thème continue d'être souligné régulièrement dans le texte.

4.2.1.1 Un récit de *coming-out* apologétique

Ayant compris la vanité de son combat contre son désir, Alexis y renonce ; la lutte cède la place à l'acceptation et à la déclaration ouverte. Hekanaho (2006 : 80) a raison de constater qu'il est possible de définir le roman comme le récit du *coming-out* du héros Alexis (cf. également Deprez 2007 : 53 ; Primozich-Parslow 2006 : 259). Le *coming-out* est « le moment où un individu révèle publiquement son homosexualité » et fait ainsi sa « sortie du placard » (Éribon 2003b *s.v.* « coming-out »)[139]. La notion de placard est une traduction du mot anglais « *closet* », utilisé pour désigner l'état de secret dans lequel vivent les homosexuels qui cachent leur sexualité. Les homosexuels qui vivent leur homosexualité en cachette restent dans le placard, tandis que ceux qui assument et déclarent leur orientation sexuelle sortent du placard, d'où le terme de coming-out qui a été adopté en français (Éribon 2003b *s.v.* « placard » ; cf. Hynynen 2006 : 271 note 20) et dans d'autres langues également[140]. Il est essentiel que la déclaration soit volontaire[141]. La rédaction de la lettre constitue ainsi le

[139] Le coming-out s'écrit avec ou sans tiret dans les textes français. Nous avons adopté la forme avec tiret utilisée dans *Le dictionnaire des cultures Gays et Lesbiennes* (Éribon 2003b).

[140] Une enquête rapide sur Internet avec le moteur de recherche « Google » révèle que le terme coming-out semble s'utiliser fréquemment au moins en allemand et en italien. Le terme s'utilise rarement en espagnol, qui semble préférer l'expression « salir del clóset », une traduction littérale qui correspond à l'expression française « sortir du placard ». En suédois, notre langue, il est commun d'utiliser la traduction littérale « komma ut ur garderoben ».

[141] Il y a une différence entre le coming-out volontaire et l'« outing » (Éribon 2003b *s.v.* « placard »). Celui-ci est accompli par quelqu'un d'autre qui dévoile publiquement l'homosexualité d'une personne sans que celle-ci soit consultée ou d'accord. L'« outing » s'utilise par des militants qui veulent faire avancer la cause homosexuelle en démontrant la fréquence du phénomène. C'est en même temps une attaque contre

coming-out d'Alexis : c'est son acte de déclaration, puisque le narrateur autodiégétique y déclare – certes, de façon élusive et discrète – qu'il est homosexuel et qu'il veut vivre son homosexualité. Il est intéressant de remarquer qu'*Alexis ou le Traité du vain combat* est décrit comme « le premier roman de langue française à fonctionner comme un coming out » sur le site web monchoix.net.

Le coming-out est normalement précédé d'une longue réflexion et d'un mûrissement, par « des années de silence sur soi et sur sa sexualité et de dissimulation aux autres » (Éribon 2003b *s.v.* « placard »). Le silence est un motif très important dans le roman de Yourcenar, où il est connecté au motif de la langue et à la musique (voir 4.2.1.3). Pour sa part, Sedgwick (1991 : 67-69) a souligné que le coming-out n'est pas un acte isolé marquant la transition définitive d'un état à un autre, car la déclaration ne concerne en général qu'un ou quelques domaines de la vie. La déclaration ouverte de son homosexualité à sa famille ne nécessite pas d'en parler au travail ni de la montrer dans la rue, par exemple (cf. Éribon 1999 : 82-87). Ainsi, la sortie du placard est un acte qu'il faut souvent recommencer et répéter en se déplaçant dans la société, en déménageant, en changeant de travail, en rencontrant des personnes inconnues, etc. Même après le coming-out, la question de la dissimulation ou de la déclaration continue d'être un facteur important dans la vie d'un homosexuel. La remarque de Sedgwick s'applique parfaitement à la situation d'Alexis, car son coming-out est très limité : l'acte de déclaration se fait dans une lettre privée à sa femme. Avant d'écrire cette lettre, un effort maladroit de la part d'Alexis pour se confesser à sa mère a échoué au grand soulagement du héros, qui constate après coup que la déclaration aurait été « une faute irréparable, inutile » (OR 37). Il dit :

> Si j'avais osé me confesser aux miens, ce qu'ils m'eussent le moins pardonné, ç'aurait été, précisément cette confession. J'aurais mis ces gens scrupuleux dans une situation difficile que l'ignorance leur évitait ; j'aurais été surveillé, je n'aurais pas été aidé. (OR 35)

En dépit de la lettre, les membres de sa famille ne connaîtront jamais son secret, car les parents d'Alexis et plusieurs de ses sœurs sont déjà

---

les homosexuels « lâches » qui n'osent pas avouer leur préférence sexuelle. L'outing peut aussi être pratiqué par des homophobes.

morts, et il n'a pas de contact avec ses frères. Monique seule est jugée capable de recevoir sa confession.

Alexis ou le Traité du vain combat décrit non seulement la déclaration d'Alexis, mais surtout les expériences et les réflexions qui aboutissent à sa décision de faire son coming-out, à savoir le mûrissement lent évoqué par Éribon. Les souffrances causées par la répression de l'homosexualité sont en particulier soulignées, tandis que les relations sexuelles concrètes d'Alexis sont d'une moindre importance et ne sont pas développées dans le texte. Le roman accentue la souffrance et le mûrissement intime d'une personne qui commence graduellement à se comprendre, à s'accepter et finalement à se déclarer pour ce qu'il est. Ce procédé dirige l'attention du lecteur et la déplace du sujet véritable, à savoir l'homosexualité. Il a pour effet de maintenir la discrétion et assure aussi l'actualité du roman à un certain degré, car un lecteur peut assez facilement transposer la problématique morale d'Alexis sur un autre sujet soumis à la répression sociale, au cas où l'homosexualité cesse d'être sentie comme quelque chose de difficile.

À la description des expériences d'Alexis sont mélangés des commentaires sur l'homosexualité, ainsi que sur d'autres aspects de la vie humaine. Ces remarques sont écrites au présent et prennent d'habitude la forme de vérités universelles, de maximes. L'emploi du temps verbal présent montre que les vérités universelles expriment l'attitude du narrateur Alexis, que le personnage Alexis ne partage pas nécessairement encore. Les deux phases dans l'évolution personnelle du héros-narrateur s'entremêlent dans le roman et insistent sur la souffrance que causent l'ignorance et la non-acceptation de soi-même. La fréquence de maximes dans le texte est très frappante. V. Decroos (1976 : 469 ; cf. Ness 1992) en a identifié près de 200. La lettre devient en même temps l'histoire de la vie du héros, une explication et une apologie de l'homosexualité, bien que le narrateur prétende lui-même que ceci n'est pas son intention :

> Cette lettre est une explication. Je ne voudrais pas qu'elle devienne une apologie. Je n'ai pas la folie de souhaiter qu'on m'approuve ; je ne demande même pas d'être admis : c'est une exigence trop haute. Je ne désire qu'être compris. (OR 19)

Nous voyons dans la séparation que fait Alexis entre l'explication et l'apologie un signe de sa prudence et de sa modestie, qui ne sont pas

tout à fait véridiques. Le refus du terme « apologie » n'est qu'une formule rhétorique qui cherche à attirer la sympathie de la part de la narrataire en minimisant les implications de son récit. Le terme d'apologie risquerait d'offenser les lecteurs autant que la narrataire Monique. De le nier est une façon d'amadouer les réactions négatives de lecteurs hostiles à tout effort pour défendre l'homosexualité.

Ceci n'est pas sans faire penser à *Corydon* d'André Gide, paru en 1924[142], c'est-à dire seulement quelques années avant le roman de Yourcenar, où le même procédé se manifeste explicitement. En fait, *Alexis ou le Traité du vain combat* est souvent comparé à *Corydon* (Hekanaho 2006 : 86-90 ; Julien 2002), parce que le livre de Gide est une défense de l'homosexualité mise dans la bouche du héros Corydon.[143] Le roman de Yourcenar et *Corydon* de Gide sont liés aussi par le nom des deux héros éponymes : Alexis est le nom du jeune garçon aimé par le berger Corydon dans la deuxième églogue de Virgile (Godard 2001 : 37). Yourcenar évoque ce lien dans la préface, mais elle nie toutefois l'influence gidienne sur son œuvre : « l'influence de Gide fut faible sur *Alexis* » (OR 6). Dans le livre de Gide, Corydon révèle à son interlocuteur qu'il a l'intention d'écrire un livre intitulé *Défense de la pédérastie*. Indigné, son interlocuteur s'exclame : « Pourquoi pas *Éloge*, pendant que vous y êtes ? » (Gide 2001 : 19). Corydon répond que déjà le mot défense risque d'être pris comme une provocation (*ibid*.) On voit que le protagoniste de Gide aussi bien que le narrateur-héros de Yourcenar utilisent la même stratégie rhétorique afin d'éviter une attitude jugée trop provocatrice[144], cela même si Alexis se prononce de façon moins explicite par rapport à sa démarche.

---

[142] Une première version est imprimée en 1911 et distribuée à quelques amis proches. Gide attend jusqu'en 1924 avant de faire publier le livre définitif.

[143] Éribon (2003a : 272), pour sa part, rattache *Alexis ou le Traité du vain combat* à un autre roman de Gide, notamment *L'Immoraliste* de 1902.

[144] La lettre ouverte que François Porché adresse à Gide à propos de *Corydon* illustre parfaitement le genre de réactions résultant d'un éloge ouvert de l'homosexualité à cette époque-là. Il y écrit : « il y a une différence essentielle entre l'œuvre d'art et l'œuvre tendancieuse, uniquement conçue dans un dessein de propagande, en vue d'une certaine action, ou religieuse, ou politique, ou morale […] C'est cette volonté [d'action morale] que j'ai blâmée. Qu'est-ce que *Corydon* ? Un tract. » (Gide 2001 : 153). Porché est l'auteur du célèbre essai *L'Amour qui n'ose pas dire son nom* (1927), travail pionnier dans les études gays.

Il semble que Gide et Yourcenar tentent de se protéger contre le genre de critique dénoncé par la féministe matérialiste et lesbienne Wittig (1992 : 63) dans son essai « The Point of View : Universal or Particular ? », à savoir la critique qui réduit les textes traitant de l'homosexualité à ce thème seul et qui prend un aspect isolé du texte pour sa totalité, le transformant ainsi en un « tract » ou en « manifeste » politique sans tenir compte de ses qualités littéraires. Wittig (1992 : 62*sq*) affirme que l'écrivain qui aborde le thème homosexuel se soumet au risque d'être accusé de militantisme.

> Writing a text which has homosexuality among its themes is a gamble. It is taking the risk that at every turn the formal element which is the theme will overdetermine the meaning, monopolize the whole meaning, against the intention of the author who wants above all to create a literary work. Thus the text which adopts such a theme sees one of its parts taken for the whole, one of the constituent elements of the text taken for the whole text, and the book become a symbol, a manifesto. […] It becomes a committed text with a social theme and it attracts attention to a social problem. […] Taken as a symbol or adopted by a political group, the text loses its polysemy, it becomes univocal.

Néanmoins, la ruse d'Alexis est si transparente que les critiques sont en général d'accord pour dire que le récit d'Alexis aspire à justifier son homosexualité (voir par exemple Delcroix 1991a : 146). Béatrice Ness (1992 : 50) considère la lettre comme une « performance de plaidoyer » et constate qu'en « généralisant sa faute, Alexis se déculpabilise » (*id*., 51). En effet, Alexis ajoute lui-même qu'il voit bien qu'être compris et être approuvé, « c'est la même chose » (OR 19). Ainsi, la séparation de l'apologie et de l'explication est annulée. La nature apologétique du roman invite à considérer quelle image de l'homosexualité Alexis attribue à ses contemporains et quelle image il propose à la place de celle-ci. Ces deux questions seront traitées plus loin (cf. 4.2.2).

4.2.1.2 Un « discours en retour »

Le scepticisme d'Alexis à l'égard de la langue énoncé depuis l'incipit devient de plus en plus marqué au fur et à mesure que le texte avance :

> Les mots servent à tant de gens, Monique, qu'ils ne conviennent plus à personne ; comment un terme scientifique pourrait-il expliquer une vie ? Il n'explique même pas un fait ; il le désigne. Il le désigne de façon toujours semblable, et pourtant il n'y a pas deux faits identiques dans les vies différentes, ni peut-être dans une même vie. (OR 19)

Alexis s'oppose ici à l'idée qu'un terme pourrait expliquer toute une vie (cf. Mariño 2007 : 68-69). Son scepticisme est particulièrement fort à l'égard du vocabulaire scientifique : médical et psychanalytique. Alexis ne précise pas de quel terme scientifique il parle dans la citation ci-dessus, mais le terme qu'il refuse de mentionner est sans doute celui de l'« homosexualité »[145]. L'adjectif « scientifique » indique que l'histoire d'Alexis se déroule dans un contexte spécifique où le comportement sexuel est vu comme un sujet scientifique. Cet adjectif qui apparaît deux fois dans le texte (OR 18, 19) établit le cadre du récit d'Alexis et conditionne son raisonnement. Notons aussi que Monique appartient à une famille « célèbre depuis deux générations dans le monde de la science » (OR 59).

Le roman est situé en Europe centrale au début du 20e siècle, c'est-à-dire à une époque où le débat sur l'homosexualité est vigoureux. En 1895, Oscar Wilde est condamné à deux ans de travaux forcés à cause de sa liaison avec Lord Douglas (Bosie)[146]. Le procès donne beaucoup de publicité à la question de l'homosexualité, non seulement en Angleterre mais en Europe continentale également. George Rousseau (2004 : 33) affirme que Yourcenar connaît l'œuvre de Wilde, et qu'elle publie même un petit article sur l'auteur britannique en 1929, c'est-à-dire à la même époque où elle rédige *Alexis ou le Traité du vain combat*. Dans le domaine scientifique, les sexologues Karl-Heinrich Ulrichs, Carl Westphal et Havelock Ellis défendent leurs théories de l'inversion (Éribon 2003b *s.v.* « inversion ») pendant les dernières décennies du 19e siècle. Leurs idées sont développées par Magnus Hirsfeld qui au tournant du siècle introduit sa théorie du troisième

[145] Le mot homosexualité n'existe pas dans le texte romanesque, mais Yourcenar l'utilise, avec réticence, dans la préface qui, pourtant, est rédigée en 1963, c'est-à-dire presque 35 plus tard que le roman.

[146] L'euphémisme « l'amour qui n'ose pas dire son nom » (« *the love that dare not speak its name* »), souvent utilisé pour désigner l'homosexualité, a été créé par Lord Douglas. Cette phrase figure dans son poème « Two Loves » de 1894.

sexe. Le terme scientifique d'homosexualité qui supplantera le terme d'inversion apparaît à cette même période, comme le note Halperin (1990 : 15-16 ; cf. ci-dessus 2.4, en particulier la note 47). Celui-ci se diffuse dans le public européen suite à l'affaire Eulenburg qui secoue la cour impériale allemande en 1907-1909 (Éribon 2003b *s.v.* « homosexualité »). La recherche sur l'homosexualité est particulièrement intense dans le monde germanique. Dans la France du début du 20e siècle, où Yourcenar écrit son roman, l'homosexualité est souvent vue comme « le vice allemand » par la grande population, et les écrivains français associent fréquemment l'homosexualité à l'Allemagne, dit Martha Hanna (1996 : 203). *Alexis ou le Traité du vain combat* est rapproché du débat germanique non seulement de façon temporelle mais également dans l'espace. La ville de Vienne a une place importante dans le roman de Yourcenar, puisque c'est là qu'Alexis essaie de lancer sa carrière de musicien et c'est également là où il s'installe avec Monique après leur mariage. Il n'est certainement pas nécessaire de rappeler que Vienne est la ville de Sigmund Freud. Alexis se trouve donc à l'endroit même où a lieu une contribution importante à la recherche sur l'homosexualité.[147] Refusant d'utiliser tout terme scientifique, Alexis se distancie des discours techniques en vogue dans ce milieu. Son récit se fait en réaction à ce climat.

Rappelons également que le roman est rédigé dans les années 1920 en France. Les débats engagés en Allemagne pendant le siècle précédent se prolongent en France à cette période, caractérisée par une attention particulière à toutes sortes de sexualités « déviantes et perverses », aussi bien dans la littérature que dans les sciences médicales et autres (Primozich-Parslow 2006 : 255 ; cf. Copley 1989 : 135-154). André Gide et Marcel Proust traitent du thème de l'homosexualité dans leurs livres, sans pourtant nécessairement

[147] Le roman manifeste plusieurs caractéristiques qui font penser à Freud (voir aussi la note 148). Mentionnons par exemple le passage suivant : « je me suis souvent penché sur ce passé un peu puéril et si triste ; j'ai tâché de me rappeler mes pensées, mes sensations, plus intimes que des pensées, et jusqu'aux *rêves*. Je les ai analysés pour voir si je n'y découvrais pas quelque signification inquiétante, qui alors m'avait échappé » (OR 11, nous soulignons). L'importance accordée à l'enfance et à l'interprétation des rêves, en particulier, apparaît nettement comme une allusion à Freud. Alexis entreprend ici une démarche freudienne pour rendre compte de sa sexualité.

utiliser ce terme. Les idées de Freud commencent à se répandre en France seulement dans les années 1920 à cause de rivalités professionnelles et de l'antagonisme entre les deux nations, explique Copley (1989 : 147-159). L'hostilité du héros-narrateur Alexis pour les discours scientifiques s'explique par le milieu fictif où le héros est situé, mais il est justifié également, du moins partiellement, par la réaction de Yourcenar à la discussion française contemporaine. La situation en ce qui concerne l'homosexualité est à peu près identique dans la société intradiégétique et dans le contexte extratextuel, où Yourcenar se trouve en rédigeant le livre : les deux contextes sont caractérisés par un grand intérêt scientifique pour l'homosexualité et un vif débat public.

Le récit d'Alexis est fortement influencé par ce climat, contre lequel il s'oppose. Sa lettre prend la forme d'un discours en retour, tel qu'il est défini par Foucault (1976 : 134) dans *La volonté de savoir*, le premier volume de son *Histoire de la sexualité*. Le discours en retour, ou le contre-discours, est un discours qui adopte le discours dominant et le contourne et le transforme afin de rejeter le point de vue dominant (cf. Éribon 2003a : 108). Le discours dominant et le contre-discours sont interdépendants. Cette théorie permet de reconnaître que le point de départ du raisonnement d'Alexis se trouve dans les idées admises autour de lui. Foucault (1976 : 59) constate que les discours psychiatriques, psychologiques et médicaux de la deuxième moitié du 19e siècle font de l'homosexuel un personnage à part, une « espèce » avec une « nature singulière ». Tout ce qui le caractérise relève de sa sexualité, ou comme le dit Foucault : « Rien de ce qu'il est au total n'échappe à sa sexualité ». Pourtant, à ce moment-là apparaît aussi un discours en retour homosexuel : « l'homosexualité s'est mise à parler d'elle-même, à revendiquer sa légitimité ou sa "naturalité" et souvent dans le vocabulaire, avec les catégories par lesquelles elle était médicalement disqualifiée » (*id*., 134). Le premier roman de Yourcenar est un exemple parfait de cette pratique.

Les discours scientifiques laissent entendre que la vie des homosexuels se fonde dans leur sexualité déviante. Swain (1998 : 140) explique que la création de nouvelles désignations pour des identités aboutit à naturaliser et essentialiser ces catégories :

> on désigne/on crée une identité matérielle autour de la sexualité et ensuite on la nomme : hétérosexuel, gay, lesbienne, travesti, transsexuel, etc. […] Et chaque type de sexualité ainsi raconté et analysé deviendra un tout identitaire doté d'une cohésion intrinsèque, voire essentielle, pourquoi pas « naturelle », dont la nature est bonne ou mauvaise au demeurant.

Selon Swain donc, la façon dont nous désignons ou nommons la préférence sexuelle des personnes gouvernent notre conception de la sexualité (cf. Éribon 1999 : 94). La création des termes d'homosexualité et d'hétérosexualité a abouti à une vision dichotomique du monde qui sépare les êtres humains en deux groupes opposés selon le sexe de leurs partenaires sexuels : la question décisive est s'ils s'intéressent aux personnes du sexe opposé, ou du même sexe. Le premier groupe est normal et le second déviant, différent.

Dans *Alexis ou le Traité du vain combat*, le narrateur-héros s'oppose à ce genre de discours médicalisant qui classifie les gens en des catégories fixes. En insistant sur le fait que la vie est plus vaste que les mots : « La vie, Monique, est beaucoup plus complexe que toutes les définitions possibles » (OR 18), le narrateur Alexis rejette une notion univoque de l'homosexuel dont toute l'existence se résume à son désir. La vie est une expression qui revient sans cesse dans son récit, ainsi que l'idée que la vie de chacun est unique, insaisissable et inexplicable. La vie avec sa flexibilité et sa diversité est opposée au langage figé dans un emploi toujours semblable. Une explication scientifique est insuffisante pour rendre compte de la complexité et de la variation de la question. Alexis rejette définitivement l'image essentialiste de l'homosexualité, à savoir que celle-ci est une constante toujours identique : « il n'y a pas deux faits identiques dans les vies différentes » (OR 19). Par conséquent, il remet implicitement en cause la dichotomie homo-/hétérosexualité qui repose sur une définition fixe de ces deux catégories.

4.2.1.3 Silences étouffants

Au langage est lié également ce qui n'est pas dit. Dans *La volonté de savoir*, Foucault (1976 : 39) souligne l'importance d'analyser les silences aussi bien que les discours :

> Il n'y a pas à faire de partage entre ce qu'on dit et ce qu'on ne dit pas ; il faudrait essayer de déterminer les différentes manières de ne

> pas le dire, comment se distribuent ceux qui peuvent et ceux qui ne peuvent pas en parler, quel type de discours est autorisé ou quelle forme de discrétion est requise pour les uns et les autres. Il n'y a pas un, mais des silences et ils font partie intégrante des stratégies qui sous-tendent et traversent les discours.

Le silence fait partie du discours ; il le complète. Sedgwick constate dans son livre *Epistemology of the Closet* (1991) que la vie des homosexuels est largement caractérisée par les rapports complexes entre le secret et la déclaration ouverte. À la suite de Foucault, elle soutient que le silence est aussi performatif que la déclaration ouverte : le silence est un acte de langage performatif qui crée le placard, tout autant que le coming-out est un acte de langage performatif (cf. Sedgwick 1991 : 3, 69-73). Dans *Alexis ou le Traité du vain combat*, le motif du silence est très visible. Nous avons constaté dans l'étude sur le genre d'Alexis qu'il est timide et taciturne (cf. 3.2.3). Dans le roman, le silence a cependant un rôle beaucoup plus fondamental que de décrire un trait de caractère du héros ; il intervient constamment à plusieurs niveaux dans le texte.

Le château de Woroïno constitue le cadre de l'enfance d'Alexis. Autour du château il y a des étangs, dont Alexis a peur, et dont il compare la surface au silence : « les étangs comme le reste, que la paix, comme le silence, n'est jamais qu'une surface » (OR 11). Le château est rempli d'un silence étouffant qui empêche les habitants de parler à haute voix, de rire et même de pleurer (OR 14). Le narrateur dépeint une atmosphère triste et très maîtrisée où tout accès d'humeur est réprimé, ainsi que toute parole superflue. L'ambiance devient encore plus étouffante quand le narrateur stipule que la maison « avait été bâtie pour donner des fêtes » (OR 14). La mère et les sœurs d'Alexis aux « visages effacés » – auxquelles il ressemble – sont « très réservées », silencieuses, et comparées à des lampes « basses » dont le rayonnement « éclaire à peine » (OR 21). Les descriptions créent une impression de voile couvrant les personnages et empêchant toute expression de volonté, de désir, et de joie. Le milieu est celui de la retenue sévère, où tout le monde se tait. De même, la description des aïeux d'Alexis sert avant tout à signaler que l'on ne parle pas d'eux : « De lui, on ne parlait pas souvent » (OR 15) ; « on passait encore deux générations sous silence » (*ibid*.).

Le mariage d'Alexis avec Monique est également caractérisé par le silence. Les futurs époux lisent « ensemble, mais non pas à voix hautes […] C'étaient deux silences accordés » (OR 59). Leur première union sexuelle est retardée par un « tacite accord » (OR 63). Selon le narrateur, la lettre qu'il est en train de rédiger est son premier acte de parole adressé à Monique : « j'ose vous parler pour la première fois ! » (OR 15). En taisant son homosexualité Alexis s'est tu complètement. Tant qu'il n'exprime pas le côté caché de sa nature, toutes ses paroles sont faussées. Le secret sexuel devient un principe dominant qui caractérise ses relations interpersonnelles, son image de lui-même et sa personnalité ainsi que ses impressions des lieux et des personnes. Éribon (1999 : 145) souligne que le secret sexuel consiste à taire une partie de soi-même et, de ce fait, à créer un « ghetto psychologique » :

> En effet, l'obligation de mentir consiste à tenir enfermée dans le secret de la conscience une bonne partie de soi-même. Cela revient à constituer un ghetto psychologique pour y dissimuler l'identité sexuelle et affective, et donc une bonne part de ce qui définit la personnalité, et la préserver ainsi du regard extérieur.

Même si le personnage Alexis trouve naturel dans son enfance de ne pas parler des choses dans sa famille et apprécie les douces paroles « sans importance » (OR 21), le narrateur Alexis est conscient des conséquences néfastes du silence : il considère le silence comme « la plus grave de [s]es fautes » (OR 15). Le narrateur-héros Alexis reconnaît la difficulté de rompre le silence, une fois qu'il a enveloppé un sujet.

> Lorsque le silence s'est établi dans une maison, l'en faire sortir est difficile ; plus une chose est importante, plus il semble qu'on veuille la taire. On dirait qu'il s'agit d'une matière congelée, de plus en plus dure et massive. (OR 15*sq*)

Le silence est transformé en une substance concrète et tangible qui devient de plus en plus puissante, dominante et pesante : il n'est plus soumis à la volonté des personnes mais commence à avoir sa propre existence. Ainsi, le silence qui au début ne concernait qu'un point concret – la sexualité d'Alexis – se répand et envahit toute son existence. Nous avons dit ailleurs (cf. Hynynen 2005a) que le silence a deux fonctions dans *Alexis ou le Traité du vain combat* : d'un côté, il est associé à la présence de femmes paisibles et tranquilles qui assurent le

calme à Alexis, et d'un autre côté, il est associé au mensonge et à la faute. Cette remarque est toujours valide, mais il faut préciser qu'Alexis apprend après coup que le calme est trompeur : « le pire des mensonges est le mensonge du calme » (OR 11). En fin de compte, c'est donc l'impression négative du silence qui domine sur ses aspects positifs. Nous pouvons rapprocher cette image négative du silence de ce que dit Éribon (1999 : 81) à propos du pouvoir néfaste du silence imposé aux homosexuels. À son avis, celui-ci est un moyen de contrôle et la cause d'un sentiment de culpabilité et d'infériorité.

Nous pouvons donc constater que le motif du silence apparaît à plusieurs niveaux dans le texte : dans les descriptions des personnages, dans leurs paroles ou leur manque de paroles et aussi comme une caractéristique fondamentale des lieux. Toutes ces instances de silence soutiennent le sujet central du roman : le désir homosexuel secret que le narrateur est en train d'avouer. Le rapport complexe du discours et du silence – du dit et du non-dit – constitue le pivot du récit d'Alexis dont l'objectif est de passer d'un état de silence, du placard, à l'état de déclaration ouverte (cf. Hekanaho 2006 : 84). C'est ainsi un principe qui parcourt et organise le roman entier.

4.2.1.4 Musique véridique

Au silence, à ce calme mensonger, et à la langue insuffisante s'oppose la musique véridique.

> Il fallait quelqu'un pour exprimer ce silence, lui faire rendre tout ce qu'il contenait de tristesse, pour ainsi dire le faire chanter. Il fallait qu'il ne se servit pas des mots, toujours trop précis pour n'être pas cruels, mais simplement de la musique, car la musique n'est pas indiscrète et, lorsqu'elle se lamente, elle ne dit pas pourquoi. Il fallait une musique d'une espèce particulière, lente, pleine de longues réticences et cependant *véridique*, adhérant au silence et finissant par s'y laisser glisser. Cette musique, ç'a été la mienne. Vous voyez bien que je ne suis qu'un exécuteur, je me borne à traduire. Mais on ne traduit que son trouble : c'est toujours de soi-même qu'on parle. (OR 16, nous soulignons)

Alexis déclare que ce qui ne peut se dire peut s'exprimer à l'aide de la musique : les mots et les silences sont trompeurs mais la musique est véridique. Alexis revient à la force révélatrice de la musique en commentant une gravure accrochée au mur du couloir qui mène à sa

chambre. Il se dit presque terrifié par le visage des personnages, représentés sur la gravure, en train d'écouter un musicien et « à qui la musique semblait *révéler* quelque chose » (OR 16, nous soulignons). Le trouble que la musique réussit à exprimer, à défaut de mots, est le désir caché d'Alexis. La musique devient le porte-parole majeur de la vérité, à savoir de l'homosexualité d'Alexis ; elle est plus apte à l'exprimer que les mots jugés trop cruels, insuffisants et réducteurs. Pour Alexis, la musique est une force qui exprime la vie.

L'assimilation de la musique et de l'homosexualité d'Alexis devient évidente quand on considère le mariage d'Alexis et de Monique. L'assimilation se produit aussi bien dans le comportement du personnage décrit par le narrateur autodiégétique, que dans le choix des mots et dans l'organisation des phrases. Après leur mariage, Alexis renonce complètement à ses escapades sexuelles. La répression de son désir coïncide avec le renoncement à la musique ; Alexis cesse de jouer après avoir épousé Monique : « La musique faisait partie d'un monde où je m'étais résigné à ne plus jamais vivre » (OR 66). Il ne se remet au piano qu'au dernier soir avec sa famille. La musique qu'il a abandonnée pendant son mariage malheureux lui revient lorsqu'il décide de quitter sa famille.

> Je jouais, désespérément. […] Je commençais seulement à comprendre le sens de cette musique intérieure, de cette musique de joie et de désir sauvage, que j'avais étouffée en moi. J'avais réduit mon âme à une seule mélodie, plaintive et monotone ; j'avais fait de ma vie du silence où ne devait monter qu'un psaume. (OR 73*sq*)

Ici, la musique et l'homosexualité sont confondues. Les compléments « intérieure », « de joie » et « de désir sauvage» qui décrivent la musique dont Alexis se sent rempli relèvent tous, à notre avis, d'un vocabulaire de sexualité. Dans son étude sur le roman libertin, Aurelio Principato (2007 : 26) constate que le procédé stylistique le plus fréquemment utilisé par ces écrivains pour aborder un sujet érotique jugé indécent, sans le nommer, est la métaphore. Dans *Alexis ou le Traité du vain combat*, c'est la musique qui est la métaphore principale du désir homosexuel. Quand Alexis commence à jouer du piano, il libère cette musique étouffée et, en même temps, il libère son désir : le silence est chassé par la musique et la répression du désir

cède la place à l'acceptation et à la déclaration ouverte : « je pensais […] que de votre chambre vous m'entendiez jouer ; je me disais que cela suffisait comme aveu et comme explication » (OR 74). Vincente Torres Mariño (2007 : 67), pour sa part, est d'avis que la musique joue un « rôle thérapeutique » dans *Alexis ou le Traité du vain combat*.

Les mains d'Alexis constituent le point concret où le désir et la musique se joignent : ces mains, dont le narrateur a déjà dit qu'elles sont particulièrement sensibles aux contacts (OR 17), sont un instrument de sensualité et de musique. Elles assurent à Alexis la liberté.

> Je commençais à comprendre cette liberté de l'art et de la vie, qui n'obéissent qu'aux lois de leur développement propre. […] mes mains m'apparurent […] Elles avaient noué autour des corps la brève joie des étreintes ; elles avaient palpé, sur les claviers sonores, la forme des notes invisibles ; elles avaient, dans les ténèbres, enfermé d'une caresse le contour des corps endormis […] Mes mains, Monique, me libéraient de vous. (OR 74*sq*)

Les paroles du narrateur-héros oscillent entre le contact sensuel avec un corps dans le désir et le contact avec le clavier. La liberté de l'art et la liberté de la vie – l'expression « la vie » est constamment utilisée par Alexis qui essaie de parler de son désir caché – sont juxtaposées afin de créer l'impression de leur interdépendance. Les deux activités sont similaires et indissociables. Libérer la musique et l'homosexualité consiste à se libérer de Monique, qui est devenue le symbole de la vie matrimoniale et conventionnelle, où les deux époux ont été « emprisonn[és] » (OR 67). En quittant sa femme et son mariage, Alexis se lance vers un avenir de joie et de désir libres et vers une carrière de musicien.

Le lien entre la musique et la sexualité d'Alexis participe à des conventions littéraires. Nous avons vu dans la première partie de ce travail que l'androgyne est une figure littéraire souvent associée à l'art (cf. ci-dessus 3.2.2.1, 3.3.2.1 et 3.4.3.3). De même, sensibilité et talent artistiques sont fréquemment associés à l'homosexualité dans la littérature, où l'image de l'artiste homosexuel ou l'homosexuel passionné par les arts est un lieu commun. Cela n'est guère surprenant, vu qu'il n'est pas si rare que l'androgynie et l'homosexualité soient liées. Le protagoniste de *Corydon* affirme que « les périodes de grande efflorescence artistique […] ont été celles

mêmes où la pédérastie […] s'affirmait » (Gide 2001 : 129). Il mentionne entre autres la période de Périclès en Grèce, le siècle d'Auguste à Rome, la période de Shakespeare en Angleterre, les Renaissances en Italie et en France (*ibid*.). Marcel Proust, l'autre grand auteur français associé au thème homosexuel, établit dans *Sodome et Gomorrhe*, dont les deux volumes parurent au début des années 1920 (1921 et 1922), un lien entre l'homosexualité et le tempérament artistique, affirme Éribon (1999 : 56). Celui-ci explique que Proust propose que ces deux traits de caractère relèvent du même « déséquilibre du système nerveux ».

L'œuvre de Yourcenar ne contient pas de théorie explicite similaire à celle de Proust concernant un lien entre sensibilité artistique et sensibilité homosexuelle, mais tous ses héros romanesques ont des expériences sexuelles avec des hommes et la plupart sont des amateurs des arts : musique, poésie, littérature, peinture et/ou sculpture occupent une place importante dans la vie de chacun. Par exemple, Éric von Lhomond du *Coup de Grâce* ne dit pas explicitement avoir un goût artistique, mais il constate à propos de Conrad que « ses vers auraient plu » (OR 93), ce qui suppose une connaissance de la poésie, de même que ses comparaisons de Conrad et de Sophie à des héros tragiques présupposent une familiarité avec le théâtre. Nous avons aussi vu que Nathanaël aime la musique et la peinture (cf. 3.4.3.3). Révélons déjà que Zénon de *L'Œuvre au Noir* est le moins explicitement tourné vers les arts, et aussi le moins préoccupé du plaisir sexuel et de l'amour (voir 4.5). À ce propos, il convient de faire référence à ce que Sedgwick dit dans son livre *Between Men* sur l'association de l'homosexualité aux arts. Sedgwick (1985 : 173) constate que les gays américains de classe moyenne reconnaissent un modèle d'homosexualité stéréotypé qui associe l'homosexualité à l'efféminité, au travestissement, à la promiscuité, à la prostitution, à la culture européenne et aux arts. En effet, Alexis manifeste tous les éléments du stéréotype qu'elle énumère, sauf le travestissement. Nous pouvons voir que le premier personnage romanesque de Yourcenar n'est pas très novateur, mais plutôt une figure assez stéréotypée.

4.2.2 Critique des préjugés

Alexis veut défendre son désir contre les discours scientifiques et contre les préjugés conventionnels de son milieu. La force

envahissante de ce genre de discours dominants est signalée par Bourdieu (2002 : 162) qui décrit ainsi le phénomène de « violence symbolique » auquel les minorités méprisées telles que les homosexuels sont soumises :

> le dominé tend à prendre sur lui-même le point de vue du dominant : à travers notamment *l'effet de destin* que produit la catégorisation stigmatisante et en particulier l'insulte, réelle ou potentielle, il peut ainsi être conduit à s'appliquer et à accepter, contraint et forcé, les catégories de perception *droite* (*straight* […]) et à vivre dans la honte l'expérience sexuelle qui, depuis le point de vue dominant, le définit.

La thèse de Bourdieu est utile pour interpréter l'itinéraire d'Alexis. Alexis reconnaît la difficulté de prendre ses distances vis-à-vis des discours dominants sur la sexualité quand il constate : « Naturellement, je ne pouvais me juger que d'après les idées admises autour de moi : [..] je me condamnais donc sévèrement » (OR 32). Pourtant, il s'affranchira du point de vue dominant. Le « je » qui se condamne dans la phrase citée ci-dessus renvoie au personnage Alexis à ce moment de la diégèse, mais le narrateur-héros ne partage plus ses avis, ce que confirme surtout les maximes répandues dans le texte. La phrase en elle-même est la preuve qu'il a réussi à se distancer du point de vue dominant : elle révèle qu'il est conscient des « idées admises » et du fait qu'à un moment donné, il les a acceptées. Une caractéristique de la norme, quelle qu'elle soit, est son invisibilité. Dorlin (2008 : 86) constate que la fonction d'invisibilisation des rapports de pouvoir fait que la norme est naturalisée au point que les gens ne la voient même pas (cf. Ahmed 2006 : 27). Dans la même veine, Rosenberg (2002 : 88) constate à propos de l'hétérosexualité qu'elle n'a jamais besoin de s'expliquer ou de se justifier. La transformation des normes présuppose l'identification de ces « idées admises » et la reconnaissance de leur statut comme telles. *Alexis ou le Traité du vain combat* contient de nombreux passages où le narrateur-héros Alexis cite les préjugés de son milieu pour les contredire. Comme nous l'avons déjà constaté, son récit est un discours en retour dans la terminologie foucauldienne (1976 : 134-135 ; cf. aussi Éribon 2003a : 108). Il entreprend alors ce que Bourdieu (2002 : 162) appelle « une révolte subversive conduisant à l'inversion des catégories de perception et d'appréciation ».

4.2.2.1 Esprits ignorants imbus de préjugés

Une grande part du récit consiste à réfuter systématiquement les idées reçues, ainsi que les explications populaires et/ou scientifiques de l'homosexualité. Alexis préfère détruire les discours homophobes plutôt que de présenter sa propre théorie. L'argumentation contre les lieux communs et les explications scientifiques concernant le désir homosexuel et les homosexuels opère sur deux plans : d'une part, Alexis attaque les personnes qui répandent les préjugés, et, d'autre part, il introduit les préjugés et les contredit de façon implicite ou explicite. Commençons par le premier point.

Le narrateur-héros fait une longue tirade sur les personnes qui se prononcent sur la sexualité entre hommes. Le regard qu'Alexis pose sur ces gens est très sévère.

> Les gens qui parlent par ouï-dire se trompent presque toujours, parce qu'ils voient du dehors, et qu'ils voient grossièrement. Ils ne se figurent pas que des actes qu'ils jugent répréhensibles puissent être à la fois faciles et spontanés, comme le sont pourtant la plupart des actes humains. Ils accusent l'exemple, la contagion morale et reculent seulement la difficulté d'expliquer. Ils ne savent pas que la nature est plus diverse qu'on ne suppose ; ils ne veulent pas le savoir, car il leur est plus facile de s'indigner que de penser. Ils font l'éloge de la pureté ; ils ne savent pas combien la pureté peut contenir de trouble ; ils ignorent surtout la candeur de la faute. (OR 23)

Ce passage est très révélateur par rapport aux opinions du narrateur-héros et mérite un commentaire approfondi. Notons d'abord que presque tous les verbes utilisés dans le passage expriment l'ignorance ou le manque de savoir : « se tromper », « ignorer » et les formes négatives « ne pas savoir » et « ne pas se figurer ». En plus, il y a les expressions « parler par ouï-dire », « voir du dehors » et « voir grossièrement ». L'argument principal d'Alexis consiste à dire que ces gens sont ignorants, sans connaissance sur le sujet repoussé. Donc, le préjugé ne relèverait pas d'une prise de position morale informée, mais de l'ignorance et du manque de savoir. L'indignation morale est associée aux personnes incultes, mal instruites et crédules. Alexis semble penser que l'information et le savoir devraient améliorer la situation et encourager les gens à changer d'avis ; il veut notamment décrire l'homosexualité avec exactitude et être compris (OR 19). Sa

stratégie n'est pas de faire appel à la bienveillance et à la tolérance, mais de convaincre et de faire comprendre (cf. Benoit 2000 : 41 ; Hekanaho 2006 : 81). La liberté sexuelle devient alors une question de connaissance et de savoir. Cela se voit clairement quand il dit à Monique que son mérite est de « tout comprendre » (OR 22).

Néanmoins, Alexis ne croit pas que la solution soit si facile. Sa critique contient deux remarques qui nient la possibilité de transformer les mœurs à l'aide de la seule instruction : les gens ne *veulent* pas savoir et ils *reculent* la difficulté d'expliquer. L'ignorance et la perspective bornée sont librement choisies. Les gens qui émettent des idées négatives sur la sexualité entre hommes sont mal instruits et peu intelligents ; qui plus est, ils sont contents de rester dans l'ignorance. Par le biais de ces précisions, le ton du passage devient très condescendant. Dans la partie consacrée à la binarité sexuelle, nous avons démontré que les héros yourcenariens se caractérisent par une marginalité assumée qui s'exprime d'habitude sous forme d'un sentiment de supériorité et de connaissances plus vastes par rapport au reste de la société, que le héros est en droit de juger. Selon Counihan (1998 : 275-279), la « lucidité » des personnages est un facteur capital de leur *autorité*, qui à son tour incite « l'adhésion du lecteur » (*id*., 269), c'est-à-dire qu'elle invite le lecteur à adopter le point de vue du personnage et à sympathiser avec lui. La marginalité assumée est très perceptible dans ce que dit Alexis sur les gens qui critiquent l'homosexualité. En discréditant ses adversaires, Alexis peut donner plus de poids à sa propre conception de la sexualité.

Après avoir révélé comment le narrateur Alexis traite ses adversaires, passons à ce qu'ils disent selon lui et à la façon dont il met en cause leurs opinions. Son récit offre ainsi une présentation de nombreuses images simplistes et erronées au sujet de l'homosexualité. Le passage cité ci-dessus (OR 23) contient quatre préjugés qu'Alexis veut détruire, révélant ainsi certains de ses arguments. Comme le passage entier est écrit au présent, les opinions présentées sont celles du narrateur autodiégétique. Premièrement, est refusée l'idée que l'homosexualité soit quelque chose d'élaboré et de très compliqué qui demanderait des actes prémédités. Au contraire, Alexis propose que les actes homosexuels soient faciles et spontanés (voir ci-dessous). Deuxièmement, Alexis compare les actes sexuels aux autres actes humains. Il attribue ainsi implicitement aux gens qu'il est en train de

critiquer l'idée que la sexualité soit plus essentielle que d'autres pratiques humaines, telles que la foi, la nourriture, la position sociale – idée qu'il remet en question. Le même type d'argument revient ailleurs dans le récit : Alexis compare le plaisir à la douleur et demande pourquoi il faut mépriser le premier et respecter le second, alors que les deux sont des sensations involontaires (OR 18). Le point de vue suggéré et rejeté par Alexis exemplifie ce que Rubin considère comme un trait caractéristique de la culture occidentale moderne et nomme « *fallacy of misplaced scale* », à savoir que les actes sexuels sont chargés d'une signification excessive (1993 : 11). Selon Rubin, cette pensée fallacieuse attache une importance exagérée à chaque acte érotique, ce qui par conséquent, suscite facilement des réactions démesurées (cf. Halperin 1990 : 38-40 ; cf. Sedgwick 1991 : 5 ; Swain 1998 : 141). Foucault (1976 : 88) décrit le même phénomène comme « le postulat d'une causalité générale et diffuse », notamment le fait que « le sexe est doté d'un pouvoir causal inépuisable et polymorphe » : le sexe est « cause de tout et de n'importe quoi ». Notons que Foucault utilise ici le terme de sexe au sens de sexualité, et non pour désigner le sexe au sens de mâle ou de femelle. Selon lui, ce postulat est un phénomène caractéristique de l'attitude chrétienne, adopté par les discours psychanalytiques, qui n'existait pas dans l'Antiquité, par exemple (1984a : 56). Dans le roman de Yourcenar, Alexis se dresse contre une telle idée et propose implicitement qu'il faudrait considérer la sexualité comme une activité humaine parmi d'autres. Ses opinions sur la langue soutiennent cette attitude (voir 4.2.1). Donc, tout en attribuant une importance considérable à son propre désir, en faisant de celui-ci la raison d'être de sa différence par rapport aux autres et la raison d'être de son aveu, Alexis souhaite diminuer l'importance de la sexualité dans l'identité d'une personne. Pour y arriver, il faut dépasser le stade où toute l'existence est centrée sur l'effort pour combattre et pour cacher le désir.

Le troisième argument avancé concerne la force de l'exemple. Selon Alexis, les gens qui parlent par ouï-dire croient que l'homosexualité peut être déclenchée par l'exemple et qu'elle est contagieuse. Même s'il ne contredit pas cet argument ici, il le fait ailleurs dans le texte : « Je n'ai pas incriminé les livres : j'accuse encore moins l'exemple » (OR 25). Même s'il est convaincu que ses « années d'enfance ont déterminé » sa vie (OR 15), Alexis croit uniquement aux « tentations

intérieures » (OR 26). Cette prise de position décourage tout effort pour guérir les homosexuels – idée si populaire dans certains discours psychanalytiques et religieux (Copley 1989 : 140 ; cf. également Sullivan 2003 : 24, 52-56) – puisque la manipulation extérieure n'a pas de prise sur le désir. Sur ce point, la position d'Alexis est ambigüe. D'un côté, il exprime une image de l'homosexualité comme innée en récusant l'importance de l'exemple. De l'autre côté, il explique sa propre personnalité par son enfance, impliquant qu'il est devenu homosexuel, du moins partiellement, parce qu'il a grandi entouré de femmes. Le narrateur-héros semble vouloir dire que l'homosexualité innée résulte d'une identification trop forte avec la mère, ce qui est une idée capitale dans l'explication freudienne de l'homosexualité (voir par exemple Ahmed 2006 : 72-79).[148] Cette hésitation exemplifie sa conviction qu'il est impossible de définir l'homosexualité et d'en identifier la cause ; Alexis ne présente pas de théorie univoque sur l'étiologie de l'homosexualité, car l'axiologie constitue la préoccupation principale de son récit.

Le quatrième reproche qu'Alexis fait ici concerne l'incapacité à reconnaître la diversité : la diversité de la nature et la diversité de la pureté. Ces gens si méprisants, bornés, ont une vision simpliste de la nature et de la pureté, et pour Alexis « toute image simplifiée risque toujours d'être grossière » (OR 18). Les paroles d'Alexis rappellent la thèse de Rubin (1993) selon laquelle l'absence d'une notion de « variation sexuelle bénigne » contribue à condamner la sexualité. Par son insistance sur la diversité, Alexis exprime une attitude proche de celle défendue par la théorie queer qui a pour but de démontrer la diversité de la sexualité, comme le dit Perron (1998 : 158). En moins de dix lignes, Alexis réussit à nommer et à critiquer quatre idées importantes qui reviennent dans une grande partie des discours homophobes et qui préoccupent encore aujourd'hui les chercheurs étudiant la sexualité.

Deux autres conceptions conventionnelles du désir homosexuel sont encore évoquées dans le récit : l'homosexualité comme maladie

[148] L'idée que l'homosexualité masculine résulte d'une identification exagérée avec des femmes combinée à l'absence du père, rappelle les théories de Freud (voir aussi note 147). La psychanalyse n'est pas notre domaine et nous ne poursuivrons pas cette ligne de questionnement. Pour des lectures psychanalytiques du roman de Yourcenar, voir Proust (1997 : 259-267) et Allamand (2004 : 33-65).

(OR 18) et l'homosexualité comme faute et impureté (OR 10, 12). La première conception relève du discours médical tandis qu'il faut plutôt attribuer la deuxième à une attitude religieuse. Les notions de faute et d'impureté par rapport à l'homosexualité seront traitées dans le sous-chapitre suivant (4.2.2.2) où nous montrerons quelle image de l'homosexualité le narrateur-héros propose à la place de celle qu'il rejette. Ici, nous nous concentrerons sur l'association de l'homosexualité à la maladie. Depuis le 19e siècle, les discours sur le sexe placent le domaine du sexe sous le régime « du normal et du pathologique », dit Foucault (1976 : 90). Copley (1989 : 135-154) montre que les discours médicaux à la fin du 19e et au début du 20e siècle transforment l'homosexuel d'un criminel en un malade.

Le lien entre l'amour passionné et la maladie qui devient si essentiel à cette époque-là n'est toutefois pas nouveau. Dans *L'usage des plaisirs* (1984a), le deuxième tome de son *Histoire de la sexualité*, Foucault démontre que la passion érotique excessive était jugée dangereuse déjà dans l'Antiquité. Jean-Louis Lecercle (1991 : 24) déclare que « dans les littératures gréco-latines, l'amour est le plus souvent représenté comme une blessure, une maladie qui rend fou et qui est envoyé par les dieux ». Lecercle postule que cette littérature-là ne sépare pas amour et sexualité. La philosophie et la médecine grecques antiques s'intéressaient beaucoup au rapport entre les actes sexuels et la santé, à côté des autres activités humaines ayant une influence sur le bien-être de l'homme. Par exemple, Platon, Hippocrate et Aristote écrivent sur ce sujet (cf. Foucault 1984a : 126-183). Toutefois, dans ces cas-là il ne s'agit pas d'un type particulier de désir ou d'amour que l'on pourrait traiter d'homosexualité, mais de toute forme de désir et d'amour. Dans son livre récent, *L'invention de la culture hétérosexuelle*, Tin (2008 : 164) rappelle que les termes d'homosexualité et d'hétérosexualité sont au début utilisés par les médecins pour décrire une passion sexuelle morbide : le premier terme décrit la passion excessive pour des personnes du même sexe, et le deuxième la passion excessive pour des personnes appartenant au sexe opposé (cf. Rosenberg 2002 : 89). Depuis cette perspective, les homosexuels *et* les hétérosexuels sont des malades, tandis que les gens normaux « ne font pas de la sexualité une pratique autonome et exaltée », constate Tin (2008 : 164). Mais bientôt ce paradigme à trois termes (les gens normaux, les gens hétérosexuels et les gens

homosexuels) cède la place à la vision dichotomique qui définit l'hétérosexualité par opposition à l'homosexualité (*ibid.* ; cf. Éribon 2003b *s.v.* « homosexualité »). Désormais, les hétérosexuels sont normaux et les homosexuels malades. Malgré la longue tradition d'associer la sexualité à la maladie ou à la mort, cette division entre des gens normaux et des gens malades seulement à partir du sexe de leurs partenaires sexuels est une invention récente, et c'est contre cette division moderne que le narrateur-héros de Yourcenar s'oppose, puisque son raisonnement consiste en une dénonciation et en une destruction systématique des préjugés populaires et des théories scientifiques sur l'homosexualité.

Le héros de Yourcenar, Alexis, refuse de considérer l'homosexualité comme une maladie quand il dit : « je ne suis même plus sûr d'être un malade » (OR 18), mais en même temps le roman de Yourcenar nourrit cette association à cause de la mauvaise santé d'Alexis[149]. La même remarque s'applique à la fonction identitaire de l'homosexualité, soutenue et rejetée à tour de rôle. Cette caractéristique du roman exemplifie la thèse de Foucault selon laquelle le discours et le discours en retour sont toujours entrelacés et interdépendants. Il n'y a pas de discours reçu séparé du discours exclu : le « discours peut être à la fois instrument et effet du pouvoir, mais aussi obstacle, butée, point de résistance et départ pour une stratégie opposée » (1976 : 133). Dans son roman, Yourcenar rejette une définition scientifique réductrice de l'homosexualité et les stéréotypes communs, mais en même temps, elle répète certains éléments des idées reçues, plus précisément l'image stéréotypée du jeune homme homosexuel artiste de santé faible qui est fréquente dans la littérature, et dont un exemple se trouve dans *L'immoraliste* (1902) d'André Gide.

La critique des préjugés n'est pas toujours aussi ouvertement exprimée dans le texte que dans le passage que nous venons de contempler. En particulier au début du roman, le narrateur introduit ses objections de façon beaucoup plus discrète. En décrivant son enfance, Alexis insiste qu'elle « a été absolument pure, ou ce qu'on

[149] À part Alexis, la combinaison de la maladie et de l'homosexualité se manifeste au moins chez Conrad et Nathanaël et chez quelques-uns des amants de Zénon et d'Hadrien.

convient d'appeler telle » (OR 10). Un peu plus loin, il évoque les conséquences négatives de ce qu'il est « bien forcé d'appeler nos fautes (ne fût-ce pour me confirmer à l'usage) » (OR 12). Le même procédé se répète encore : « ce dont je parle *passe pour* être une maladie […] je ne suis même plus sûr d'être un malade » (OR 18, nous soulignons). Le point commun de ces trois citations est leur insistance sur la convention : Alexis énonce les idées reçues de son milieu pour ensuite mettre en question leur validité en arguant qu'elles ne sont que des conventions. Les notions de pureté et de faute étant conventionnelles, elles n'expriment ni une volonté de Dieu ni un ordre social éternel, transhistorique. Alexis défend un point de vue historicisant, notamment que la morale sexuelle est produite dans la société (cf. Halperin 1990 : 8 ; Rubin 1993 : 4 ; Sedgwick 1991 : 44-48). Ainsi, le fondement de la morale sexuelle se voit ébranlé, à l'instar de la validité de sa condamnation de l'homosexualité ; la morale sexuelle devient contingente et s'ouvre à des négociations et à des transformations. Nous avons vu plus haut qu'Alexis ne respecte pas les gens ordinaires et leurs attitudes simplistes à l'égard de l'homosexualité. La norme hétérosexuelle s'avère être un mode de pensée maintenu par des gens incultes refusant de réfléchir.

Après avoir avancé les images de l'homosexualité rejetées par le narrateur, il est temps de regarder comment l'homosexualité est représentée dans ce roman. Quelle image de l'homosexualité le narrateur-héros s'efforce-t-il de dépeindre ? Nous avons déjà montré que le désir d'Alexis est connecté à l'art, plus précisément à la musique. Mais en outre, Alexis défend une vue plurivoque de l'homosexualité qui ne peut pas être expliquée par un terme. Le narrateur semble également vouloir détrôner la sexualité de sa position de clé de l'identité (cf. Foucault 1976 : 103). Une autre question évoquée concerne les notions de pureté et de faute, que nous discuterons plus en détail par la suite.

4.2.2.2 Innocence, nature, beauté

La scène très poétique de la première expérience sexuelle d'Alexis nous paraît un bon point de départ pour étudier la façon dont le narrateur Alexis conçoit son désir, et quelle image il veut en transmettre à son narrataire.

> C'était un matin comme tous les matins possibles, ni plus lumineux, ni plus voilé. Je marchais en pleine campagne, dans un chemin bordé par des arbres ; tout était silencieux comme si tout s'écoutait vivre ; mes pensées, je vous l'affirme, n'étaient pas moins innocentes que cette journée qui commençait […] En ce moment, où je parais m'éloigner de la nature, il me faut la louer d'être partout présente, sous la forme de nécessité. Le fruit ne tombe qu'à son heure, lorsque son poids l'entraînait depuis longtemps vers la terre : il n'y a pas d'autre fatalité que ce mûrissement intime. Je n'ose vous dire cela que d'une façon très vague ; j'allais, je n'avais pas de but ; ce ne fut pas ma faute si, ce matin-là, je rencontrai la beauté... (OR 31)

Ce passage fournit beaucoup d'indications concernant l'image de l'homosexualité que propose Alexis. La référence à la nature et à la beauté est tangible. Un autre phénomène central et voisin est la question de l'innocence.

Dans le discours homophobe, l'homosexualité est souvent vue comme contre-nature. Le narrateur-héros Alexis évoque cet argument en disant qu'il paraît se distancier de la nature, mais le refuse en introduisant le verbe « paraître » : l'homosexualité n'est contre-nature qu'en apparence. Ce même argument et sa réfutation sont importants également dans *Corydon* d'André Gide (2001 : 32), où le personnage principal dit ceci :

> Je ne ris pas. Je gage qu'avant vingt ans, les mots : contre nature, antiphysique, etc., ne pourront plus se faire prendre au sérieux. Je n'admets qu'une chose au monde pour ne pas être naturelle : c'est l'œuvre d'art. Tout le reste, bon gré mal gré, rentre dans la nature, et, dès qu'on ne le regarde plus en moraliste, c'est en naturaliste qu'il convient de le considérer.

Le récit d'Alexis est moins explicite ; le narrateur ramène l'homosexualité à la nature en situant l'événement dans un cadre naturel et en utilisant des métaphores naturelles pour exprimer ce qui se passe. L'acte sexuel est transformé en un fruit mûr qui tombe ; ainsi le narrateur souligne que son expérience est conforme à la nature et le résultat inévitable de son évolution. Le mot « mûrissement » suscite

des connotations positives[150] : le jeune personnage n'est pas séduit à cause de son inexpérience ou de sa jeunesse ; il est prêt et mature. Ainsi, le narrateur présente les actes homosexuels comme naturels et responsables. L'emploi répété du mot « instinct » (OR 22, 26, 35, 42 *passim*) pour désigner l'homosexualité ainsi que la référence à la physiologie (OR 18) corroborent l'impression de l'homosexualité comme étant naturelle. Dans le roman de Yourcenar, la nature est une chose positive, innocente et authentique.

Représenter l'homosexualité comme étant naturelle sert à souligner son innocence. Le narrateur insiste que l'acte sexuel entre deux garçons n'est pas coupable : le jour de son initiation sexuelle, les pensées du personnage Alexis sont innocentes et ce qui s'est passé n'est pas de sa faute. Pour défendre son innocence, Alexis pourrait être tenté de mettre la responsabilité sur l'autre, mais il ne le fait pas, tout comme il refuse d'incriminer les livres (OR 23) et l'exemple (OR 24). Il est essentiel qu'Alexis souhaite se déculpabiliser en montrant que l'acte en soi est innocent au lieu de chercher un bouc émissaire à son comportement. La métaphore de la beauté soutient cet effort. Quelques lignes plus tard, le narrateur a recours aux expressions « simplicité » et « facilité », qui se répètent souvent dans le texte ; tout au long du roman, la sexualité d'Alexis est associée à l'innocence et à la simplicité. L'idée de la pureté revient constamment dans son récit : les mots « pure » et « impur » et leurs dérivations figurent de nombreuses fois dans le texte. L'idée de la faute est encore plus essentielle[151] (cf. Delcroix 1991a ; Delcroix 1977). Alexis questionne les notions de pureté et de faute telles qu'elles sont perçues par son entourage et suggère que ses actions qui sont censées être impures et fautives ne le sont pas nécessairement, puisque la pureté et la faute ne sont pas ce que les gens s'imaginent. La phrase du roman sans doute

[150] *Le Petit Robert* (*s.v.* « mûrir ») propose, parmi d'autres, ces deux définitions pour « mûrir » dans un emploi intransitif : « acquérir de la maturité d'esprit, de la sagesse » et « se développer, atteindre son plein développement ».

[151] On peut compter dans le texte 11 occurrences des différentes formes du mot « pur » : une fois singulier masculin ; 5 fois singulier féminin ; 3 fois pluriel masculin et 2 fois pluriel féminin. « Pureté » revient 4 fois dans le texte, toujours en emploi générique. « Impur » figure une seule fois. En revanche, « faute » figure 24 fois dans le texte : 14 fois au singulier et 10 fois au pluriel.

la plus souvent citée par la critique yourcenarienne est explicite sur ce point : « Tout bonheur est une innocence » (OR 32).

Comme la lettre prend la forme d'une confession, le texte tourne autour de la question de la culpabilité et de l'innocence. Le récit d'Alexis est apparenté au rite chrétien de la confession et le thème de la foi y joue un rôle considérable : élevé dans un milieu catholique austère et pieu, le héros passe progressivement de la profonde piété à l'athéisme (Delcroix 1991a : 146-148 ; Mariño 2007 : 67, 73-74). Bourdieu (2002 : 118) souligne que l'Église « inculque (ou inculquait) explicitement une morale familialiste, entièrement dominée par des valeurs patriarcales ». La précision insérée entre parenthèses suggère que Bourdieu reconnaît l'actuelle diminution relative de l'influence de l'Église, mais ce changement ne concerne pas l'époque historique où Alexis est situé. Le héros de Yourcenar dit : « mes idées religieuses me portaient à voir, dans le mariage, le seul idéal innocent et permis » (OR 60). La religion chrétienne est souvent accusée de condamner la chair et de refuser la sexualité. Il n'est pas rare d'opposer le puritanisme et la répression sexuelle chrétiens à une Antiquité païenne plus permissive, même complètement « libre », constate Jean-Claude Guillebaud (1998 : 200-203 ; cf. Foucault 1984a : 22).[152] L'ouvrage *L'érotisme et le sacré* de Philippe Camby, sorti en 1977, est un bon exemple de cette attitude, comme le signale le commentaire suivant de Camby (2006 : 6) paraphrasant Nietzsche[153]:

> L'amour aujourd'hui est encore malade du poison que le christianisme lui a donné à boire. Le désir, désormais placé sous le signe de la contradiction et de la confusion, dévore l'âme moderne de démons inconnus.

[152] Guillebaud (1998 : 200-240) remonte aux origines du christianisme pour montrer que les penseurs chrétiens des premiers siècles de notre ère ne sont pas responsables de l'invention de l'interdit sexuel, qui existait déjà chez différentes écoles philosophiques : le stoïcisme par exemple était très méfiant vis-à-vis du désir et du plaisir. L'ambition principale de Guillebaud est de renverser l'image idéalisée et erronée d'une Antiquité païenne ayant une liberté sexuelle totale que le christianisme répressif aurait supplantée, ce qui ne signifie nullement qu'il nie l'attitude chrétienne parcimonieuse par rapport à la sexualité.

[153] Nietzsche (1951 : 106) écrit dans *Par delà le bien et le mal* : « Le christianisme a empoisonné Eros – il n'en est pas mort, mais il est devenu vicieux ».

L'attitude de Yourcenar s'apparente en partie à celle de Camby. Dans sa présentation de *Sources II* (1999), ouvrage posthume composé de notes de lecture commentées par Yourcenar, Michèle Sarde (1999 : 15) constate que Yourcenar accuse à plusieurs reprises la tradition chrétienne d'avoir « avili la chair » (cf. également Yourcenar 1980 : 73-75). L'idée de la condamnation chrétienne de la chair court en filigrane dans l'œuvre yourcenarienne, où les protagonistes dénoncent le puritanisme chrétien et s'y opposent.[154] Nous y reviendrons dans le chapitre sur *L'Œuvre au Noir* (4.5), où cette pensée est la plus visible. Dans *Alexis ou le Traité du vain combat*, l'acceptation du désir secret est en corrélation avec le renoncement à Dieu. Le rapport entre le désir homosexuel et la foi est évident dans la comparaison que fait Alexis entre les premiers pressentiments de son désir et le souffle divin.

> Je songe à des circonstances, trop petites pour que je vous les rapporte, que je ne remarquai pas alors, mais où je distingue maintenant les premiers frémissements avertisseurs (frémissement de la chair et frémissements du cœur) comme ce souffle de Dieu dont parle l'Écriture. (OR 11)

Cette explication où la chair et Dieu sont associés est très subversive, surtout si l'on tient compte de la longue tradition chrétienne de condamner la chair et la sexualité. Audace d'autant plus remarquable que les frémissements de la chair expriment un désir homosexuel.

Nous avons avancé qu'Alexis défend une vision pluraliste de l'homosexualité. Quelles formes prennent ses propres relations sexuelles ? La description de sa première expérience sexuelle est très discrète et ne révèle presque rien sur les modalités de la liaison. Une telle discrétion est typique chez Yourcenar qui évoque les scènes érotiques d'une façon périphrastique. Rien n'est dit sur les actes sexuels concrètement. Alexis exprime toutefois certaines caractéristiques récurrentes chez tous les héros yourcenariens postérieurs : amour de la beauté et attention au corps.

---

[154] Ce thème récurrent dans l'œuvre de Yourcenar est particulièrement évident dans la petite nouvelle *Notre-Dames-Des-Hirondelles* où le moine Thérapion veut imposer la foi chrétienne aux paysans grecs et combattre les nymphes sensuelles qui représentent une spiritualité de la nature défendant la liberté amoureuse (cf. Bouttier-Couqueberg 1996 : 148).

Alexis introduit un thème commun à tous les aux autres héros yourcenariens : la passion pour « la beauté et les plaisirs qu'elle nous procure, [qui] valent tous les sacrifices » (OR 20). En se remémorant certaines expériences, Alexis revoit des détails isolés du corps de ses partenaires, mais il oublie leur nom : « la courbe particulière d'une nuque, d'une bouche ou d'une paupière, certains visages aimés pour leur tristesse, le pli de lassitude qui abaissait leurs lèvres » (OR 42). Ni la personnalité ni le comportement ne paraissent importer pour lui, du moins ils ne sont pas mentionnés comme des facteurs influant sur son choix. La passion est avant tout une sensation corporelle, puisque les sens les plus souvent évoqués par Alexis quand il parle de son désir sont la vue et le toucher. C'est la beauté physique du partenaire qui éveille le désir d'Alexis. Quand il décrit sa première confrontation « réelle » avec l'homosexualité au collège de Presbourg où par hasard il voit deux garçons faire l'amour[155] – une expérience qui le dégoûte à ce moment profondément – il constate qu'il aurait certainement été moins choqué « si les acteurs en avaient été plus beaux » (OR 27). Soulignons encore que le narrateur emploie la métaphore de la beauté pour décrire sa première expérience sexuelle. Ainsi l'homosexualité est associée à la beauté non seulement par la sensibilité d'Alexis à la beauté physique des hommes, mais aussi l'acte en soi est considéré comme beau.

L'exaltation du corps nu de l'adolescent est un élément fondamental de la culture grecque ancienne (Dupont et Éloi 2001 : 24), dont Marguerite Yourcenar (cf. Deprez 2003a) et aussi André Gide s'inspirent. La beauté du jeune corps masculin supérieure à celle du corps féminin est une idée très importante dans *Corydon* de Gide, et cette conviction semble revenir également chez d'autres auteurs inspirés par l'Antiquité grecque, par exemple J. A. Symonds (voir Sedgwick 1985 : 211). *Corydon* oppose la beauté naturelle du corps nu des hommes à l'artifice des femmes qui se cachent sous des vêtements et des ornements éclatants (Gide 2001 : 93-100). Le mépris de l'artifice de la femme est une idée fréquente également dans l'œuvre yourcenarienne, où le nu, le naturel et le simple sont valorisés. Ce

[155] Comme le texte est très évasif et ne révèle pas ce qu'Alexis voit (le narrateur parle de « ces choses », de « l'objet de [sa] peur », d'« une maladie contagieuse » et de « l'exemple »), le lecteur peut supposer qu'Alexis voit deux collégiens faire l'amour. Il pourrait également avoir vu des maîtres d'écoles ou un maître et un garçon.

motif est particulièrement visible dans les deux romans de maturité, *Mémoires d'Hadrien* et *L'Œuvre de Noir*, et par conséquent nous repousserons son traitement à la discussion de ces livres (voir 4.4.3.3 et 4.5.3.3).

Contrairement à la plupart des autres héros yourcenariens, Alexis ne désire que des hommes. Il est répugné par l'idée de faire l'amour avec sa femme Monique et repousse l'acte sexuel jusqu'à ce qu'il faille le faire, de peur qu'elle ne comprenne plus sa réticence : « Puis, il le fallut bien » (OR 63). Par son emploi du verbe « falloir », Alexis décrit la sexualité conjugale – la forme de sexualité normalement reconnue comme la norme sociale – comme une obligation (Mariño 2007 : 71). Le lecteur occidental est sans doute plus habitué à voir le schème inverse dans la littérature : la femme qui redoute son obligation conjugale de faire l'amour avec son mari et l'homme prédateur. De cette première expérience résulte leur fils, ce qui libère Alexis de son obligation matrimoniale : « je goûtais la douceur de cette intimité, redevenue fraternelle, où la passion n'avait plus à entrer « (OR 69). L'objectif du mariage et de la sexualité conjugale est alors la procréation. Notons qu'Alexis quitte Monique après la naissance de leur fils, à savoir dès qu'il a rempli son devoir de continuer la lignée : « la volonté qu'exprimaient ces figures d'ancêtres s'était réalisée : notre mariage avait abouti à l'enfant » (OR 71). Alexis inverse ainsi l'ordre social en décrivant le désir homosexuel comme innocent, naturel, facile et simple, tandis que les rapports sexuels matrimoniaux sont présentés comme une obligation effrayante imposée par la responsabilité de procréer. Le désir hétérosexuel en dehors du mariage est tout aussi condamnable aux yeux du protagoniste qui déplore l'intérêt de ses camarades de collège pour des filles.

> Rien n'est plus cynique que les causeries des adolescents, même et surtout lorsqu'ils sont chastes. Beaucoup de mes condisciples vivaient dans une sorte d'obsession de la femme, peut-être moins blâmable que je n'imaginais, mais qui s'exprimait bassement. De pitoyables créatures aperçues au cours des sorties préoccupaient les plus âgés de mes compagnons, mais elles me causaient une répugnance extraordinaire. J'étais habitué à envelopper les femmes de tous les préjugés du respect ; je les haïssais dès qu'elles n'en étaient plus dignes. (OR 25)

Ce passage laisse entendre que les femmes qui manifestent leur sexualité ou attirent des hommes sont indignes et pitoyables, pendant que les hommes qui succombent à leurs ruses sont blâmables et bas.

4.2.3 « Portrait type » de l'homosexuel féminisé

La polarité actif-passif est essentielle dans une grande partie des écrits sur la sexualité, quelle que soit la période historique concernée (cf. Foucault 1984a : 63-65). Elle est particulièrement présente dans les discours sur la sexualité entre hommes, où le rôle passif est « considéré comme dégradant » (Éribon 1999 : 137 ; cf. Bourdieu 2002 : 37), puisque la passivité est attribuée aux femmes, tandis que l'activité serait une caractéristique masculine. Selon Éribon, cette attitude négative à l'égard de l'homme sexuellement passif est constante dans la culture occidentale, même si les actes sexuels entre hommes peuvent être interprétés et structurés de façon très différente. Appliqués à l'acte sexuel (la pénétration) dans un sens concret, les rôles passif et actif séparent celui qui pénètre de celui qui est pénétré, mais l'activité et la passivité peuvent également se comprendre de façon plus abstraite.

Deprez (2003a : 45) analyse le comportement sexuel des personnages yourcenariens à partir de la polarité actif-passif et conclut :

> Le monde masculin yourcenarien se divise donc, avec des nuances, bien entendu, en hommes actifs et virils, les érastes prédateurs – de proies masculines ou féminines -, et en hommes passifs et féminisés, les éromènes animalisés, réifiés, voire consommés.

Hekanaho (2006 : 62) exprime une opinion similaire en disant que le modèle pédéraste structure le désir dans l'œuvre yourcenarienne. Deprez situe Alexis du côté des érastes, actifs et virils, ce qui nous semble négliger certains traits fondamentaux de son comportement sexuel et de sa personnalité. Néanmoins, nous examinerons cette conception du personnage avant de proposer une autre façon d'interpréter sa sexualité, à notre avis plus juste. Il a déjà été question de cet argument dans la discussion sur la féminité d'Alexis dans la première partie de ce travail (cf. 3.2.3). Certes, Alexis prend « l'habitude de complicités payées » (OR 45), ce qui implique qu'il cherche activement des expériences sexuelles, au lieu d'être la proie

des autres. La décision d'abandonner Monique est aussi un acte de libération actif, signalant qu'Alexis assume son homosexualité et se lance vers un avenir où il cherchera probablement à réaliser son désir, se positionnant ainsi du côté de l'éraste. Mais interpréter son homosexualité à partir de ces détails seuls ne tient pas compte de la façon dont le genre entre en jeu, ni du contexte dans lequel ce récit a lieu.

Le texte suggère à plusieurs reprises qu'Alexis occupe une position inférieure vis-à-vis de ses compagnons, sexuels ou non, et qu'il se laisse dominer par eux.

> Je pressentais déjà que la beauté, et les plaisirs qu'elle nous procure, valent tous les sacrifices et même toutes les humiliations. J'étais naturellement humble. Je crois bien que je me laissais tyranniser avec délices. Il m'était très doux d'être moins beau que mes amis ; j'étais heureux de les voir ; je n'imaginais rien d'autre. J'étais heureux de les aimer ; je ne pensais même pas à souhaiter qu'ils m'aimassent. (OR 20)

La citation révèle que dans les premiers contacts – d'ailleurs décrits comme « très innocents » – avec d'autres garçons, l'attitude d'Alexis est humble. Il ne poursuit pas son amour ; il se contente de la présence de la personne aimée. Il parle de sacrifices, d'humiliations, de se laisser tyranniser, d'aimer sans être aimé ; toutes ces épithètes lui attribuent un rôle inférieur, dominé. Un des critères principaux de la virilité de l'éraste était de ne pas se laisser gouverner par son désir : il fallait rester maître de lui-même (Foucault 1984a : 60-63). Alexis ne remplit pas cette condition-là. En même temps, Alexis dit être moins beau que ses amis, ce qui s'oppose au fait de lui assigner une position d'éromène, dont le trait le plus caractéristique est précisément la beauté : physique et spirituel ; dans la pédérastie classique[156], l'éraste est un homme adulte et l'éromène un bel adolescent. Ce n'est pas nécessairement vrai qu'Alexis soit moins beau que ses amis, si l'on considère la façon dont le narrateur-héros « naturellement humble » (*ibid.*) insiste sur sa timidité ; nous voyons dans ce commentaire un signe de sa modestie autant qu'un renseignement exact. En effet, le

[156] La pédérastie classique sera discutée plus en détail dans le chapitre sur *Mémoires d'Hadrien*, car elle est très essentielle pour comprendre la relation d'Hadrien et Antinoüs.

lecteur est complètement ignorant par rapport à la beauté éventuelle d'Alexis ; le texte ne fournit pas de description physique du héros (cf. 3.2.3). C'est l'état d'esprit d'Alexis qui est communiqué, non son apparence physique. La façon dont Alexis est attiré par la beauté lui conférerait néanmoins plutôt une attitude d'éraste.

Ce qui précède indique que le système pédéraste qui oppose éraste et éromène ne convient pas à rendre compte du désir et du comportement sexuel d'Alexis. Sans plus de précisions sur les relations sexuelles d'Alexis, nous ne pouvons pas dire exactement comment celles-ci sont concrètement structurées. Ses débuts dans le domaine sexuel se caractérisent par l'humilité, la réticence et la chance, tandis que vers la fin de la lettre Alexis est prêt à explorer et à rechercher le désir. Une interprétation possible serait de dire qu'Alexis évolue pendant sa vie de sorte qu'il se déplace au fur et à mesure que le récit avance d'une position initiale d'éromène à une position finale d'éraste. Néanmoins, il ne faut pas se perdre dans des rêveries autour des expériences sexuelles potentielles d'Alexis suite à son départ, car, en effet, le texte n'en dit rien. Grâce à la discrétion du narrateur, le lecteur ne sait pas si la rupture avec Monique mène à une vie sexuelle pleine, même si la constatation passagère que la carrière musicale d'Alexis après son départ est une réussite suggère qu'il satisfait son désir. Quelle que soit l'influence de la pédérastie classique sur la conception yourcenarienne de l'homosexualité, l'homosexualité telle qu'elle est représentée dans *Alexis ou le Traité du vain combat* ne se prête pas à ce modèle. La dynamique des relations sexuelles d'Alexis est trop variée et trop ambigüe pour s'insérer dans ce schéma. C'est pourquoi nous avons signalé à plusieurs reprises qu'Alexis défendait une vision plurivoque et indéfinissable du désir homosexuel.

Il nous paraît plus fructueux de rattacher Alexis à l'image de l'homosexuel qui figure souvent dans la littérature du 19e siècle et du début du 20e siècle ainsi que dans le discours médical de l'époque, au lieu de le regarder à partir du modèle pédéraste. Cela n'exclut pas que son histoire manifeste certaines influences de la tradition grecque, parmi lesquelles l'obsession de la jeune beauté masculine. Alexis correspond sur plusieurs points au « portrait type » de l'homosexuel qui, selon Foucault (1984a : 27), figure fréquemment dans les textes du 19e siècle : le jeune homme aux gestes et à la physionomie

féminins. Cette image est très frappante dans la littérature décadente (cf. Monneyron 1996 ; Éribon 2003a : 285*sq*). Monneyron (1994 : 68) décrit ce même type comme l'homme « qui allie à une beauté masculine et féminine une sensibilité féminine ». La proximité d'Alexis avec les femmes a été démontrée dans la première partie de notre travail (cf. 3.2) ; il n'y a donc pas lieu d'y revenir ici. Parmi les écrivains français célèbres, Balzac et Proust par exemple se servent de cette image (cf. note 83), tandis que Gide s'y oppose et présente un modèle viril de l'homosexualité, surtout dans *Corydon*. Gide veut se distancer de l'image des homosexuels efféminés et « nous convaincre que la pédérastie est virile et même martiale », dit Éribon (2003a : 145). Nous avons constaté à maintes reprises qu'*Alexis ou le Traité du vain combat* rappelle l'œuvre de Gide, à laquelle il est fréquemment comparé, notamment à *Corydon* mais également à *L'Immoraliste*. Cependant, les deux auteurs (Yourcenar et Gide) présentent des images différentes de l'homosexualité dans ces ouvrages-là. Yourcenar crée dans ses romans suivants d'autres images, comme nous le verrons par la suite.

Dans la discussion sur les traits féminins d'Alexis, nous avons souligné qu'Alexis n'est pas attiré par les femmes, car il se sent trop proche d'elles. La tranquillité, la sécurité, l'intimité et la vénération associées aux femmes s'opposent aux souffrances et au trouble que représentent les hommes. Le désir nécessite donc la différence pour naître. Féminin lui-même, Alexis cherche un homme masculin qui le complète. Alexis adopte ainsi une position féminine. L'intimité et la familiarité qu'il ressent pour les femmes ne peuvent pas donner lieu au désir et au plaisir sexuel. De ce fait, l'homosexualité d'Alexis se présente sous la forme d'une inversion.

Selon la théorie sexologue de l'homosexualité en tant qu'inversion, très populaire pendant la deuxième moitié du 19e siècle, les attributs du genre sont inversés chez l'inverti. Dans ce modèle défendu par Karl-Heinrich Ulrichs, Carl Westphal et Havelock Ellis (Éribon 2003b *s.v.* « inversion »), et plus tard repris et développé par Magnus Hirschfeld dans sa « théorie du troisième sexe », l'homosexualité reste calquée sur le couple hétérosexuel avec un partenaire masculin et un partenaire féminin. Quant à nous, il nous semble plus raisonnable de rapprocher Alexis de ce contexte historique que du paradigme pédéraste. D'après Foucault (1984a), l'image péjorative de l'homme

efféminé parcourt tous les siècles, mais ce n'est qu'au 19e siècle que son état est attribué à un dysfonctionnement psychique et qu'il est explicitement lié à l'homosexualité. Nous avons vu qu'Alexis rejette l'explication scientifique et la notion de l'homosexualité comme maladie. Cependant, son portrait reproduit l'image de l'homosexuel féminin. Alexis fait son récit à partir d'un certain type de discours, celui de la fin du 19e et du début du 20e siècle, qu'il essaie de subvertir en en reprenant les arguments principaux et en les niant.

4.2.4 Alexis et les autres homosexuels

La discussion jusqu'ici a été focalisée sur l'homosexualité comme phénomène. Qu'en est-il des personnages homosexuels dans le roman ? Comment Alexis se rapporte-il aux autres qui ressentent un désir pareil au sien ? Le rapport de l'individu au groupe occupe une place centrale dans la recherche gay et lesbienne ainsi que dans la recherche queer (cf. Sullivan 2003 : 136-150). Le queer est un mouvement anti-identitaire qui rejette l'existence d'une identité homosexuelle particulière partagée par toutes les personnes qui aiment faire l'amour avec des personnes du même sexe, entre autre, parce que l'homosexualité comprise comme une identité à part devient un projet foncièrement disciplinaire, comme le dit Bersani (1998b : 66). En même temps, le refus d'une identité spécifique mine l'engagement et l'activité politique, puisque le fondement de cet engagement est effacé s'il n'y a plus d'identité minoritaire (voir par exemple Perron 1998 : 151-161). Le queer pose le même problème à propos du sexe pour les mouvements de femmes (Dorlin 2008 : 95-99).[157] Pour sa part, Éribon (1999 : 188) souligne que les rapports de l'individu au collectif sont très importants quand il s'agit des personnes homosexuelles.

> L'individu gay est voué à l'isolement, à l'individualisme, que ce soit dans la honte (le mépris envers soi-même comme gay) ou dans l'orgueil (le mépris élitiste envers les autres gays). Mais parce qu'il est produit par les mêmes processus d' « assujettissement » […] il

[157] Linda Alcoff formule ainsi le défi posé par les théories postmodernes : « Aujourd'hui, le dilemme auquel les théoriciennes féministes sont confrontées est que notre propre autodéfinition est fondée sur un concept ["les femmes"] que nous devons déconstruire et désessentialiser dans tous ses aspects » (citée dans Dorlin 2008 : 96).

> appartient nécessairement, et malgré lui, à ce « collectif » qu'il récuse.

Selon Éribon, les rapports de l'homosexuel aux autres homosexuels peuvent être très complexes. Même en prétendant ne pas appartenir à un groupe défini par une sexualité commune – attitude dont Alexis fait preuve –, l'homosexuel en est rapproché. Selon Éribon, tout effort pour transformer les mœurs et pour atteindre une plus grande liberté doit être collectif (cf. Bersani 1998b : 67 ; 1998a). Pourtant, ce point de vue n'est pas partagé par le héros de Yourcenar.

Alexis exprime peu d'affection pour ses partenaires sexuels qui demeurent des figures anonymes, jamais ni nommées, ni décrites. Ses relations sont passagères et il leur refuse tout engagement sentimental. Pour Alexis, l'amour et la sexualité restent à part (OR 42), et il renonce à tout lien durable : « J'ai craint les liens d'habitude, faits d'attendrissements factices, de duperie sensuelle et d'accoutumance paresseuse » (*ibid*.). Il constate à propos de ses amitiés d'enfance qu'elles avaient été ses derniers amours et il s'étonne « que [s]on enfance ait pu croire en une passion [l'amour] si vaine, presque toujours menteuse et nullement nécessaire » (OR 20). Alexis repousse l'amour parce qu'il en a peur : il ne veut pas souffrir. À son avis, « c'est assez d'être le prisonnier d'un instinct, sans l'être aussi d'une passion » (OR 42). Sa première expérience sexuelle avec le garçon tzigane suggère pourtant qu'il est capable d'aimer quelqu'un ; la description de l'épisode évoque une ambiance de bonheur, malgré, ou peut-être grâce à, la litote[158] suivante : « Je ne dis pas que j'étais heureux » (OR 32). Son mûrissement intime et son acceptation du désir homosexuel ont pour conséquence le renoncement à l'amour, comme si les deux étaient incompatibles. Rousseau (2004 : 33) rapproche cette séparation de l'amour et du désir faite par Alexis à *De Profundis* (1905, publication posthume), la lettre écrite par Oscar Wilde à son amant Lord Douglas depuis sa prison, dans laquelle Wilde explique d'un point de vue moral les différences entre l'amour et le plaisir homosexuels. De même, Alexis n'éprouve pas de sentiments profonds pour aucun autre homme. Il ne ressent pas non plus de

[158] La litote consiste à « dire moins pour en faire entendre plus ». C'est une « atténuation reconnue comme fausse », qui prend souvent la forme de la « négation du contraire » (Dupriez 1984 *s.v.* « litote »).

solidarité envers d'autres homosexuels, même s'il défend la liberté sexuelle. La proposition de Primozich-Parslow qu'Alexis part « pour rejoindre le *groupe* hors norme » (2006 : 254, nous soulignons) nous semble contredire la forte résistance du héros-narrateur à toute sorte de communauté homosexuelle. Si nous comprenons le mot « groupe » au sens de « collectif » comme proposé par Éribon (voir ci-dessus), la remarque de Primozich-Parslow apparaît pourtant plus justifiée.

Le personnage yourcenarien manifeste clairement le « mépris élitiste » dénoncé par Éribon ci-dessus, et que l'on peut peut-être aussi appeler « homophobie intériorisée » (Éribon 1999 : 181). Il a déjà été constaté que le héros-narrateur Alexis est choqué de voir une scène sexuelle entre deux garçons, mais que son dégoût aurait été atténué par la beauté des acteurs. Sa réaction négative s'explique par le choc et par le fait qu'à l'époque, il n'a ni compris ni accepté son propre désir ; il était toujours au stade du déni. Pourtant, même au moment de la narration, à savoir quand il écrit sa lettre, Alexis refuse de s'identifier aux autres homosexuels et maintient sa différence :

> je pense encore que je différais des autres […] Pourtant, il me semble que je n'étais pas comme les autres, et même que je valais un peu mieux. D'abord parce que j'avais des scrupules, et que ceux dont je vous parle n'en avaient certainement pas. Ensuite parce que j'aimais la beauté, que je l'aimais exclusivement, et qu'elle eût limité mon choix, ce qui n'était pas leurs cas. Enfin, parce que j'étais plus difficile, ou si l'on veut, plus raffiné. (OR 26*sq*)

Donc, tout en défendant la liberté sexuelle, Alexis fait preuve d'une hiérarchisation des habitudes sexuelles qui n'est pas si éloignée de l'attitude des gens si méprisés par lui (voir 4.2.2.1). Malgré sa défense de l'homosexualité, il exprime une idéologie qui condamne l'excès dans le désir : son choix limité par l'amour de la beauté est jugé supérieur au désir sans scrupules qui saisit toute occasion possible. La débauche est sévèrement critiquée par le narrateur-héros qui blâme les autres collégiens de Presbourg de leur « obsession de la femme » (OR 25). Selon Alexis, les effets les plus déplorables de la pauvreté ne sont pas « les privations » mais « la promiscuité », à savoir les « contacts sordides » et les « gens vulgaires » auxquels il est confronté (OR 40). Sa critique concerne cependant autant les hétérosexuels que les homosexuels, et ne devrait pas être pris simplement pour de l'homophobie, même s'il est évident qu'Alexis veut se distancier des

homosexuels qui ne correspondent pas à son idéal. Cette remarque se rattache à la marginalité assumée que nous avons notée chez lui. Le raffinement, l'intérêt exclusif pour de beaux partenaires et le mépris de l'intempérance suggèrent un idéal proche de l'ascétisme.

Cette attitude va à l'encontre de ce qu'Alexis dit à propos des liens d'habitude, que nous venons d'évoquer ci-dessus. En refusant les liens d'habitude, Alexis paraît défendre une vie sexuelle comprenant des relations passagères, c'est-à-dire plusieurs partenaires successifs (ou même parallèlement, nous ne pouvons pas le savoir). Il dit à un moment que la « renonciation complète […] n'est peut-être pas humaine » (OR 39) et quand il la choisit il se condamne « à l'absolue solitude des sens et du cœur » (*ibid*.). Ces deux attitudes paraissent contradictoires, sans être inconciliables. Dans son étude sur des écrivains libertins, intitulée *Les libérateurs de l'amour*, Alexandrian (1977 : 8) propose qu'il n'existe que deux modes d'amour[159], notamment l'amour unique et le libertinage :

> En examinant les faits sociaux et en interrogeant la littérature qui les interprète, on s'aperçoit qu'il n'y a jamais eu que deux arts d'aimer s'opposant ou alternant dans l'opinion, comme s'ils se rattachaient à deux exigences continuelles de l'humanité : l'amour unique et le libertinage.

Le héros de Yourcenar infirme cette thèse et révèle que ces deux « arts d'aimer » ne constituent pas deux positions opposées. Alexis hésite entre les deux idées et se situe quelque part au milieu, ne professant ni l'amour exclusif ni une vie sexuelle sans retenue, et par conséquent ni l'un ni l'autre modèle n'est présenté comme une option souhaitable. En fait, de telles contradictions expriment la difficulté d'Alexis de formuler ses opinions et, ce qui est le plus important, elles illustrent la complexité et la diversité du sujet, ce qui récuse la validité de préceptes moraux établies. Alexis indique que ni la liberté sexuelle ni l'homosexualité ne sont égales à la débauche. .

Dans la discussion à propos des préjugés critiqués par Alexis, nous avons pu voir qu'il attache peu d'importance aux livres. Selon Éribon, on trouve souvent chez de jeunes homosexuels (ou futurs homosexuels) une « adhésion à des modèles littéraires ou artistiques

[159] Notons que, contrairement au héros de Yourcenar, Alexandrian (1977) assimile sexualité et amour.

plutôt qu'à des modèles familiaux ou sociaux » (1999 : 51). Dominique Fernandez (1989 : 221) décrit avec ferveur l'effet bénéfique de découvrir des modèles littéraires :

> Quel soulagement, pour le jeune d'aujourd'hui, d'apprendre que les plus grands écrivains du passé ont écrit pour lui également, que Shakespeare, Whitman, Verlaine ont aimé les jeunes gens, que depuis le Moyen Âge et le XVI^e^ siècle l'homosexualité et la réflexion sur l'homosexualité ont nourri quantité de poèmes et d'essais.

Mais Alexis contredit cet argument :

> Je n'ai jamais aimé les livres. Chaque fois qu'on les ouvre on s'attend à quelque révélation surprenante, mais chaque fois qu'on les ferme, on se sent plus découragé. (OR 23)

Cette prise de position explique un trait assez frappant de son récit : Alexis ne fait jamais appel ni à des écrivains célèbres ni à d'autres personnes d'autorité pour justifier son penchant. Il est fréquent parmi les défenseurs d'une cause minoritaire – mouvement des minorités sexuelles et mouvement de femmes par exemple – de s'approprier des figures reconnues et de les mettre en avant comme des figures de proue (Éribon 2003a : 121-122). Ce phénomène est très présent dans *Corydon* de Gide, où le personnage Corydon invoque Aristote, Platon, Pascal, Montaigne, Schopenhauer, Goethe, Léonard de Vinci pour ne mentionner que quelques-uns des plus célèbres. L'établissement d'un contre-canon littéraire a été entrepris aussi bien par le mouvement gay que par le mouvement féministe, comme une sorte de preuve de leur valeur. Alexis ne fait rien de tel. Il n'exprime aucune volonté d'appartenir à un groupe défini par un désir semblable. Il ne visite pas non plus de lieux fréquentés par d'autres homosexuels ; son récit ne mentionne pas l'existence de tels endroits. Ses opinions sur l'insuffisance de la langue pour décrire la vie témoignent de sa conviction qu'il serait faux d'établir des sous-groupes minoritaires à partir d'une préférence sexuelle. Si les désirs sont trop variés et trop complexes pour être décrits, il est impossible de créer une catégorie, une classe, à partir de ceux-ci.

4.2.5 Conclusion du chapitre

Le roman *Alexis ou le Traité du vain combat* est assez court et son sujet est très restreint : la confession d'un désir homosexuel caché

jusqu'alors. Pourtant le petit texte est très riche en ce qui concerne le thème de l'homosexualité. Il décrit de manière convaincante les souffrances et les peines subies par les individus qui cherchent à résoudre leur désir sexuel. Le texte reflète la façon dont ce sujet était traité à l'époque dans le discours médical, psychanalytique et littéraire et révèle un grand nombre de préjugés attachés alors à l'homosexualité, dont au moins certains sont sans doute toujours courants. Aussi, le livre permet d'évoquer beaucoup de questions qui continuent d'intriguer les chercheurs de sexualité d'aujourd'hui : l'importance des discours sur le sexe (Foucault), les variations du désir (Rubin, Sedgwick), le rapport de l'individu au groupe et la question d'un mouvement gay identitaire (Éribon), le lien entre la sexualité et l'art (Éribon), entre autres.

Dans notre lecture du roman, nous avons constaté que le motif de la langue, ainsi que ses corrélats, le silence et la musique, sont très pertinents dans le texte. Selon le narrateur-héros, la langue est incapable d'expliquer tant le désir que la vie et il faut donc se méfier des termes réducteurs. Le silence est une force mensongère qui envahit la vie et la domine, et à laquelle Alexis substitue la musique. En s'efforçant de nier un aspect fondamental de sa nature, l'individu fausse toute son existence.

Dans le texte l'homosexualité est représentée comme innocente, naturelle et simple. Elle s'oppose à l'hétérosexualité transformée en une obligation et une convention. Le désir hétérosexuel répugne à Alexis, non seulement à propos de Monique, mais également quand il est exprimé par d'autres personnages, comme les collégiens à Presbourg. Dans ce roman, la négativité de la sexualité, dénoncée par Rubin (1993 : 11), s'applique alors au désir hétérosexuel en premier lieu. Alexis rejette les conventions, comme le mariage et l'association de la sexualité à l'amour, et défend la liberté sexuelle. Pourtant, il porte un regard très critique sur les autres homosexuels, et il ne veut pas s'identifier à eux. Le texte ne contient aucune référence explicite à d'autres textes traitant le même sujet, ni d'allusions à des personnages homosexuels. Alexis semble vouloir se garder de toute assimilation à d'autres homosexuels. Certes, le récit d'Alexis défend la liberté sexuelle, mais il ne veut pas appartenir à une collectivité.

Il est assez curieux de noter deux tendances contradictoires dans les paroles du narrateur-héros. D'un côté, il défend la liberté sexuelle

et la sépare de l'amour : il refuse les liens qui durent. En mettant ce fait en parallèle avec la comparaison de la renonciation à une condamnation inhumaine, nous avons l'impression qu'Alexis parle pour une activité sexuelle avec plusieurs partenaires successifs. D'un autre côté, il rejette la promiscuité et insiste sur le raffinement dans le choix du partenaire, ce qui suggère une attitude assez ascétique. En fait, le récit d'Alexis est rempli de contradictions. Nous avons pu voir qu'il est aussi équivoque en ce qui concerne la nature de l'homosexualité, si elle est innée ou apprise. Cette caractéristique ne diminue nullement la valeur du texte, au contraire, elle intensifie l'impression de trouble qu'éprouve le héros-narrateur et illustre la difficulté à expliquer l'homosexualité, qu'il ne faudrait, à son avis, essayer de contenir dans une explication stable.

4.3 Éric et Conrad – amitié, amour et sexualité dans *Le Coup de Grâce*

Le thème de la sexualité a une place presqu'aussi centrale dans le roman *Le Coup de Grâce* (1939) que dans *Alexis ou le Traité du vain combat*, mais il y est abordé de façon très différente, même si, dans les deux romans, un narrateur autodiégétique homme raconte ses expériences sexuelles et ses relations intimes. Il convient peut-être de répéter dès maintenant que le lecteur accède seulement à l'interprétation offerte par le narrateur-héros Éric qui ne cède presque jamais la parole à un autre personnage.

Le narrateur-héros du *Coup de Grâce*, Éric von Lhomond, décrit en détail sa relation avec Sophie de Reval, qui est la sœur de son ami d'enfance et cousin, Conrad de Reval. Sophie tombe amoureuse d'Éric qui la repousse. Pour Éric, la relation avec la jeune fille est problématique et constitue une énigme difficile à résoudre (Hekanaho 2006 : 113, 121). Son rapport à elle se caractérise par un mélange confus de sympathie admirative et de mépris horrifié. Nous avons longuement discuté leur relation dans la première partie de notre travail en explorant la nature androgyne de Sophie, ainsi que de son frère Conrad (cf. 3.3.2). Nous avons conclu que c'est le côté masculin de Sophie – à savoir les traits de caractère qui la rendent similaire à son frère – qui attire Éric, tandis qu'il est effrayé et dégoûté par son côté féminin. La sexualité des femmes paraît horrifiante au héros-narrateur : chaque expérience sexuelle d'Éric avec une femme est associée à l'horreur (cf. 3.3.1). Comme dans *Alexis ou le Traité du vain combat*, c'est la représentation du désir hétérosexuel qui manifeste ce que Rubin (1993 : 11) nomme la négativité de la sexualité.

Même si c'est la relation d'Éric et de Sophie qui occupe le devant de la scène du *Coup de Grâce*, nous nous concentrerons ici sur la relation entre Éric et Conrad, qui est reléguée en arrière-plan de l'histoire. Nous identifions alors immédiatement une différence capitale par rapport à *Alexis ou le Traité du vain combat*, qui est focalisé entièrement sur la problématique de la sexualité entre hommes. Conrad a une fonction passive dans *Le Coup de Grâce*. Cela explique pourquoi les études sur ce roman se sont concentrées presque exclusivement sur Éric et Sophie (voir surtout Doré 1999 ; Howard 1992 ; Lydon 1995 ; O'Sickey 1988 ; Rothberg 2004 ; Stillman 1984 ;

Stillman 1985). Deprez (2007 : 52) consacre un article au thème de l'homosexualité chez Yourcenar et fait un survol de l'œuvre entière, mais ne mentionne Éric et Conrad que très brièvement. Ceux qui discutent de Conrad (voir par exemple Andersson 1989 : 53-61) n'explorent guère le côté sexuel de son rapport avec Éric, mais se contentent de constater leur amitié profonde et leur ressemblance. Certes, Conrad est aussi évoqué par la critique pour souligner la mise en parallèle du frère et de la sœur dans le texte (voir Andersson 1989 ; Howard 1992 ; Lydon 1995), mais Hekanaho (2006) et Kopelson (1994) sont parmi les rares chercheurs qui s'intéressent à l'amour et à la sexualité entre Éric et Conrad. Ayant constaté que l'amour entre un homme et une femme est constamment évoqué en termes négatifs dans ce roman, nous explorerons comment le lien entre ces deux jeunes hommes est représenté.

L'étude sur *Le Coup de Grâce* commencera par une discussion au sujet du milieu homosocial où l'histoire est placée, un milieu où les femmes n'ont que peu de place. (4.3.1 Amour héroïque dans un milieu homosocial). La relation d'Éric et de Conrad sera mise en rapport avec la tradition héroïque de l'amitié masculine exaltée dans les chansons de gestes du Moyen Âge. Pour ce faire, nous aurons recours principalement au livre *L'invention de la culture hétérosexuelle* par Tin (2008). Ensuite (4.3.2 Amitié, amour, passion ?) seront abordés les indices de sexualité dans leur amitié pour montrer qu'il est justifié de traiter celle-ci comme une variante de la sexualité transgressive. Dans le troisième et dernier sous-chapitre (4.3.3 Un amour sublime face au conformisme méprisé), les particularités de cette relation homosexuelle seront envisagées. Le sous-chapitre consiste en trois parties : d'abord nous montrerons que l'amour d'Éric pour Conrad se présente comme exclusif et unique, incomparable à toute autre relation intime (4.3.3.1) ; puis sera évoquée la manière dont le texte exprime l'innocence et la valeur de cet amour (4.3.3.2), et finalement, nous montrerons comment le narrateur-héros s'oppose aux conventions morales (4.3.3.3). La conclusion du chapitre (4.3.4) réunira les remarques principales de chaque sous-chapitre et établira un parallèle entre *Le Coup de Grâce* et *Alexis ou le Traité du vain combat*.

4.3.1 Amour héroïque dans un milieu homosocial

Le Coup de Grâce est situé en Courlande après la Révolution russe et la Première Guerre mondiale. Courlande est ravagée par une guerre civile entre, d'un côté, les soldats bolchéviques et, de l'autre côté, les soldats du côté droit, à savoir les blancs. Éric et Conrad qui sont d'ascendance noble, participent aux luttes des blancs, organisés en corps francs (*Freikorps*), contre les bandes rouges. La plupart des événements se déroulent dans le château de Kratovicé, le domaine de la famille de Conrad et de Sophie de Reval, qui est entouré de tous côtés par la guerre.

Dans le château de Kratovicé sont rassemblés les soldats blancs commandés par Éric. À l'exception de la tante de Prascovie qui avec ses tics et ses délires religieux est « tout au plus un fantôme » (OR 144), ce qui lui enlève la qualité d'une personne, Sophie est la seule femme dans le château. Le roman décrit par conséquent un milieu homosocial, dont les femmes sont exclues. Mary Lydon (1995 : 36) pense que le roman dénonce le manque d'espace pour les femmes dans un monde d'hommes : « *the nonplace occupied by women in a man's world* ». Les rapports entre les hommes y prédominent sur les relations hommes-femmes (cf. Howard 1992 : 128). Cela devient évident quand Éric décrit l'atmosphère qui s'installe au château après le départ final de Sophie :

> Il avait suffit de la disparition de Sophie pour faire régner dans cette maison sans femmes […], un calme qui était celui du couvent d'hommes et de la tombe. Notre groupe de plus en plus réduit rentrait dans la grande tradition de l'austérité et du courage viril ; Kratovicé redevenait ce qu'il avait été aux temps qu'on croyait révolus, un poste de l'Ordre Teutonique, une citadelle avancée de Chevaliers Porte-Glaives. Quand je pense malgré tout à Kratovicé comme à une certaine notion du bonheur, je me souviens de cette période tout autant que de mon enfance. (OR 144)

La disparition de Sophie qui débarrasse les soldats réunis à Kratovicé de toute présence féminine – la tante ne compte pas – réinstalle le calme au château après les tensions causées par Sophie. Le narrateur Éric reconnaît deux périodes de bonheur à Kratovicé, la première consiste en l'enfance avec Conrad avant que Sophie ne commence à s'intéresser aux garçons (OR 91), et la deuxième est ce temps après le

départ de Sophie. Ainsi, la présence d'une femme, Sophie, correspond au malheur qui trouble le calme et crée du désordre dans l'atmosphère masculine. En louant la tranquillité heureuse qui règne dans un milieu exclusivement masculin, *Le Coup de Grâce* s'écarte d'*Alexis ou le Traité du vain combat*¸ où le calme est assuré par la présence de femmes, mais où il s'avère être trompeur et mensonger. Nous avons aussi vu qu'*Alexis ou le Traité du vain combat* transmet une image négative des lieux exclusivement masculins dans la description du collège de Presbourg (cf. 3.2.1.2), alors que le narrateur-héros du *Coup de Grâce* paraît les exalter.

La mention de l'Ordre Teutonique et des Chevaliers Porte-Glaives qui se trouve dans le passage cité ci-dessus évoque une atmosphère chevaleresque. L'Ordre Teutonique et l'Ordre des Porte-Glaives sont deux ordres chevaleresques du Moyen Âge, le premier fondé en 1128 et le deuxième en 1204. Cette référence relie l'amitié d'Éric et de Conrad à la tradition chevaleresque. Il nous paraît alors justifié d'étudier comment *Le Coup de Grâce* fait appel aux chansons de geste médiévales. À ce propos, l'étude de Tin (2008) qui expose la transition de la culture homosociale de la chevalerie féodale au culte de l'amour courtois exprimé par les troubadours apporte des informations utiles. D'après Tin, l'amour courtois constitue l'origine de la culture hétérosexuelle actuelle en France. Cette thèse a, d'ailleurs, été défendue auparavant, sous une autre forme, par Denis de Rougemont dans le classique *L'Amour et l'Occident*, paru pour la première fois en 1938 et réédité en 1956[160] (cf. Lecercle 1991 : 26-33). De Rougemont (1972 : 17-19, 51-55 *passim*) affirme que l'amour passionné littéraire (hétérosexuel, car de Rougemont ne parle que de cela) est né au Moyen Âge avec le mythe de Tristan et Iseut et l'amour courtois chanté par les troubadours.[161] Pour sa part, Tin s'intéresse aux héros épiques des chansons de geste féodaux qui précèdent les troubadours

[160] Nous nous référons à l'édition de 1972.

[161] Tin et de Rougemont ont pourtant des objectifs opposés. De Rougemont, dont le livre a été publié en 1938, s'inquiétait de la dévalorisation du mariage et de la fréquence de l'adultère à l'époque. Il voulait découvrir les origines de l'attention portée à l'adultère dans la littérature occidentale. Son objectif était alors de soutenir le couple marié. Par contre, Tin veut dénaturaliser l'hétérosexualité et la faire entrer dans l'histoire, pour montrer qu'elle n'a pas toujours été considérée comme la seule solution « naturelle ».

et leur amour courtois : Roland et Olivier de *La Chanson de Roland*, entre autres.

Plusieurs chercheurs ont noté que dans *Le Coup de Grâce*, Éric envisage ses rapports avec Conrad en se référant à un idéal d'amitié virile. Rothberg (2004 : 125-147) étudie Éric à la lumière de ses attaches aux freikorps allemands et au fascisme, comme le font également O'Sickey (1988 : 41-44) et Howard (1992 : 129-131), tous les trois se référant au livre *Male Fantasies* par Klaus Theweleit[162]. Cependant, ils ne s'intéressent pas tant à Conrad qu'à d'autres aspects de cette culture perceptibles chez Éric. De son côté, Kopelson (1994 : 109-118) rapporte la relation d'Éric et de Conrad au paradigme héroïque classique des épopées, ce en s'appuyant sur les idées de Halperin (1990)[163]. En effet, plusieurs des caractéristiques identifiées par Tin dans la culture chevaleresque rappellent les remarques de Halperin sur l'amitié héroïque classique : d'abord, l'amitié ne concerne que des hommes et inclut deux hommes seuls, excluant tout autre personne ; deuxièmement, l'amitié privée est en rapport étroit avec ce qui se passe dans la société ; et, finalement, la mort est souvent présentée comme la fin inévitable de la relation (cf. Halperin 1990 : 77-79 ; Tin 2008 : 14-28). Tin (2008 : 15 note 1) suggère que les sociétés organisées à partir de la séparation des sexes, qu'elles soient rurales ou guerrières, privilégient d'habitude le culte de l'amitié masculine et n'ont pas de culte de l'amour hétérosexuel, c'est-à-dire que les liens entre les hommes prédominent sur les relations entre hommes et femmes de sorte que l'ami est plus important pour un homme que son épouse. Nous pouvons donc nous attendre à ce que certaines caractéristiques se répètent dans de telles sociétés, quel que soit leur contexte historique ou géographique, sans pour autant nier les différences entre elles. Certaines thèses avancées par Halperin s'avèrent également utiles pour notre analyse du *Coup de Grâce*. Dans

---

[162] Le livre *Männerphantasien* date de 1979. La traduction anglaise *Male Fantasies* est sortie en 1987.

[163] Halperin étudie trois couples héroïques qui figurent dans des épopées qui datent de la même période historique à peu près, mais qui appartiennent à des cultures différentes : Achille et Patrocle dans *L'Iliade*, Gilgamesh et Enkidu dans l'Épopée de Gilgamesh et Daniel et Jonathan dans le Premier livre de Samuel dans l'Ancien Testament.

ce qui suit, certaines similitudes et dissemblances entre la tradition chevaleresque et le roman de Yourcenar seront mises en avant.

Tin (2008) fait plusieurs remarques à propos des chevaliers qui s'appliquent pertinemment à la situation d'Éric et de Conrad dans *Le Coup de Grâce*. D'après lui, l'âge chevaleresque était « une culture de l'amitié entre hommes » (*id*., 26). La culture chevaleresque est une société de soldats, qui exalte « l'amour viril » (*id*., 14) et où « les femmes sont tenues à l'écart et comptent peu » (*id*., 26). Les chevaliers vaillants vivent, mangent et dorment ensemble dans le château du suzerain. Cette description convient parfaitement à la situation d'Éric et de Conrad dans *Le Coup de Grâce*. Enfermés dans le château de Kratovicé, les soldats blancs y mènent une existence collective. Les deux amis se trouvent dans une situation masculine et guerrière, où le courage est la vertu la plus appréciée (cf. 3.3.2.2), et où il n'y a pas de place pour les femmes : dans le roman de Yourcenar, les femmes ne sont pas uniquement insignifiantes et/ou absentes comme dans les chansons de geste ; elles sont aussi méprisées et infériorisées par le narrateur-héros Éric (cf. 3.3.1).

Les amitiés entre deux chevaliers décrites dans les chansons de geste sont selon Tin (2008 : 26) à la fois privées et publiques ; elles impliquent d'habitude un contrat socialement reconnu, souvent sous la forme d'un serment prononcé devant des témoins. Au Moyen Âge, les amitiés chevaleresques étaient en rapport avec le système féodal, et par conséquent elles étaient « liées au pouvoir et aux liens vassaliques » (*id*., 27). Situés dans un autre contexte historique, Éric et Conrad ne font pas de serment public, mais il existe entre eux une sorte de pacte réciproque. Leur amitié est explicitement désignée comme un « pacte » à deux reprises (OR 113, 146). Il est également évident que le lien étroit entre Éric et Conrad est reconnu par leur entourage : Éric explique que dans leur enfance, les paysans les prenaient pour des frères (OR 90). Leur relation devient publique comme elle a une fonction dans la lutte contre les bolchéviques et elle influence l'ambiance et les rapports au sein du groupe formé par les soldats au château. Pour Éric, Conrad est en même temps un ami et un amant (nous y reviendrons) et un membre de la même compagnie militaire. Dans la phrase suivante les deux aspects de leur relation sont clairement mis en rapport : « C'était l'idéal compagnon de guerre, comme ç'avait été l'idéal compagnon d'enfance » (OR 93). Le

compagnonnage militaire public et l'amitié privée sont imbriqués et se nourrissent mutuellement : la relation privée est inséparable de la relation publique. L'amitié d'Éric et de Conrad étant liée à leur occupation militaire, elle est en rapport avec le combat antibolchévique en Courlande et avec le pouvoir. Leur amitié ne consiste pas en l'engagement envers un suzerain féodal, comme dans les chansons de geste évoquées par Tin, mais elle inclut quand même l'engagement envers une cause politique et militaire : la lutte antibolchévique initiée par le baron von Wirtz en Courlande (OR 92).

L'activité militaire d'Éric dépend, de plus, toujours de ses relations personnelles. Le narrateur-héros affirme qu'il s'engage uniquement dans les causes auxquelles il ne croit pas (OR 88), et précise que « seuls les déterminants humains » l'influencent (OR 92). En d'autres mots, Conrad seul compte pour lui.

> Dans cet imbroglio balte, où toutes les chances étaient du côté sinistre, je ne m'étais somme toute engagé que pour lui ; il fut bientôt clair qu'il ne s'y attardait que pour moi. (OR 93)

La cause politique et l'engagement militaire sont subordonnés à leur amitié mutuelle ; ce sont les circonstances externes qui expliquent pourquoi la lutte antibolchévique devient le cadre de leur relation. Contrairement aux chevaliers étudiés par Tin (2008 : 27), dont l'amitié sert à consolider le pouvoir du suzerain, Éric profite de la lutte antibolchévique organisée en Courlande pour retrouver son ami et continuer leur amitié. Leur amitié n'est pas un effet de leur activité militaire, mais sa cause. Qui plus est, Éric reconnaît les effets néfastes de la situation de la guerre pour ses relations privées : « la présence épaisse ou sournoise de nos camarades empoisonnait peu à peu mes relations avec mon ami » (OR 110). Ainsi, Conrad se présente comme le facteur déterminant derrière les décisions et les actes du héros-narrateur, en dépit de sa présence modeste dans le roman. L'importance de ce lien ne se mesure pas sur le plan narratif, c'est-à-dire par l'activité verbale et l'action de Conrad. Elle n'est communiquée que dans quelques commentaires furtifs.

Par la priorité accordée à la relation privée et aux sentiments personnels des personnages, *Le Coup de Grâce* se détache de la tradition épique et révèle son caractère moderne. Les personnages des chansons de geste sont des figures types, « largement prédéterminées

par l'univers mythique » ; leurs actes sont prévisibles et la personnalité fixe une fois pour toutes, constate Erman (2006 : 6). Cette caractérisation ne concerne pas le héros yourcenarien : le personnage Éric est investi d'une épaisseur psychologique que les héros épiques n'ont pas. Le portrait de Conrad est nettement plus superficiel, mais le narrateur lui attribue néanmoins la capacité de réfléchir sur sa propre vie, même si les circonstances l'empêchent de l'arranger librement et si la stratégie narrative empêche l'approfondissement de son portrait.

Située dans un milieu dur et sévère, l'amitié chevaleresque est extrêmement intense et sentimentale, explique Tin (2008 : 15) : tendresse sentimentale et vigueur militaire s'entremêlent. Cette caractérisation convient à Éric et à Conrad en ce qui concerne l'intensité de leur amitié. Même si Éric donne une impression dure et cruelle, ses sentiments pour Conrad sont très profonds. Leur proximité est symbolisée par leur chambre partagée, donnant lieu à une intimité à l'abri du reste de la troupe de soldats. Il est révélé que le héros-narrateur partage la chambre de Conrad dans une scène où celui-là regarde tendrement ce dernier s'endormir « d'un sommeil d'enfant » dans le lit voisin (OR 112). Le héros-narrateur exprime aussi ses inquiétudes au sujet de la santé de Conrad et il veille finalement à côté de son ami qui se meurt suite à une offensive. Éric refuse enfin d'enterrer le corps de son ami sans funérailles. Malgré le risque apparent de coups de feu, il force un curé à accomplir une cérémonie improvisée. Éric risque alors sa propre vie pour assurer que son ami soit béni et ainsi mené « à bon port » (OR 147).

Le comportement d'Éric rejoint à fois la tradition chevaleresque médiévale et la tradition épique antique. Tin (2008 : 15) note que les amitiés des chevaliers sont souvent « passionnées » et engagent les deux chevaliers jusqu'à la mort. Dans les épopées anciennes, l'amitié des couples héroïques culmine dans la mort de l'un des partenaires, dit, pour sa part, Halperin (1990 : 79). La mort y semble alors encore plus essentielle que dans les amitiés chevaleresques. Cet engagement jusqu'à la mort est très présent dans l'amitié d'Éric et de Conrad. Éric décrit, à un moment donné, leur relation en termes de contrat économique : « Que mon ami m'ait remboursé jusqu'au dernier sou les sommes d'estime et de confiance que j'avais inscrites sous son nom, c'est ce qu'il m'a prouvé par sa mort (OR 93) ». Leur relation

prend ici la forme d'un engagement à vie que la mort de Conrad confirme.[164]

Éric n'exprime pas ouvertement ses sentiments en tant que narrateur, et encore moins en tant que héros. La sentimentalité évoquée par Tin au sujet des chansons de geste est absente dans *Le Coup de Grâce*. Tin écrit (2008 : 28) :

> L'amitié est l'un des rares moments de tendresse dans un monde où la brutalité était souvent de rigueur. Le héros ne peut pas retenir ses larmes lorsqu'il craint pour son *compaign* ; ce grand garçon tombe en pâmoison quand son ami se meurt ; nos chevaliers s'embrassent, et souvent sur la bouche, ils passent parfois la nuit ensemble. Il n'y a pas lieu à s'interroger sur leur sexualité ; tout cela parait tout à fait naturel aux yeux de leurs contemporains.

En revanche, le texte yourcenarien ne contient de mention ni de larmes ni d'exclamations amoureuses ou sentimentales. En fait, Éric est assez réticent sur ses sentiments : il décrit leur relation en termes qui suggèrent l'intensité de leurs sentiments, par exemple dans des remarques comme celle-ci : « ma jeunesse et Conrad sont morts ensemble » (OR 91). Mais il ne déclare jamais son amour pour Conrad ni n'énonce jamais sa peine de le perdre. Le récit ne contient pas non plus de scènes détaillées de moments intimes (charnels ou non) entre lui et Conrad.

La réticence d'Éric s'explique en partie par la situation d'énonciation du narrateur autodiégétique, précisée dans le récit-cadre : Éric raconte son histoire à des soldats inconnus à la gare de Pise, bien que cette situation s'oublie facilement en lisant son récit. Faire décrire à Éric, un mercenaire arrogant et dur, des situations intimes avec son amant devant des étrangers, qui en plus sont aussi des militaires, rendrait le personnage incohérent et peu plausible et par conséquent, le roman serait invraisemblable. Rivara (2000 : 282) affirme que même si la fiction est libre d'inventer n'importe quoi, la « fiction réaliste » renonce à cette liberté totale et aspire à imiter une « réalité sociale historiquement déterminée ». « Réaliste » s'emploie ici

[164] Kopelson (1994 : 117) traite la mort d'Antinoüs dans son analyse de l'amour héroïque entre Hadrien et celui-ci, mais ne remarque pas que la mort de Conrad joue un rôle presque analogue pour Éric. Pourtant, il pense que *Le Coup de Grâce* et *Mémoires d'Hadrien* expriment le même type d'amitié érotique masculine

dans son sens large et désigne la littérature qui imite la vie réelle[165]. Yourcenar ayant situé son roman dans un contexte historique et géographique bien défini, le lecteur peut présumer que ces personnages sont censés être aussi vraisemblables que possible. Yourcenar elle-même insistait beaucoup sur l'importance de se renseigner autant que possible sur le contexte où l'on situe ses romans. Elle aimait citer les critiques qui la louaient d'avoir décrit avec justesse un lieu et une atmosphère historiques donnés. La préface du *Coup de Grâce* en témoigne :

> Plus tard, à deux ou trois reprises, des hommes qui avaient participé à ces mêmes guerres en pays balte ont bien voulu venir m'assurer spontanément que *Le Coup de Grâce* ressemblait à leurs souvenirs, et aucune critique favorable ne m'a jamais plus rassurée sur la substance d'un de mes livres. (OR 80)

Il nous semble donc justifié de dire qu'un mercenaire fasciste de la première moitié du 20e siècle n'exposerait pas les sentiments amoureux qu'il éprouve pour un autre homme devant des témoins inconnus, surtout si ceux-ci participent à des organisations militaires qui valorisent la masculinité et la virilité. D'ailleurs, l'attitude du narrateur-héros à l'égard des narrataires fictifs correspond à l'attitude du héros devant les soldats rassemblés dans le château de Woroïno. Éric n'y expose pas son amour devant les autres, même si leur amitié est reconnue par tous. Il accepte même de visiter une prostituée pour ne pas se « singulariser vis-à-vis de [ses] camarades » (OR 111). Il est bien entendu vraisemblable que Yourcenar ait aussi voulu éviter d'affronter son public, comme le suggère Prévot (2002 : 310). La sentimentalité n'est donc pas un trait caractéristique du héros-narrateur du *Coup de Grâce*.

4.3.2 Amitié, amour, passion ?

Selon Tin (2008 : 15), l'amitié chevaleresque racontée dans la chanson de geste n'est pas nécessairement sexuelle mais elle peut l'être sans que cela pose de problème (*id.*, 28). À cette époque-là, la frontière qui séparait amitié, amour et amour charnel n'était pas nette. En ce qui

[165] Ici, il ne faut pas rapporter l'expression « fiction réaliste » au mouvement littéraire particulier de la deuxième moitié du 19e siècle que l'on appelle le réalisme et qui devient le naturalisme.

concerne *Le Coup de Grâce*, nous y retrouvons la même tendance à la confusion entre amitié et amour (charnel). Dans sa lecture du roman, Kopelson (1994 : 11) explique qu'il est toujours difficile de dissocier l'amitié, l'amour et la sexualité aussi bien sur le plan conceptuel que sur le plan comportemental :

> Notwithstanding our tendency to distinguish between love and friendship, the boundaries that separate friendship, love and sex are actually difficult to draw. These conceptual and behavioral categories vary within individual cultures as well as from one historical era to another.

Cependant, dans *Le Coup de Grâce*, Éric paraît distinguer amour et amitié, lorsqu'il dit à propos de son rapport à Conrad :

> 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. (OR 93)

Le passage décrit leur relation en termes d'amitié : certitude, respect, acceptation. Rien n'y suggère une attraction érotique. De plus, le narrateur établit une frontière entre l'amour et l'amitié comme pour insister là-dessus. Des autres caractéristiques de leur relation mentionnées ailleurs dans le texte sont l'estime et la confiance. Le narrateur-héros du roman désigne constamment Conrad comme son ami et décrit de préférence leur relation comme une « amitié ardente » (OR 90 ; cf. Kopelson 1994 : 109), et non comme une passion érotique. Le mot « compagnon » figure deux fois dans le texte, dans une seule phrase où « compagnon de guerre » et « compagnon d'enfance » sont juxtaposés (OR 93). L'équivocité de ce mot mérite quelques remarques supplémentaires. Selon *Le Petit Robert* (*s.v.* « compagnon »), le compagnon est une « personne (souvent, homme) qui partage habituellement ou occasionnellement la vie, les occupations d'autres personnes » (c'est-à-dire camarade ou copain), mais c'est aussi l'« homme ou [l']animal mâle d'un couple ». Le deuxième sens du mot inclut un rapport charnel. Ce deuxième sens est désigné par le dictionnaire comme l'emploi moderne du mot, tandis que l'emploi au premier sens est considéré comme vieilli ou littéraire. Étant donné que le style de Yourcenar est très littéraire, et que le roman est écrit dans les années 1930, l'explication offerte par *Le Petit Robert* ne permet pas de juger dans quel sens Yourcenar utilise le mot. Il est possible de voir

dans le mot de compagnon une allusion à la tradition chevaleresque, où l'ami est souvent un *compaign* (voir Tin 2008 : 21, 28). Néanmoins, le mot « compagnon » donne au lecteur actuel une impression ambiguë de la nature du lien entre Éric et Conrad. Notons, enfin, que le mot « amour » s'utilise aussi dans le texte, quoique plus rarement (OR 88, 110, 129). Même si l'amour est le terme standard pour les relations homosociales entre hommes dans les chansons de geste du 12e siècle (Tin 2008 : 15*sq*), il n'a plus ce sens au moment où Yourcenar écrit son roman. De même, l'amour au sens de l'amitié est étranger au contexte sociohistorique intradégétique. Nous pouvons donc constater que la distinction établie ci-dessus par le narrateur-héros entre l'amitié et l'amour se trouve écartée ailleurs dans le roman.

L'aspect sexuel de la relation entre Éric et Conrad n'est jamais énoncé ni décrit explicitement : le récit ne contient pas de scènes érotiques entre les deux hommes. Lydon (1995) soutient que le texte ne permet pas de savoir si la relation érotique entre Éric et Conrad est mutuelle et consommée. Lydon (1995 : 38) prétend que Sophie représente pour Éric non seulement la sexualité féminine effrayante mais également « le risque de l'homosexualité », ce qui laisse entendre qu'Éric aurait de l'aversion pour l'homosexualité. Si nous considérons le grand nombre de passages qui suggèrent une liaison érotique entre Éric et Conrad, son interprétation paraît pourtant trop littérale. Nous adhérons à l'opinion avancée par Éribon (2003a : 134) qui dit que, dans l'analyse d'un texte, il faut considérer également « ce qu'il [le texte] suggère, ce qu'il désigne sans le nommer, ce vers quoi il tend ». Éribon reproche à l'étude faite par Bersani sur *L'Immoraliste* d'André Gide que l'analyse du roman semble « reposer un peu trop sur la littéralité du texte » et négliger tout ce qui y est suggéré et évoqué de façon implicite, par exemple dans les caresses que le héros échange avec des enfants ou avec des adolescents. Il nous semble que la remarque faite par Éribon à propos de Bersani s'appliquerait parfaitement à l'analyse du *Coup de Grâce* suggérée par Lydon.

L'aspect sexuel est effleuré à plusieurs reprises dans le texte yourcenarien. La notion de désir homosocial mâle introduite par Sedgwick dans l'ouvrage *Between Men* (1985) nous offre un outil utile pour rendre compte de la relation d'Éric avec Conrad. Sedgwick constate que, dans la société occidentale moderne, il y a une rupture nette entre l'homosexualité et l'homosocialité par rapport aux

hommes. Rappelons que l'homosocialité désigne le réseau complexe de rapports, ou d'entraide, qui existe entre les personnes du même sexe dans la société, celui-ci étant formé de liens amicaux, professionnels ou autres. L'homosocialité ne se caractérise pas toujours par des facteurs positifs de soutien et de support ; elle peut également s'exprimer sous différentes formes de domination. Selon Sedgwick (1985 : 1-2, 65), homosocialité mâle et homophobie sont connectées et elle constate également que les liens homosociaux entre les hommes sont toujours en rapport avec les femmes, bien que ce rapport ne soit pas très profitable à celles-ci.[166] Dans certaines cultures, l'exclusion de l'homosexualité est inhérente à l'homosocialité mâle. Sedgwick introduit la notion de désir homosocial mâle pour signaler qu'un continuum entre l'homosocialité et l'homosexualité est possible, à savoir que l'homosocialité ne nécessite pas l'homophobie mais que les deux (homosocialité et homosexualité) peuvent coexister dans un continuum. À son avis, l'Antiquité grecque exemplifie sa thèse (*id*., 4). Sedgwick justifie son argument davantage à l'aide de lectures littéraires de Shakespeare, Whitman, entre autres, qui révèlent que cela a été le cas également à d'autres moments dans l'histoire.

Le Coup de Grâce met en scène une forme du désir homosocial mâle. Éric se trouve dans une situation où les liens homosociaux sont très marqués et même nécessaires pour la survie, mais il s'exprime aussi en faveur du désir homosexuel. Son amitié pour Conrad n'exclut pas un rapport sexuel. Déjà le dégoût manifeste d'Éric pour toute relation sexuelle avec une femme insinue que ses préférences sexuelles vont ailleurs. Le narrateur décrit sa visite chez une prostituée à Riga comme une de ces « sombres soirées en réaction contre soi-même » (OR 112). Toutefois, Éric révèle clairement qu'il connaît l'amour charnel quand il dit : « J'éteignais la lampe comme on la rallume après avoir fait l'amour » (OR 121). Ailleurs dans le texte, il évoque implicitement son expérience personnelle du contentement

[166] Rappelons qu'une de ses idées principales est que le désir d'un homme pour une femme masque en fait un lien homosocial avec un autre homme. La femme ne compte guère dans le triangle formé par les trois personnages ; l'homme poursuivant la femme est plus motivé par sa relation avec l'autre homme, par exemple parce qu'il veut triompher de lui en lui dérobant la femme. Cette thèse de Sedgwick s'inspire de la théorie du désir mimétique et du triangle amoureux exposée par Girard dans *Mensonge romantique et vérité romanesque* de 1961 (cf. 2.3).

produit par l'amour charnel en décrivant le visage de Sophie qui prend « cette expression reposée qu'on a dans un lit » (OR 105). Comme toute relation sexuelle avec une femme lui inspire un dégoût agité, force est de conclure que l'expression reposée résulte de l'amour partagé avec un garçon.

La scène où Sophie ivre regrette la mort de son chien Texas contient une allusion similaire au rapport physique entre Éric et Conrad. En soignant la jeune fille ivre à mort, Éric lui enlève ses vêtements et l'allonge dans son lit. Le corps nu et inerte de la fille allongée dans le lit exhibe un « abandon plus complet que dans l'amour » et lui rappelle Conrad (OR 117). Donc, au lieu de décrire sa relation avec Conrad comme un amour sexuel, le narrateur-héros communique cet aspect de leur liaison en insérant des allusions vagues dans les situations des plus diverses, en particulier à propos de sa relation avec Sophie. Ce procédé a pour effet de voiler le thème homosexuel, sans pour autant le renier.

Éric décrit constamment sa liaison avec Conrad comme une relation mentale et physique ; le corps de Conrad est souvent présent dans les descriptions de leur amitié, comme dans le passage suivant :

> Mais trêve aux explications psychologiques de ce qui n'est qu'entente spontanée des esprits, des caractères, des corps, y compris ce morceau de chair inexplicable qu'il faut bien appeler le cœur, et qui battait chez nous avec un synchronisme admirable. (OR 89)
>
> À son côté, l'esprit et le corps ne pouvaient être qu'en repos. (OR 93)

Nous avons déjà montré que le corps en repos est associé à l'amour sexuel satisfait dans le roman de Yourcenar. Le fait d'accentuer, d'un côté, l'accord mental et, de l'autre côté, l'accord corporel transmet l'idée d'un lien sexuel. L'entente des corps est clairement une métaphore sexuelle. Cette formule rappelle une métaphore utilisée par Alexis pour désigner l'acte sexuel dans *Alexis ou le Traité du vain combat*, notamment « les sympathies ou les antipathies des corps » (OR 63). Le procédé métaphorique est identique sauf que la sympathie a été remplacée par l'entente dans le deuxième roman. *Le Coup de Grâce* contient encore d'autres allusions plus ou moins directes aux activités sexuelles partagées par Éric et Conrad. La référence à

l'homosexualité d'Éric la plus explicite est sans doute l'expression « l'amour des garçons » qui figure une seule fois dans le texte. Éric veut justifier son choix de renoncer à Sophie en se disant qu'il ne resterait quand même pas avec elle, car son vice le reconquerrait. Éric prétend que son vice est « bien moins l'amour des garçons que la solitude » (OR 129). Cette litote fait semblant de minimiser l'importance de la préférence sexuelle du narrateur-héros, mais en réalité, elle clarifie nettement les raisons pour lesquelles Éric ne pourra jamais aimer Sophie comme elle le voudrait.

Quand Éric essaie de s'imaginer un avenir possible avec Sophie, il rejette l'idée en se disant qu'il n'est pas prêt à avoir Conrad pour beau-frère. Pour lui, choisir Sophie consisterait à « laisser tomber » Conrad (OR 127). Si l'amitié partagée avec Conrad n'inclut pas un aspect sexuel, pourquoi la décision de se lier à Sophie entraînerait-elle la perte de Conrad ? Le choix entre Sophie et Conrad égale à un choix entre l'hétérosexualité « en réaction contre soi-même » et l'homosexualité en tant qu'« entente spontanée ». Kopelson (1994 : 116) affirme que Yourcenar dans *Le Coup de Grâce* oppose l'hétérosexualité, incorporée à Sophie, à l'amour héroïque. Précisons encore que, pour Éric, la décision se restreint au choix entre Sophie et Conrad : personne d'autre ne compte pour lui.

Il nous semble donc évident que la relation entre Éric et Conrad contient une dimension sexuelle. Il n'est pas étonnant que le texte manque de descriptions explicites : l'œuvre yourcenarienne est typiquement évasive quant aux actes sexuels comme il a déjà été montré à propos d'Alexis (cf. Benoit 2000 : 44 ; Hynynen 2005b ; Prévot 2002 : 310). La situation dans laquelle se trouve le narrateur-héros quand il raconte cette histoire justifie également l'exclusion de toute description sexuelle. Hekanaho (2006 : 116-118) est convaincue de la nature sexuelle de la relation entre Éric et Conrad. S'appuyant sur la théorie de Sedgwick, elle propose même que ce soit un « secret public », dont à peu près tous sont au courant, à part Sophie. Même si nous partageons l'avis de Hekanaho en ce qui concerne l'aspect sexuel indéniable du lien entre Éric et Conrad, nous ne la suivons plus dans cette interprétation de l'homosexualité comme un secret public. Il n'y a pas de doute que les soldats reconnaissent le lien profond entre Éric et Conrad, pourtant le texte ne dit pas s'ils le pensent sexuel ou non. Le comportement d'Éric lors de l'excursion à Riga paraît contredire

cette interprétation selon laquelle les soldats connaîtraient la nature sexuelle de leur amitié. Éric y visite une prostituée pour ne pas se « singulariser vis-à-vis de [ses] camarades » (OR 111), ce qui témoigne d'un effort pour cacher aux autres soldats son désir sexuel pour Conrad. S'ils étaient au courant de l'homosexualité d'Éric, pourquoi alors feindre l'intérêt pour la prostituée, qui en effet le remplit de dégoût ? D'ailleurs, le narrateur-héros dit à un moment donné que « tout Kratovicé », c'est-à-dire tous les soldats, le croyait amant de Sophie (OR 118), ce qui aussi contredit l'interprétation qu'une relation sexuelle entre Conrad et Éric seraient connue de tous. Bref, l'amour entre hommes représenté dans *Le Coup de Grâce* combine amitié, désir et amour qui ne sont pas des notions distinctes, mais qui s'imbriquent les unes dans les autres.

4.3.3 Un amour sublime face au conformisme méprisé

Vu le côté sexuel du rapport entre Éric et Conrad, celui-ci peut, à notre avis, se décrire comme une relation homosexuelle. Pourtant, il est très différent des expériences sexuelles d'Alexis, discutées dans le chapitre précédent. Nous avons déjà noté tout au début de ce chapitre que les deux romans n'accordent pas la même place à l'amour homosexuel. Une autre différence capitale concerne le rapport à l'autre. Alexis ne désire pas les femmes parce qu'il leur ressemble ; pour lui le désir est suscité par la différence qu'incarnent les autres hommes. Au contraire, dans *Le Coup de Grâce*, Éric aime Conrad qui lui ressemble comme un frère. Leur amour est en partie marqué par l'amitié et par la similitude, comme nous le verrons par la suite.

4.3.3.1 Relation exclusive et unique

Le réseau complexe de similitudes et de différences qui caractérise les rapports entre Éric, Sophie et Conrad a été exploré dans la première partie de notre travail. Il a été constaté qu'Éric décrit Conrad comme physiquement identique à lui-même : les deux sont « élancés, durs, souples, avec le même ton de hâle et la même nuance d'yeux » (OR 90). Leurs pieds font même des « empreintes […] identiques sur le sable » (OR 89). Yourcenar utilise alors une stratégie conventionnelle afin de communiquer l'intensité de leur amour : il est commun dans les chansons de gestes de signaler la profondeur de l'amitié des chevaliers en soulignant leur « parfaite ressemblance » physique (Tin

2008 : 25)[167]. Les similitudes entre Éric et Conrad vont bien au-delà des apparences extérieures : le narrateur souligne aussi leur ressemblance en évoquant leur ascendance mixte et la fin ironique de leur père respectif, comme il a déjà été signalé (cf. 3.3.1.1). De plus, ils sont des amis d'enfance qui grandissent ensemble et plus tard participent au combat militaire côte à côte. La ressemblance physique, l'histoire familiale similaire, l'enfance et la guerre partagées affirment l'affinité d'Éric et de Conrad. Leur relation est fondée sur une communauté d'espèce et il apparaît ainsi comme une forme de « l'amour du même ». Le milieu homosocial mis en scène dans le roman transmet une variante du séparatisme de genre et soutient cette interprétation de leur lien.

Ainsi soudés, les personnages font preuve d'un amour exclusif et unique. Nous avons déjà dit qu'Éric se sent obligé de choisir entre Conrad et Sophie, et que la jeune femme ne peut pas gagner. Le regard d'Éric se fixe sur ces deux personnages, se détournant du reste de l'humanité. Le héros-narrateur Éric est attiré par Sophie parce qu'elle a « les seuls yeux qui importaient » (OR 113), à savoir les yeux de Conrad. Éric affirme également que Conrad adopte toujours ses vues sur la vie (OR 107). Le lecteur ne peut pas, cependant, juger de la véracité de cette opinion, car il ne connaît pas les sentiments et les pensées de Conrad, étant donné que le récit ne donne accès qu'à la vision d'Éric. Plusieurs passages confirment l'impression que l'amour d'Éric et de Conrad est unique, au moins pour Éric. En effet, Éric suggère en passant que Conrad pourrait être moins focalisé que lui sur leur amour : « Conrad se serait volontiers accroché à leurs jupons bariolés [des filles rencontrées dans leur enfance], si je n'avais traité ces engouements par le mépris » (OR 90). Éric convainc alors Conrad de se consacrer uniquement à leur amour et le détourne de toute autre attraction. Conrad est dans la vie d'Éric le « point fixe, un nœud, un cœur » (OR 89), c'est-à-dire l'axe autour duquel toute son existence tourne. Éric affirme : Conrad est « le seul être envers qui je [Éric] me sentais lié par une espèce de pacte » (OR 113) ; « mon seul pacte humain » (OR 146). Il est le facteur déterminant derrière les décisions

[167]Ajoutons que, dans les chansons de geste, la ressemblance des noms des chevaliers amis symbolise souvent leur amitié profonde. Tin (2008 : 25) mentionne au moins les suivants couples héroïques : Ami et Amile, Roland et Olivier, Claris et Laris, Yvon et Yvoire, Gérin et Gérier, Lancelot et Galehot.

et les actes du héros-narrateur Éric, y compris en ce qui concerne sa participation au combat antibolchévique. Le héros-narrateur ne peut pas imaginer une vie sans lui, ce que montrent ses projets d'avenir.

> Pensant pour la première fois au lendemain, je fis des projets d'émigration au Canada avec Conrad, et d'existence dans une ferme, au bord des grands lacs, sans tenir compte que je sacrifiais ainsi pas mal de goûts de mon ami. (OR 111)

Le passage cité illustre un phénomène textuel qui contribue à mettre en avant l'exclusivité de cet amour, notamment le fait que les deux amis forment souvent un couple concrètement isolé dans l'espace. Éric rêve de leur avenir à deux sur une ferme, qui est une sorte de microsociété indépendante, en pleine nature, dans un vaste pays peu peuplé. Pour voisins, ils auraient les grands lacs, où il n'y a pas d'habitations humaines. La description de leur enfance évoque les mêmes impressions de l'isolement dans la nature vierge, note Andersson (1989 : 57) : Kratovicé est une « propriété perdue » (OR 89), « isolé[e] en pleine guerre » (OR 90), entourée de lacs à « l'eau douce » (OR 89). L'isolement continue pendant la lutte antibolchévique, bien que la situation alors soit moins idyllique. Les allusions à l'avenir expriment, par ailleurs, la divergence déjà soulevée quant à l'importance de cette relation pour chacun des deux amis. Éric rêve de leur existence isolée dans la nature à la fois qu'il envisage Conrad comme remportant succès à Berlin ou à Paris, plaisant aux femmes (OR 93). Néanmoins, nous pouvons constater qu'Éric n'est pas homosexuel au sens de désirer des hommes, car son désir porte uniquement sur Conrad que personne d'autre ne peut remplacer. Pour ce qui est de Conrad, s'il n'est pas complètement insensible au charme des jeunes filles, sa préférence homosexuelle semble quand bien même se limiter à cette relation particulière. Éric manifeste donc une variante de l'amour unique mentionné par Alexandrian (1977 : 8-11), qui le contraste à ce qu'il considère comme la forme d'amour opposée, à savoir l'amour libertin. Une telle exclusivité étant caractéristique des couples héroïques mythiques (Halperin 1990 : 77), l'amour d'Éric pour Conrad s'insère donc dans cette tradition héroïque et épique.

Yourcenar investit ses personnages et leur relation de traits caractéristiques des amitiés masculines célébrées dans les chansons de

geste à l'âge chevaleresque, ainsi que dans la tradition épique. Toutefois, l'auteur remodèle cette tradition et l'adapte au contexte moderne. *Le Coup de Grâce* néglige la sentimentalité des chansons de geste, modifie le rapport entre le public et le privé en subordonnant l'activité militaire aux sentiments personnels, et problématise le rapport entre hommes et femmes. *Le Coup de Grâce* ajoute une nouvelle dimension à l'amour héroïque décrit par Tin (2008) et par Halperin (1990), à savoir la problématique du genre qui n'existe pas au même degré dans le milieu homosocial exposé dans la tradition chevaleresque. Ayant souligné leur ressemblance physique, leur enfance et leur engagement militaire partagés ainsi que leur ascendance similaire, le narrateur-héros déclare qu'il y a une différence mentale absolue entre Éric et Conrad. Conrad est constamment comparé à une fille, et le narrateur souligne ses qualités féminines, parmi lesquelles la « mollesse » [168] (OR 90) (cf. 3.3). Éric traite continuellement Conrad en enfant (Andersson 1989 : 55), se plaçant ainsi en position supérieure vis-à-vis de son ami. Du point de vue narratif, Conrad est aussi en position inférieure. Leur relation n'est pas égale, comme le voudrait Kopelson (1994), mais hiérarchique.[169] Deprez (2007 : 52) retient cette caractéristique et attache leur amour au modèle antique du couple pédéraste, formé d'un partenaire adulte et d'un partenaire adolescent inférieur. Andersson (1989 : 57) l'interprète comme une relation de maître-disciple, dont les livres de maturité fournissent des exemples plus clairs. Hekanaho (2006 : 120), pour sa part, prend appui sur la transition de genre et suggère que la relation d'Éric et de Conrad est

[168] Foucault (1984a : 115) explique que la mollesse fait partie des « signes de féminité » caractérisant les hommes efféminés en Grèce antique qui étaient très méprisés. L'efféminité reste toujours un préjugé négatif majeur par rapport à l'homosexualité (*id*., 28 ; cf. Éribon 1999). Florence Dupont et Thierry Éloi (2001 : 15) expliquent que dans la Rome impériale la *mollitia* n'est pas la même chose que le comportement sexuel passif. Il faut comprendre le terme dans un sens plus global : il s'agit d'une « conduite incompatible avec les valeurs de la vie dans la collectivité civique, c'est un manque de masculinité sociale ».

[169] Selon Halperin (1990 : 77-78), les couples héroïques Achille-Patrocle, Gilgamesh-Enkidu et Daniel-Jonathan étaient hiérarchiques ; les deux partenaires n'étaient pas égaux. Kopelson (1994 : 117) reconnaît que l'amitié héroïque épique est hiérarchique mais propose que Yourcenar en reprenant cette tradition fasse modifier ce modèle de l'amitié par ces héros pour le rendre plus égalitaire.

conforme à un modèle traditionnel de l'amour hétérosexuel, où Conrad occupe la position de l'épouse idéalisée et muette sur qui Éric projette ses propres espoirs. À nos yeux, la féminisation de Conrad implique que la représentation de leur amour emprunte des traits au modèle de l'homosexualité en tant qu'inversion, qui était courant pendant la deuxième moitié du 19e siècle et au début du 20e siècle – le modèle qui, d'après nous, caractérise Alexis –, et les intègre à un amour héroïque et chevaleresque reconfiguré.

4.3.3.2 La « perfection simple »

L'amour d'Éric et de Conrad est évoqué en termes très positifs. La beauté et les arts sont des éléments importants de la représentation de leur amour. Conrad est associé au divin et il est représenté comme un être transcendant (cf. Andersson 1989 : 57), supérieur aux autres hommes. Le narrateur souligne qu'il plait aux femmes : « ses vers auraient plu ; sa beauté aussi ; il aurait pu triompher à Paris chez des femmes qui protègent les arts » (OR 93). Dans cette phrase, nous retrouvons l'association de l'homosexualité aux arts que nous avons notée à propos d'*Alexis ou le Traité du vain combat* (cf. 4.2.1.4). Conrad est à plusieurs reprises comparé à un héros dramatique (OR 93) et à un poète (OR 90, 115). En outre, il écrit lui-même des poèmes (OR 93). Ajoutons que, dans les romans de Yourcenar, la beauté est essentielle pour qu'il y ait désir ; la beauté du jeune homme, surtout, y est un motif constant, une beauté séduisant aussi bien les hommes que les femmes, quelle que soit la préférence sexuelle du bel homme en question. Aussi tous les héros yourcenariens sont-ils très sensibles à la beauté. Le narrateur-héros lui-même n'est pas nécessairement beau, mais celui (ou celle) qu'il aime ou désire doit l'être (cf. 4.2.2.2 et 4.4.3.1).

Certes, il est conventionnel de louer la beauté de la personne aimée (voir Rousset 1984 : 16, 42), mais dans l'œuvre yourcenarienne, l'idée de la beauté occupe une position exceptionnellement centrale dans les histoires d'amour ; il est impensable que l'amour soit sali par des acteurs laids. Insister sur la beauté qui séduit les femmes et les hommes, à savoir que la beauté est indépendante du sexe, et que l'homme homosexuel est aussi séduisant, sinon même plus, qu'un homme hétérosexuel semble aussi être une constante yourcenarienne. Ce point de vue s'affirmera dans les chapitres à venir. Ainsi, l'œuvre

romanesque de Yourcenar refuse implicitement l'idée populaire que l'homosexualité résulterait d'un échec sexuel et/ou amoureux avec l'autre sexe (cf. Sullivan 2003 : 10), et serait alors un pis-aller.

Éric déclare : « En fait d'amour aussi, je suis partisan de la perfection simple » (OR 88). Le narrateur décrit leur temps ensemble comme un état de perfection perdue :

> j'ai connu le bonheur, le vrai, l'authentique, la pièce d'or inaltérable qu'on peut changer contre une poignée de gros sous ou contre une liasse de marks d'après-guerre, mais qui n'en demeure pas moins semblable à elle-même, et qu'aucune dévaluation n'atteint. Le souvenir d'un tel état de choses guérit de la philosophie allemande ; il aide à simplifier la vie, et aussi son contraire. (OR 91)

Dans cette contemplation nostalgique de son passé, le narrateur-héros décrit son amour pour Conrad comme étant vrai, authentique et éternel, ne perdant rien de sa valeur avec le temps. Les temps verbaux utilisés dans le passage (passé composé et présent) révèlent que c'est l'opinion du narrateur qui est exprimée ici. Les quinze ans écoulés après la mort de Conrad n'ont pas diminué l'importance de cet amour, qui demeure présent dans l'esprit du narrateur. La description de leur enfance comme « une espèce de grand paradis sans interdiction et sans serpent » (OR 91) crée la même ambiance nostalgique et exaltée.

Ce qui est particulier pour ce roman, est que dans cet « Éden » (OR 90) perdu, ce sont deux jeunes hommes qui s'aiment. L'effet de cette allusion biblique devient encore plus remarquable, par comparaison avec la façon dont la sexualité de Sophie et d'autres femmes est représentée dans le roman. Dans cette image audacieuse, Yourcenar utilise le mythe fondateur chrétien qu'elle transforme en substituant un deuxième homme à Ève pour exprimer l'innocence de l'amour homosexuel, alors qu'elle utilise également le même mythe pour transmettre le mépris pour la sexualité féminine au moyen du motif du serpent (cf. 3.3.1). Nous avons constaté à propos d'*Alexis ou le Traité du vain combat* que le narrateur y compare les frémissements de la chair qui annoncent son désir homosexuel au souffle de Dieu (voir 4.2.2.2). Les narrateurs autodiégétiques des deux romans associent l'amour des garçons au christianisme. Ils créent de belles images où la sexualité entre garçons est investie du prestige du christianisme, ce

qui implique une critique contre la condamnation chrétienne de l'amour de la chair et de l'homosexualité.

L'amour qu'Éric éprouve pour Conrad est spontané, simple, beau et paradisiaque. Nous retrouvons donc dans ce roman les mêmes qualifications qui figurent dans *Alexis ou le Traité du vain combat*. Mais, contrairement au premier héros romanesque de Yourcenar, cet amour ne constitue pas un problème moral pour Éric (Deprez 2007 : 52 ; Rousseau 2004 : 126). *Le Coup de Grâce* est totalement exempt des scrupules dont Alexis souffre tant. Donc, il n'y a pas de défense explicite de « l'amour des garçons », car le narrateur-héros n'en ressent pas le besoin ; les éloges de l'amour homosexuel sont moins évidents dans ce texte, par comparaison au premier roman de Yourcenar. Cela ne veut pas dire que ce phénomène soit accepté dans la société fictive. Le narrateur-héros montre clairement qu'il sait que leur amour ne serait pas compris par tous, quand il constate que la situation ne pourra pas continuer toujours : « la guerre ne servirait pas toujours d'excuse à tout » (OR 127). La condamnation sociale intradiégétique de leur amour est exemplifiée par la réaction hostile de Sophie qui vient d'apprendre que son frère et Éric sont amants :

> On aurait dit une fontaine crachant de la boue. Son visage avait pris une expression de grossièreté paysanne : j'ai vu chez des filles du peuple de ces explosions d'obscénité indignée. […]
>
> « Tout de même, je n'aurais pas cru que vous auriez mêlé Conrad à tout cela. »
>
> Elle détourna faiblement la tête, et ses joues pâles prirent feu comme si la honte d'une telle accusation était trop grande pour ne pas retomber aussi sur elle. (OR 133*sq*)

La réaction de Sophie représente l'opinion sociale qui se heurte au point de vue d'Éric. Dans la mesure où c'est lui qui commande le récit en tant que narrateur, sa vision de l'amour entre lui et Conrad prédomine. En posant comme une vérité universelle que « tout ce qui se dit dans cet ordre est toujours faux, car les vérités sensuelles échappent au langage » (OR 133), formule qui, d'ailleurs, reprend de façon concise la conviction d'Alexis (cf. 4.2.1), le narrateur dévalorise les propos de Sophie et impose son point de vue au lecteur.

4.3.3.3 Conformisme méprisable

Éric ne partage pas les opinions reçues sur la morale sexuelle et les estime peu. Le mépris du conformisme est un autre point sur lequel Éric ressemble à Alexis. Pendant l'excursion à Riga, Éric s'abaisse à employer une prostituée par « conformité aux usages » (OR 111). La description méprisante de cette expérience, qui pour Éric est un « défi », trahit son attitude condescendante vis-à-vis du conformisme. Le texte est vague et il n'est pas clair si la « conformité aux usages » désigne le fait concret de fréquenter des prostituées ou renvoie par métonymie à l'hétérosexualité même. Question peu importante ici, car l'essentiel est qu'Éric rejette le conformisme, quelle que soit la convention en question ; l'hétérosexualité étant la norme, il la rejette implicitement. La même attitude réapparaît dans la scène où Éric pense à la possibilité de céder aux avances de Sophie et de se lier avec elle. Le narrateur se dessine hésitant devant l'alternative d'accepter l'amour de Sophie ou pas. Le héros-narrateur pèse le pour et le contre et adopte à tour de rôle les deux positions opposées :

> je redevenais pour un temps ce personnage […] qui ressemblait sans doute trait pour trait à tous ceux de ma race qui s'étaient avant moi cherché des fiancées. Ce garçon *plus simple que moi-même* palpitait comme *le premier venu* au souvenir d'une gorge blanche. (OR 127*sq*, nous soulignons)

Le narrateur-héros suggère ici que c'est une part « plus simple » de lui-même qui opte pour Sophie. Nous avons dit ci-dessus que le narrateur soutient la simplicité de son amour pour Conrad. Dans ce cas-là, « simple » désigne ce qui est innocent, pur et naturel, conformément au premier sens du mot indiqué par *Le Petit Robert* (*s.v.* « simple »). Ici, à l'inverse, « simple » prend le deuxième sens donné par le dictionnaire : « qui a peu de finesse, se laisse facilement tromper » et qui est synonyme de « crédule » et « niais ». L'amour pour Conrad représente la partie noble du héros, tandis qu'accepter l'amour de Sophie serait la solution facile, un compromis. Succomber à Sophie ferait d'Éric un « premier venu », et il deviendrait alors semblable à n'importe qui. Se soumettre à la contrainte hétérosexuelle consisterait à s'abaisser et à entrer dans la foule, et à perdre son caractère unique. Même si ce trait est moins prononcé chez lui, il exprime la même marginalité assumée que les autres héros

yourcenariens, à savoir le vœu de se distinguer des autres, jugés inférieurs. Contrairement à Alexis pour qui le sentiment d'être à part, d'être différent, découle de son homosexualité, la marginalité assumée d'Éric n'est pas aussi directement connectée à la seule sexualité.

Personnellement, Éric respecte peu les convenances. Il convient de mentionner que *Le Coup de Grâce* évoque une autre dimension de la sexualité transgressive : la réaction d'Éric sur la licence de Sophie. En comprenant qu'elle ne réussira pas à séduire Éric par ses déclarations d'amour, Sophie adopte une autre tactique : elle essaie de provoquer sa jalousie en se liant avec d'autres hommes. Ces rapports intimes n'étant pas motivés par le désir sexuel, ils sont sans lien avec la sexualité de Sophie. Le narrateur-héros n'est pas scandalisé par les nombreux partenaires de la jeune fille et ne condamne pas ses activités sexuelles, tant qu'elles restent purement physiques et que l'amour de Sophie pour lui demeure intact. Éric fait preuve de la même attitude à propos du viol de Sophie.

> Et cependant, chose étrange, ce récit me rapprocha d'elle. Parfaitement innocente ou parfaitement gardée, Sophie ne m'eût inspiré que les sentiments de vague ennui et de gêne secrète que m'avait fait éprouver à Berlin les filles des amies de ma mère. (OR 98)

Éric s'oppose ici à l'opinion publique qui veut que l'innocence des filles respectables, représentées dans ce passage par « les filles des amies de [s]a mère », consiste en la virginité. Il revient plusieurs fois à l'innocence de Sophie, même après que celle-ci a pris plusieurs amants (OR 122). En dépit de ces « épisodes charnels » (OR 114), Sophie garde sa pudeur à ses yeux : « L'excellent garçon croyait encore à la pudeur de Sophie, et le plus curieux c'est qu'il ne se trompait pas » (OR 116). L'opinion d'Éric est d'autant plus frappante qu'il exprime autrement un mépris très fort pour les femmes, la sexualité des femmes et l'hétérosexualité. Les rapports sexuels de Sophie complètement dépourvus de désir et de sentiments ne sont pas condamnés, tandis que toute scène hétérosexuelle contenant le désir est décrite en termes négatifs. Selon Éric, c'est l'investissement sentimental qui compte, et non les actes corporels mécaniques.

4.3.4 Conclusion du chapitre

En étudiant le thème constant de la sexualité transgressive dans l'œuvre yourcenarienne, notre ambition est de mettre en avant les variations sur ce thème. L'amour d'Éric pour Conrad diffère considérablement du désir homosexuel d'Alexis. C'est un amour-amitié unique et exclusif, fondé sur l'affinité et la communauté d'espèce et qui fait appel aux grandes traditions héroïques. L'influence du paradigme psychanalytique de l'inversion, si dominante dans *Alexis ou le Traité du vain combat*, est ici plus modeste. Le texte accorde assez peu de place au sujet homosexuel qui demeure en arrière-plan. Le narrateur-héros ne problématise pas sa préférence homosexuelle, avidement acceptée quoique non ouvertement étalée ni devant les autres personnages ni au lecteur. C'est le rapport aux femmes qui constitue la problématique principale pour Éric. La position des femmes dans le roman est négligeable, et leur sort atroce. Le respect idéalisateur de la bonne femme qui figure dans *Alexis ou le Traité du vain combat* n'existe pas du tout dans *Le Coup de Grâce*.

Toutefois, nous pouvons constater que certaines caractéristiques figurent aussi bien dans *Le Coup de Grâce* que dans *Alexis ou le Traité du vain combat* : premièrement, le refus de décrire les activités sexuelles, deuxièmement, l'association de l'homosexualité aux arts et la représentation élogieuse de l'amour des garçons, associé à la simplicité, à la spontanéité et à la beauté. Enfin, le même mépris pour le conformisme caractérise les deux héros-narrateurs. Ils condamnent également tous les deux la sexualité des femmes et, de ce fait, l'hétérosexualité.

Au cours de notre lecture, nous avons présenté quelques autres interprétations de la relation entre Éric et Conrad. La variété qu'elles manifestent démontre la complexité de cette relation et révèle à quel degré les intérêts des chercheurs divergent, ceci donnant lieu à des interprétations différentes. À notre avis, *Le Coup de Grâce* mélange des caractéristiques prises aux traditions de l'amitié masculine chevaleresque et antique, telles qu'elles sont présentées par Tin (2008) et Halperin (1990), et des caractéristiques empruntées aux discours modernes sur l'homosexualité comme inversion. Nous pouvons encore y identifier certains éléments typiques de la pédérastie antique. L'amour d'Éric et de Conrad ne se place entièrement dans aucun de

ces paradigmes, et, de ce fait, il exemplifie la théorie de Sedgwick (1991 : 47) selon laquelle il est possible que plusieurs modèles contradictoires d'homosexualité coexistent. Les relations sexuelles entre des personnes du même sexe donnent lieu à des interprétations multiples, variées et contradictoires même à un moment historique donné (*id*., 48). Dans *Le Coup de Grâce*, ces modèles contradictoires coexistent au sein d'une seule relation. Le modèle de l'amour-amitié héroïque domine. Or, Yourcenar se sert d'éléments empruntés à d'autres modèles pour reconfigurer cette conception, et elle y ajoute la dimension de l'androgynie ainsi que la problématique du désir hétérosexuel incarné par Sophie.

4.4 Hadrien et Antinoüs dans *Mémoires d'Hadrien*

Le premier grand roman historique de Marguerite Yourcenar, notamment *Mémoires d'Hadrien*, a été publié en 1951[170]. Celui-ci est un roman historique sous forme de mémoires fictifs écrits par un empereur romain du 2e siècle, Hadrien, à son successeur Marc Aurèle. À part les guerres, les activités politiques et administratives et les descriptions du milieu, le récit du narrateur-héros mourant contient également ses propres réflexions existentielles sur différents aspects de la vie et une histoire d'amour passionnée, sur laquelle notre étude sera concentrée. Quasiment inconnue jusque-là, Yourcenar doit sa célébrité à *Mémoires d'Hadrien* qui a connu un succès mondial immédiat et qui a été traduit rapidement en plusieurs langues : en 1953, le roman est paru au moins en allemand, danois, finnois, italien, néerlandais, norvégien et suédois et la traduction anglaise date de 1954.

Mémoires d'Hadrien est situé à une époque historique précise et met en scène une personne historique : l'empereur Hadrien qui règne sur Rome de 117 à 138 et son règne qui est une période exceptionnellement stable et paisible dans l'histoire de l'empire romain (cf. Lambert 1984 : 30 ; Speller 2002).[171] Malgré le fond historique et le travail de documentation extensif fait par l'auteur, nous traiterons le livre comme un livre de fiction. La question du rapport entre le texte de Yourcenar et la réalité historique – telle que les documents historiques permettent de l'envisager – a été traitée ailleurs, avant tout par Poignault dans la thèse *L'Antiquité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar : littérature, mythe et histoire* (1995).[172] La

[170] Comme pour les autres textes yourcenariens, nous nous référons à la version définitive publiée dans les *Œuvres romanesques* de 1982. Les renseignements sur les différentes éditions du roman sont tirés de la « Bibliographie » incluse dans les *Œuvres romanesques*.

[171] L'exposition « Hadrien : Empire and Conflict » qui s'est tenue au British Museum du 24 juillet au 27 octobre 2008 signale que cet empereur continue d'intéresser les gens.

[172] Notre mémoire de maîtrise non publié avec le titre *Étude de la relation de l'empereur Hadrien avec le jeune grec Antinoüs dans le roman historique* Mémoires d'Hadrien *de Marguerite Yourcenar : Le fictif mêlé aux faits authentiques* (1999) traite de la façon dont Yourcenar a développé les bribes d'information accessibles sur l'histoire d'Hadrien avec Antinoüs pour les adapter à son texte romanesque. Nous pouvons mentionner

véracité historique ne nous concerne pourtant pas. D'ailleurs, les documents historiques sont très réticents en ce qui concerne la relation d'Hadrien avec son amant Antinoüs. Yourcenar recrée leur histoire à partir de bribes et la transforme en un amour légendaire (voir Poignault 1995 : 477-484, 492-494). La relation d'Hadrien et d'Antinoüs racontée dans *Mémoires d'Hadrien* est une création littéraire. Néanmoins, nous aurons recours à des recherches sur les mœurs sexuelles dans l'Antiquité pour pouvoir saisir les caractères spécifiques du comportement sexuel du héros-narrateur Hadrien. Nous avons vu auparavant qu'*Alexis ou le Traité du vain combat* dépend en grande partie des discours médicaux et littéraires de la fin du 19e et du début du 20e siècles, tandis que *Le Coup de Grâce* emprunte davantage de traits à la tradition chevaleresque et épique de l'amitié masculine dans son traitement du thème homosexuel. *Mémoires d'Hadrien* dérive d'un troisième paradigme, notamment celui la pédérastie grecque.

En 1952, le *Mercure de France*[173] publie un texte intitulé « carnets de notes des *Mémoires d'Hadrien* ». Ces carnets sont ajoutés au texte romanesque dans l'édition de 1953 du roman. Les « carnets de notes » sont un mélange de réflexions sur le travail de l'écrivain et sur le genre du roman historique et de commentaires personnels sur certains points précis liés au projet d'écrire ce livre, par exemple sur la position de la femme dans l'histoire. Yourcenar y explique la genèse du roman et la documentation minutieuse qu'elle avait entreprise avant de l'écrire pour connaître parfaitement cette période historique. Elle décrit sa méthode de travail et révèle sa propre impression de l'empereur Hadrien. Quiconque s'intéresse à la façon dont Yourcenar elle-même concevait son roman et son sujet y trouvera des renseignements précieux. Hekanaho (2006 : 134-138) attache une importance considérable aux carnets de notes et considère même que les carnets font partie du livre au même titre que le texte romanesque.

---

en exemple la mort d'Antinoüs qui demeure encore une énigme pour les historiens comme elle l'était pour les contemporains d'Hadrien (Speller 2002 : 283-299 ; cf. aussi Lambert 1984) : on ne sait pas si c'était un accident, un suicide ou un meurtre. Yourcenar opte pour la version la plus romanesque des différentes théories proposées : le suicide rituel ayant pour but de prolonger la vie d'Hadrien et d'assurer sa prospérité.

[173] N° 316, novembre 1952, 415-432.

Selon elle, la voix de l'auteur dans les carnets de notes est une construction narrative au même titre que la voix de l'empereur Hadrien ; l'œuvre de fiction se composerait de ces deux voix (la voix d'Hadrien et la voix de « l'auteur ») entrant en dialogue. Nous avons choisi de suivre l'approche conventionnelle et de séparer le texte romanesque des carnets de notes et de la note bibliographique qui les suit, parce que ces textes-ci sont à notre avis comparables à n'importe quel paratexte (préfaces, postfaces, dédicaces, entretiens, etc.). C'est ainsi le texte romanesque fictif qui reste notre sujet d'étude.

Le roman de Yourcenar est un roman historique, mais il participe également d'autres genres littéraires (Julien 2002 : 160), notamment le genre épistolaire et le genre des mémoires. Le personnage principal, l'empereur Hadrien, raconte ses mémoires dans une longue lettre destinée à son successeur Marc Aurèle. Le roman se situe ainsi au croisement de plusieurs genres littéraires auxquels il emprunte des caractéristiques. Il a déjà été constaté à propos d'*Alexis ou le Traité du vain combat* qu'un ouvrage sous forme d'une lettre, c'est-à-dire qui ne consiste qu'en une seule lettre, est à la limite du genre épistolaire (cf. 3.2). Hekanaho (2006 : 123) remarque que la lettre d'Hadrien à Marc Aurèle contient une deuxième lettre ; une lettre écrite par Arrien à l'empereur qui en inclut le début dans son propre récit (voir aussi Marttinen-Envall 1993 : 156-168). Toutefois, il ne s'agit pas d'une véritable correspondance épistolaire. La lettre d'Arrien prétend être un rapport sur les activités dans les provinces dans l'est de l'empire, mais tout ce qu'il y raconte est mis en rapport avec les valeurs de l'empereur et avec l'amour de ce dernier pour le défunt Antinoüs. Ainsi, la lettre fournit un portrait de l'empereur plutôt qu'un rapport sur ce qui se passe dans l'empire. Le narrateur-héros explique que l'image de sa vie donnée par Arrien correspond à la vie que l'empereur lui-même aurait souhaité vivre. Hadrien constate : « vue par lui, l'aventure de mon existence prend un sens, s'organise comme dans un poème » (OR 500). L'image présentée par Arrien dans le récit métadiégétique[174] coïncide principalement avec l'image fournie par Hadrien lui-même, sauf qu'Arrien exclut tous les côtés négatifs de la

[174] La lettre d'Arrien est un récit second ou métadiégétique (Genette 1972 : 238-239) avec une fonction explicative, c'est-à-dire qu'il y a une « causalité directe » (*id*., 242) entre les événements racontés dans le récit métadiégétique et la diégèse (l'histoire racontée par le narrateur Hadrien).

vie de ce dernier. Ainsi, l'inclusion de la lettre confirme l'image que le narrateur-héros donne de lui-même : administrateur de l'empire habile et novateur, et amant ayant vécu un grand amour héroïque. La deuxième lettre contribue également à renforcer l'impression de sincérité et de lucidité du narrateur-héros Hadrien. Quand celui-ci dénonce le style élogieux de la lettre d'Arrien et note que tous ses propres défauts et ses erreurs en sont éliminés, il convainc implicitement le lecteur de sa sincérité. À cet égard, Hadrien rappelle Éric dans *Le Coup de Grâce* qui lui aussi juge ses actes et ses opinions avec recul et avoue ses défauts, du moins en partie. Donc, même si une partie de la lettre d'Arrien est insérée dans le récit d'Hadrien, il n'y a pas deux points de vue, mais un seul.

Le roman est plus proche du genre littéraire des mémoires fictifs que du genre épistolaire, ce que suggère déjà son titre. Philippe Lejeune (1996 : 14-15) affirme dans *Le pacte autobiographique* que la différence capitale entre l'autobiographie et les mémoires concerne l'importance accordée à la vie individuelle dans le texte : l'histoire sociale et politique occupe une part importante des mémoires, tandis que l'histoire d'une personnalité est le sujet de l'autobiographie. Dans *Mémoires d'Hadrien*, ces deux sujets sont entrelacés. Le roman est à la fois un portrait élogieux de ce grand homme et la description d'une époque ; les carnets de notes le précisent : « ce monde vu et entendu par un homme » (OR 520). Le récit tend vers une interprétation personnelle plutôt que vers une description « objective ». Le héros mourant est le narrateur autodiégétique du roman qui retrace sa vie depuis la petite enfance jusqu'au moment de la narration et finit avec sa mort. Les points de suspension qui terminent la dernière phrase du roman suggèrent que l'empereur est mort le stylet à la main : « Tâchons d'entrer dans la mort les yeux ouverts… » (OR 515).

La voix et le point de vue d'Hadrien, narrateur autodiégétique, dominent complètement. Il n'y a pas « une seule ligne de dialogue » dans ce roman, constate Genette dans *Nouveau discours du récit* (1983 : 28 note 3), ce qui est très rare. Genette a écrit auparavant qu'un long récit (épopée ou roman) est toujours un genre mixte et inclut des

parties dialoguées[175], mais il s'auto-corrige ici en précisant que c'est « presque » toujours le cas. Il semble que *Mémoires d'Hadrien* lui ait fait changer d'avis, puisque ce roman est le seul exemple donné par Genette du cas rare où un long récit est complètement dépourvu de dialogue. Quant au narrataire intradiégétique à qui le narrateur de *Mémoires d'Hadrien* prétend s'adresser, c'est-à-dire Marc Aurèle, il a une place encore plus invisible dans le récit que ne l'a Monique dans *Alexis ou le Traité du vain combat*. Marc Aurèle figure tout au début du récit, et réapparaît momentanément vers la fin, mais autrement il est absent. Hadrien annule encore davantage la fonction du narrataire fictif en disant qu'il ne s'attend pas à ce que Marc Aurèle comprenne quelque chose à ce qu'il raconte (OR 301). À l'instar d'Alexis et d'Éric, Hadrien se parle à lui-même. La technique narrative a des répercussions sur la représentation de l'histoire d'amour d'Hadrien et d'Antinoüs, histoire dont nous ne connaissons que ce qu'Hadrien y voit.

Le roman est structuré en six chapitres qui coupent la vie de l'empereur en différentes périodes successives. Le premier chapitre, *Animula Vagula blandula*, est une sorte d'introduction où l'empereur mourant présente ses réflexions et ses valeurs avant d'entreprendre la description de sa vie. Le lecteur est ainsi amené à se former une opinion sur la personnalité du narrateur-héros avant qu'il ne connaisse ses actions et les événements principaux de sa vie. Dans les cinq chapitres suivants, Hadrien décrit la succession des différentes phases de sa vie. Son enfance et sa carrière militaire, ainsi que sa longue attente avant d'accéder au pouvoir sont racontées dans *Varius multiplex multiformis*. *Tellus stabilita* commence à partir de son ascension au pouvoir et décrit le début de son règne avec les mesures politiques et administratives entreprises afin de stabiliser l'empire. *Sæculum aureum* traite le sommet du règne d'Hadrien qui coïncide avec sa grande histoire d'amour avec le jeune éphèbe Antinoüs. Le succès politique et le bonheur amoureux se nourrissent mutuellement, mais cet âge d'or se termine abruptement sur la mort tragique d'Antinoüs. Redoutant la fin de leur relation, Antinoüs commet un

[175] Rivara (2000 : 199) exprime la même opinion en disant : « Dans la quasi-totalité des œuvres de fiction, la propriété essentielle des personnages est le pouvoir de s'exprimer ».

suicide rituel dans l'espoir de prolonger la vie d'Hadrien et d'assurer sa prospérité. Les deux derniers chapitres, *Disciplina Augusta* et *Patientia* décrivent la fin de la vie d'Hadrien qui essaie de surmonter son deuil et de se préparer à la mort, ce qui inclut la nécessité de se trouver un successeur. Le roman traite de plusieurs thèmes importants : le rapport de l'homme à l'univers, le pouvoir, la connaissance de soi, la mort et l'amour, entre autres. La volupté et l'amour sont très importants pour le narrateur-héros mais ses réflexions ne se limitent pas à ces sujets-là, même s'ils constituent notre sujet d'étude. Dans ce roman, le thème de la sexualité est indissociable du thème de l'amour.

Dans ce qui suit nous nous concentrerons sur l'histoire d'amour de l'empereur Hadrien avec le jeune Antinoüs. Nous commencerons par mettre en avant la place centrale donnée à cet épisode dans le roman (4.4.1 Hadrien et Antinoüs : un épisode central du roman). Ensuite suivra une présentation de la pédérastie qui constitue le cadre de l'amour d'Hadrien et d'Antinoüs (4.4.2 La pédérastie antique). Le modèle grec dont Hadrien s'inspire sera comparé à la tradition romaine impériale, où le climat sexuel était différent. Ce sous-chapitre s'appuie sur des recherches traitant de la sexualité masculine dans l'Antiquité et ne porte pas sur le roman de Yourcenar. L'objectif du sous-chapitre est de fournir des outils pour analyser la relation d'Hadrien avec Antinoüs. Dans le troisième sous-chapitre (4.4.3 Hadrien et Antinoüs – un couple pédéraste), l'amour d'Hadrien et d'Antinoüs sera analysé à partir du modèle présenté. Nous évoquerons trois points distincts : le culte de la beauté (4.4.3.1), l'inégalité des partenaires (4.4.3.2) et l'indifférenciation du désir « homosexuel » et du désir « hétérosexuel » (4.4.3.3). Nous venons de mettre les adjectifs homosexuel et hétérosexuel entre guillemets pour signaler que cette opposition dichotomique n'existait pas à l'époque historique qui nous concerne, mais par la suite les guillemets sont omis. Notre étude se terminera sur une discussion de la transgression (4.4.4 Transgression des mœurs romaines). Ici, la façon dont la relation d'Hadrien avec Antinoüs transgresse les mœurs romaines sera étudiée. En effet, la transgression ne dépend pas du sexe masculin du favori impérial, mais d'autres facteurs qui entrent en jeu. Dans la conclusion (4.4.5), nous réunirons les points principaux de notre discussion.

4.4.1 Hadrien et Antinoüs : un épisode central du roman

Notre préoccupation étant la sexualité transgressive, ce sont l'histoire d'amour avec le jeune grec Antinoüs et les opinions d'Hadrien sur l'amour et la morale sexuelle qui nous intéressent. Par conséquent, notre étude portera principalement sur les premier et quatrième chapitres : *Animula vagula blandula* contient une réflexion extensive sur l'amour, tandis que la relation d'Hadrien avec Antinoüs est concentrée au chapitre *Sæculum aureum*. Le titre de ce chapitre-ci devient en français « siècle d'or » ou « l'âge d'or » et révèle immédiatement l'importance de cet amour suprême, qui est un des éléments les plus inoubliables du roman. L'expression « âge d'or » figure aussi dans le texte du chapitre en question : « Quand je me retourne vers ces années, je crois y retrouver l'âge d'or » (OR 406). Nous notons que le sous-titre et le récit s'appuient mutuellement pour accentuer la valeur de cet amour.

L'architecture du roman confirme la prééminence de cet épisode qui en fait ne dure que quelques années dans la longue vie de l'empereur[176], mais qui demeure un sujet décisif pendant le reste de ses jours. Le temps avec Antinoüs, l'âge d'or, se situe au milieu du roman, en son centre, et il est le sommet de l'existence d'Hadrien. Les chapitres précédents se constituent de la lente ascension vers ce moment de suprématie « où tout converge » (OR 417), tandis que les chapitres suivants décrivent la chute d'Hadrien qui essaie de vaincre son désespoir en s'enfermant dans la création frénétique d'un culte à Antinoüs. Les échecs de son règne, dont le plus grave est la guerre de Judée, sont tous subséquents à la perte d'Antinoüs. Même si Hadrien réussit à se relever petit à petit de son deuil et à recommencer à s'occuper de son empire, la fin du roman et surtout le chapitre *Patientia* placent le lecteur en face d'un Hadrien n'attendant que la mort. Le roman est donc organisé dans le but de soutenir la primauté de cet épisode (voir Yourcenar 1980 : 95).

Hormis l'organisation du roman, les passages descriptifs des lieux et de l'atmosphère servent également à mettre en avant l'histoire d'amour. Il suffit de juxtaposer deux passages où il s'agit de la pluie

[176] Au début de sa lettre, Hadrien dit avoir soixante ans (OR 288). Selon les documents historiques, l'empereur Hadrien historique avait 62 ans à sa mort en 138 (Speller 2002 : 1).

pour démontrer cette caractéristique du récit. L'empereur Hadrien passe une grande partie de son règne en voyage, visitant les différentes régions de l'empire. Au cours de ses voyages il est confronté à la pluie massive deux fois, notamment à Carthage en Afrique et en Trouade en Asie Mineure. Hadrien et Antinoüs visitent Carthage au moment où leur bonheur amoureux est le plus fort. Hadrien décrit ainsi leur arrivée :

> Le jour de mon arrivée à Carthage, une sécheresse de cinq ans prit fin ; la foule délirant sous l'averse acclama en moi le dispensateur des bienfaits d'en haut ; les grands travaux d'Afrique ne furent ensuite qu'une manière de canaliser cette prodigalité céleste (OR 421).

La pluie est associée au délire de joie et aux bienfaits. Elle est une prodigalité céleste qui se laisse canaliser pour procurer de la nourriture et des richesses aux gens. Une autre mention de la pluie abondante se trouve un peu plus tard dans le récit, cependant celle-ci se fait dans une atmosphère contraire. Comme dans le cas précédent, Hadrien voyage dans les provinces de l'empire accompagné d'Antinoüs.

> Au cours d'un voyage en Troade, nous visitâmes la plaine de Scamandre sous un ciel vert de catastrophe : l'inondation, dont j'étais venu sur place constater les ravages, changeait en îlots les tumulus des tombeaux antiques (OR 424).

Dans ce passage, la pluie est cause d'une inondation ravageuse. À la place de l'eau canalisée et maîtrisée qui est une source de vie en Afrique, la pluie se présente ici comme une force incontrôlable qui submerge et détruit les monuments antiques, à savoir l'héritage classique et mythologique qu'Hadrien revendique. Cette visite coïncide avec les premiers signes de déclin dans sa relation avec Antinoüs, qui, à cet endroit-là, est décrite comme une « tendresse ombrageuse » (*ibid*.). L'ombre qui envahit leur amour fait l'écho de l'ombre créée par les nuages de pluie au-dessus de Scamandre. Yourcenar se sert ainsi d'un phénomène naturel similaire dans les deux situations mais à des fins opposées : la première fois, la pluie contribue à souligner le prodige de l'amour, tandis qu'elle annonce le cataclysme la deuxième fois. Donc, non seulement l'organisation du

récit et les titres des chapitres du roman, mais également les passages descriptifs ont pour fonction d'affirmer cette histoire d'amour.

L'histoire avec Antinoüs se déroule dans *Sæculum aureum* où elle est racontée depuis la première rencontre jusqu'au suicide du jeune garçon. Pourtant, depuis le début le roman est rempli d'allusions au jeune bien-aimé disparu. À ce propos, la distinction que Genette a faite entre la diégèse et le récit est très utile, car Antinoüs figure dans le récit longtemps avant qu'il n'entre dans la diégèse. Ce grand amour est annoncé dès la troisième page :

> Mais le compagnon de mes dernières chasses est mort jeune, et mon goût pour ces plaisirs violents a beaucoup baissé depuis son départ. (OR 289)

Jusqu'ici, le narrateur n'a mentionné ni le désir ni l'amour, mais le mot « compagnon » introduit l'idée d'une relation durable et les plaisirs mentionnés suggèrent la sexualité, même s'ils renvoient à la chasse ; juxtaposés de cette manière, les mots suggèrent une relation amoureuse et charnelle sans que les circonstances ne soient encore révélées. D'autres allusions du même genre se répètent au début du roman. En parlant de son admiration pour la Grèce et de son goût du voyage, Hadrien les compare au « choix aussi délibéré et aussi involontaire que l'amour » (OR 312), sans que rien dans le cotexte ne motive la mention soudaine de l'amour.

De telles remarques vagues sont conformes à la situation d'énonciation établie dans le roman : elles confirment l'impression qu'Hadrien s'adresse au narrataire fictif, Marc Aurèle. En tant que successeur d'Hadrien, Marc Aurèle doit connaître cette histoire d'amour tragique et comprendre qu'Hadrien pense ici à Antinoüs. Le lecteur, cependant, ne peut pas comprendre toute la portée de ce type d'allusions ni leur fréquence avant d'avoir lu le chapitre *Sæculum aureum*. Ce n'est qu'à la deuxième lecture ou même plus tard que l'on s'aperçoit combien de fois le narrateur annonce la relation d'Hadrien et Antinoüs déjà avant que le jeune garçon n'entre dans la vie du personnage Hadrien. Après coup, le long passage dans *Animula vagula blandula* où Hadrien présente ses opinions sur l'amour (OR 294-298) s'avère être un discours sur sa relation amoureuse avec Antinoüs, qui y est contrasté à d'autres types de liaisons moins profondes. Le narrateur juxtapose, d'un côté, la facilité et l'indifférence du séducteur

et, de l'autre côté, l'amant qui sanglote « de délices […] sur une jeune épaule » (OR 294) et qui est tourmenté par l'être aimé qui « passe de la périphérie de [l']univers à son centre » (OR 297). Cela n'empêche pas que la réflexion sur l'amour incluse dans le chapitre introductoire dirige la façon dont la relation du narrateur-héros avec le jeune Antinoüs est lue par la suite. Les allusions à Antinoüs qui anticipent son entrée dans le déroulement des événements sont suffisamment suggestives et vagues pour signaler au lecteur que le narrateur a vécu un grand amour et pour créer un effet de suspens. Le lecteur – du moins celui qui ne connaît pas suffisamment bien l'histoire romaine pour reconnaître immédiatement cette histoire d'amour légendaire – est tenu en suspens dans l'attente que les détails en soient révélés.

Les références à cet amour et à Antinoüs sont encore plus fréquentes dans les deux derniers chapitres du roman, après que celui-ci est déjà sorti de la diégèse. Elles y sont plus transparentes, puisque le lecteur connaît l'issue de cette histoire. Il arrive même que le narrateur-héros tout près de sa propre mort s'adresse directement à Antinoüs mort. Il dit : « Petite figure boudeuse et volontaire, ton sacrifice n'aura pas enrichi ma vie, mais ma mort. Son approche rétablit entre nous une sorte d'étroite complicité » (OR 510). Ce détail est d'autant plus significatif que le héros Hadrien ne fait jamais ainsi tant que le jeune garçon est en vie, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de dialogue entre Hadrien en tant que personnage et Antinoüs. Le texte ne cite pas un seul mot qui soit adressé directement au personnage d'Antinoüs de son vivant, ni un mot prononcé par lui.

Les allusions à Antinoüs parsemées partout dans le roman signalent que celui-ci est constamment présent dans l'esprit du narrateur qui raconte ses mémoires. Antinoüs est une figure omniprésente qui hante le narrateur et resurgit à des moments inattendus. Selon Hekanaho (2006 : 169), Antinoüs mort et disparu est plus présent pour le narrateur-héros que le garçon vivant. Elle a raison de dire que le jeune garçon demeure une figure énigmatique et impénétrable, car il ne prend jamais la parole et très peu de ses actes sont décrits. Ainsi, la technique narrative créant l'impression de l'omniprésence d'Antinoüs, l'organisation des chapitres, ainsi que les superlatifs utilisés pour décrire leur amour – « passion comblée » (OR 406), « l'âge d'or » (OR 406), « chef-d'œuvre » (OR 410, 413), « suprême tendresse » (OR 420) – ont pour effet d'attribuer à l'histoire

d'amour d'Hadrien avec Antinoüs une place capitale dans *Mémoires d'Hadrien* et de l'imprimer fermement dans l'esprit du lecteur.

4.4.2 La pédérastie antique

Les événements de *Mémoires d'Hadrien* se déroulent au deuxième siècle de notre ère. Si l'on tient compte de la thèse introduite par Foucault et défendue par tous les chercheurs auxquels nous nous référons dans cette partie de notre travail (par exemple Éribon 1999, 2003, 2004 ; Halperin 1990 ; Rubin 1993 ; Sedgwick 1985, 1991 ; Tin 2008), la sexualité est produite dans les discours. Il faut donc prendre en considération la façon dont les actes sexuels sont structurés et envisagés dans la société qui nous concerne, surtout que Yourcenar s'efforce de recréer le monde d'Hadrien avec autant de précision que possible et consacre des années à se renseigner sur l'époque : il faut « tout apprendre, tout lire, s'informer de tout » (OR 528), explique-t-elle dans les « carnets de notes ». Comme il nous est impossible de refaire son itinéraire, nous nous limitons aux recherches faites sur les mœurs sexuelles de l'Antiquité.

Il est évident que la morale sexuelle était fort différente à l'époque d'Hadrien par comparaison à la situation actuelle. Selon Foucault (1976 : 71-98), un grand changement dans la façon d'envisager la sexualité et plus particulièrement l'homosexualité s'est produit pendant la deuxième moitié du 19e siècle avec l'évolution des sciences médicales et psychiatriques qui se sont emparées de la sexualité et en ont fait la clef de l'identité. Les effets de cette *scientia sexualis* se prolongent jusqu'à nos jours (cf. Laqueur 1990 : 13). Certes, il y a eu des changements considérables dans les mœurs depuis le début des années 1950 quand est sorti le roman de Yourcenar, surtout en ce qui concerne la tolérance vis-à-vis des minorités sexuelles (cf. Bersani 1998a : 32). L'activisme gay se manifeste à partir des années 1970. Néanmoins, l'évolution des cinquante dernières années est sans doute moins bouleversante que celle qui nous sépare du début de notre ère et de l'empire romain. Nous présumons que le lecteur occidental moyen d'aujourd'hui ne connaît pas mieux le paradigme pédéraste que le lecteur moyen des années 1950. Grâce à la révolution sexuelle, le premier est toutefois probablement un peu plus ouvert que le dernier à l'égard des activités sexuelles hors norme.

La relation d'Hadrien et d'Antinoüs s'inscrit dans la tradition antique de la pédérastie. Leur amour s'inspire de la tradition grecque, bien qu'Hadrien soit empereur à Rome. Nous montrerons qu'il y a une nette différence entre la pédérastie grecque classique et le comportement sexuel des citoyens romains, surtout vis-à-vis des enfants et adolescents libres, ce bien que les deux cultures aient plusieurs points en commun. La morale sexuelle est envisagée à partir de la perspective de l'homme libre à Rome ainsi qu'en Grèce. Le comportement sexuel est en rapport avec la position sociale dans les deux cas, ce que Foucault (1984a : 279) nomme « le principe d'isomorphisme entre relation sexuelle et rapport social ». Comme les Romains conçoivent leur morale sexuelle par rapport au modèle culturel grec, la pédérastie, il vaut mieux commencer par expliquer l'institution grecque de la pédérastie. La présentation qui suit est assez schématique et ne retient que les points capitaux concernant la pédérastie grecque et les rapports sexuels des Romains avec des garçons. Notre intention n'est pas de contribuer à la recherche sur l'Antiquité, mais seulement d'indiquer quelques pistes à suivre dans l'analyse du roman de Yourcenar.

La pédérastie est un phénomène qui préoccupe les philosophes grecs classiques et il y une multitude de textes qui en parlent, dont un des plus célèbres est *Le Banquet* de Platon. Il est facile de trouver des influences de ce fameux dialogue sur l'amour dans *Mémoires d'Hadrien* de Yourcenar : l'insistance sur la beauté en est un exemple auquel nous reviendrons ci-dessous (cf. 4.4.3.1). Florence Dupont et Thierry Éloi (2001 : 38-39) expliquent dans le livre *L'érotisme masculin dans la Rome Antique* que la pédérastie grecque est un rite de passage pédagogique très valorisé qui prépare les jeunes citoyens grecs à devenir des hommes libres, à savoir des citoyens adultes. Le culte de la beauté du jeune corps masculin fait partie de la pédérastie, qui valorise les sports, le gymnase, la chasse et le banquet. La relation pédéraste est une relation de maître à élève, avec deux positions opposées : l'éraste, un homme adulte, et l'éromène, un jeune et bel adolescent (Foucault 1984 : 251*sq*). L'âge des partenaires est d'une importance décisive et ils n'ont pas le même statut ni dans la société ni dans la relation. Normalement, l'éromène est un adolescent, parfois même prépubère. Quand il arrive vers la fin de l'adolescence, il doit

abandonner sa position d'éromène et il devrait alors évoluer en éraste à son tour.

L'éraste a un rôle actif, il est l'amant, tandis que l'éromène est passif, l'aimé. Dans sa forme idéalisée, telle qu'Alcibiade décrit sa relation avec Socrate dans *Le Banquet* (Platon 2003 : 217a-219d[177]), la relation pédéraste est chaste. Dans le même texte, Pausanias fait un discours qui exprime une attitude favorable à la consommation sexuelle de la relation pédéraste, pourvu que celle-ci soit une relation pédagogique et mutuellement bénéfique (*id*., 184c) :

> En effet notre règle est que si l'on accepte d'être au service d'un autre en pensant devenir meilleur, grâce à lui, dans telle forme de savoir ou dans telle autre partie, quelle qu'elle soit, de la vertu, cet esclavage n'a rien de laid.

Nous pouvons voir que l'acte sexuel n'est pas toujours prescrit. Nous souscrivons donc à l'opinion de Lambert (1984 : 79), selon laquelle la relation pédéraste n'est certainement pas toujours chaste. L'étude qui suit montrera que le roman de Yourcenar transmet la même attitude. Si la relation est sexuelle, la distribution des rôles est claire : l'éraste actif poursuit et séduit l'éromène qui choisit de céder ou non. Il est important qu'il ne cède pas trop facilement (Foucault 1984a : 291 ; cf. aussi Halperin 1990 : 94) et l'acte sexuel ne doit pas résulter de contraintes. En cas d'acte sexuel, l'éraste pénètre l'éromène, et non l'inverse. L'éromène est « au service » de l'éraste comme le signale Pausanias ci-dessus. Foucault (1984a : 285) constate que le rapport sexuel se comprend « selon le schéma de la pénétration et de la domination mâle » où le rôle actif, dominant, est positif et le rôle passif, dominé, est négatif (*id*., 279). Le rôle passif convient aux femmes, aux esclaves et aux étrangers, mais non aux hommes libres. Nous avons vu à propos d'Alexis que la négativité du rôle sexuel passif pour les hommes demeure quasi-constante dans la culture occidentale (cf. 4.2.3). Même si le désir pour un jeune garçon est jugé tout à fait naturel dans le paradigme pédéraste, l'acte sexuel est un sujet problématique à cause de cet aperçu négatif du rôle passif, car l'éromène devient normalement éraste plus tard. L'acte sexuel est souvent passé sous silence ou circonscrit dans les documents antiques,

[177] Selon la tradition, nous nous référons à la numérotation des paragraphes dans les dialogues de Platon à la place des numéros de pages.

dit Foucault. Le garçon n'est pas censé prendre du plaisir à l'acte sexuel (*id*., 289 ; cf. Halperin 1990 : 93), mais il est récompensé autrement : il peut ressentir de l'affection et de la gratitude envers l'éraste.

Selon Dupont et Éloi (2001 : 33-43), les Romains qui par ailleurs imitent avidement les Grecs rejettent leur culte de l'amour des garçons, c'est-à-dire la pédérastie, ainsi que leur exaltation de la beauté du corps masculin nu (cf. Foucault 1984b : 252-253). Non que les Romains soient contre les actes sexuels entre deux hommes ; les relations sexuelles avec des esclaves masculins et les affranchis sont tout à fait communes et acceptables pour les citoyens romains, surtout à l'époque impériale (Dupont et Éloi 2001 : 38 ; cf. aussi Lambert 1984 : 81-85 ; Speller 2001). Le problème qui se pose ne concerne pas le sexe des partenaires. À Rome, comme en Grèce, le choix du partenaire est lié à l'âge et à la classe sociale (Dupont et Éloi 2001 : 10) de sorte que les actes sexuels d'une personne se doivent d'être en corrélation avec sa position sociale. Les relations sexuelles sont fortement hiérarchiques avec deux positions fixes, non irréversibles : la position supérieure, active et la position inférieure, passive. Paul Veyne (1985 : 197) explique que : « Être actif, c'était être un mâle, quel que fût le sexe du partenaire passif ». Sur ce point les morales sexuelles grecque et romaine se ressemblent, mais les Romains sont encore plus stricts que les Grecs en ce qui concerne la honte attachée au rôle passif. Il est inadmissible de séduire un jeune citoyen ; le corps des enfants libres est sacralisé à Rome, déclarent Dupont et Éloi (2001 : 40). Un jeune citoyen romain ayant accepté le rôle inférieur ne pourra pas assumer sa place de citoyen dans la société romaine : « tout homme soupçonné d'avoir été séduit dans son enfance se voit contester la dignité de l'homme libre », constatent-ils encore. À Rome, le rapport sexuel d'un homme adulte avec un adolescent n'a pas la fonction pédagogique et initiatrice de la pédérastie grecque (cf. Speller 2001 : 280-282). C'est le côté sexuel qui domine dans ce genre de liaisons à Rome, ce qui explique pourquoi le rôle passif n'est pas digne des futurs citoyens ; ceux-ci ne doivent pas se réduire à être des objets sexuels pour un autre homme. Les Romains n'acceptent donc pas l'argument avancé par Pausanias dans *Le Banquet* présenté plus haut.

Nous pouvons de façon schématique retenir deux points de divergence entre le paradigme pédéraste grecque et les mœurs

romaines impériales : premièrement, l'aspect formateur de la relation pédéraste n'existe pas à Rome où la relation entre un homme adulte avec un adolescent est principalement sexuelle ; deuxièmement, et cela est lié au premier point, les jeunes Romains sont protégés contre toute tentative de séduction, car ils ne doivent pas adopter le rôle sexuel passif et négatif. Cette différence se manifeste dans le roman de Yourcenar, où Rome et la Grèce sont constamment juxtaposées et comparées.

Foucault (1984a : 243) a souligné une différence capitale entre la pédérastie grecque antique et la façon de percevoir la sexualité dans l'Occident aujourd'hui : le rapport au sexe des partenaires sexuels.

> Les Grecs n'opposaient pas, comme deux choix exclusifs, comme deux types de comportements radicalement différents, l'amour de son propre sexe et celui de l'autre. Les lignes de partage ne suivaient pas une telle frontière. Ce qui opposait un homme tempérant et maître de lui-même à celui qui s'adonnait aux plaisirs était, du point de vue de la morale, beaucoup plus important que ce qui distinguait entre elles les catégories de plaisirs auxquelles on pouvait se consacrer le plus volontiers. Avoir des mœurs relâchées, c'était ne savoir résister ni aux femmes ni aux garçons, sans que ceci soit plus grave que cela.

Le sexe de la personne n'est pas un facteur décisif en ce qui concerne le désir ; le désir pour une belle femme n'est pas différent du désir pour un beau garçon (*id*., 245). Certes, cela ne veut pas dire que tout le monde soit indifférent au sexe du partenaire. Certains préfèrent les femmes et d'autres les garçons, même exclusivement. Pourtant, la préférence pour les femmes ou pour les garçons n'est considérée que comme une question de goût personnel (*id*., 247), comme la préférence pour une blonde ou pour une brunette aujourd'hui. Le sexe du partenaire sexuel ne décide pas si le comportement sexuel d'un homme libre est jugé décent ou non. La valeur de son comportement sexuel dépend de deux autres facteurs : le rôle adopté dans l'acte sexuel, à savoir actif (digne) ou passif (honteux), et la quantité de plaisirs, c'est-à-dire si l'homme reste maître de son désir et fait preuve de tempérance, ou s'il se laisse dominer par son désir et succombe à l'excès (Foucault 1984a : 60-63).

Il convient de retenir les éléments essentiels de cette présentation schématique de l'institution pédéraste avant d'examiner le couple formé par Hadrien et Antinoüs dans le roman de Yourcenar :

1. le culte de la beauté
2. la structure hiérarchique de la relation pédéraste et son rapport à la position sociale
3. la différence d'âge
4. la distribution des rôles opposés et irréversibles (actif-passif)
5. l'indifférenciation du désir pour le même sexe et du désir pour l'autre sexe
6. la fonction pédagogique et initiatrice

Tous ces éléments sont perceptibles dans l'histoire d'Hadrien et Antinoüs, comme nous le verrons par la suite.

La pédérastie est un phénomène reconnu et valorisé dans la culture grecque antique. Cependant, le modèle pédéraste qui forme le cadre de la relation d'Hadrien avec Antinoüs est étranger à la plupart des lecteurs occidentaux modernes, et sans doute au lecteur implicite imaginé par Yourcenar. Notons encore que le roman est publié en 1951, et que le premier travail académique reconnu qui étudie systématiquement et sérieusement le comportement sexuel entre hommes dans l'antiquité grecque, à savoir *Greek Homosexuality* de K. J. Dover, ne paraît qu'en 1978.[178] Plusieurs caractéristiques de la relation pédéraste risquent par conséquent d'offenser le public auquel Yourcenar s'adresse : non seulement le fait que les deux partenaires sont du même sexe, mais encore la différence d'âge et la nature hiérarchique de la relation. La relation d'Hadrien avec Antinoüs serait aujourd'hui interprétée comme de la pédophilie plutôt que comme une expression de l'amour érotique suprême. Il peut être difficile pour un lecteur moderne d'apprécier cette relation qui s'oppose clairement à certains modes de pensée fondamentaux du monde occidental actuel. Avec *Mémoires d'Hadrien,* Yourcenar est confrontée au défi de représenter un modèle de relations sexuelles très différent des modes de pensée contemporains sans trop déranger son public. Nous avons vu dans l'introduction de cette partie de notre thèse (cf. 4.1) que

[178] Cela n'empêche pas que la pédérastie grecque a intéressé et inspiré beaucoup d'écrivains et de penseurs, par exemple au sein du néo-platonisme fondé par Plotin au 3e siècle, à la Renaissance ainsi que pendant le 19e siècle et le début du 20e siècle.

l'écrivain redoute l'approche trop brusque quand il s'agit de manifester l'homosexualité et qu'il défend une démarche discrète pour ne pas provoquer les gens. Nous montrerons que le narrateur-héros semble à la fois souligner certaines qualités inhérentes à la relation pédéraste et les atténuer comme s'il fallait configurer la relation afin de satisfaire les valeurs du lecteur.

4.4.3 Hadrien et Antinoüs – un couple pédéraste

Le héros-narrateur de *Mémoires d'Hadrien* éprouve un grand respect pour la Grèce, sa philosophie et sa culture, y compris le culte de l'amour des garçons. Le philhellénisme de l'empereur est un de ses traits de caractère dominants. Parmi tous les titres qui lui sont accordés, celui de Philhellène est « le plus beau et le plus difficile à mériter » (OR 422), à savoir le but suprême de l'empereur. Hadrien exprime à plusieurs reprises sa conviction de la supériorité de la culture grecque par rapport à la culture romaine.

> Oui, Athènes restait belle, et je ne regrettais pas d'avoir imposé à ma vie des disciplines grecques. Tout ce qui en nous est humain, ordonné, et lucide nous vient d'elle. (OR 459)

Hadrien veut restaurer la dignité de la Grèce et répandre la culture grecque dans le monde.

> La Grèce appauvrie continuait dans une atmosphère de grâce pensive, de subtilité claire, de volupté sage. […] Il me semblait parfois que l'esprit grec n'avait pas poussé jusqu'à leurs extrêmes conclusions les prémisses de son propre génie […] J'entrevoyais la possibilité d'helléniser les barbares, d'atticiser Rome, d'imposer doucement au monde la seule culture qui se soit un jour séparée du monstrueux, de l'informe, de l'immobile, qui ait inventé une définition de la méthode, une théorie de la politique et de la beauté. (OR 343*sq*)

Hadrien associe la Grèce aux vertus qu'il apprécie le plus : humanité, lucidité, ordre, et avant tout volupté et beauté. Cela témoigne de l'influence grecque sur Hadrien dont les idées sur l'amour prennent leur source dans la culture grecque. Notons que la volupté grecque est « sage ». Elle n'est pas irrationnelle ou irresponsable. La Grèce est pour Hadrien un lieu de plaisir heureux et un espace d'amour ; « ce pays passionné de beauté » (OR 460)

encourage sa propre passion pour la beauté du corps nu, tandis que Rome est une ville « où des hommes encapuchonnés de lourdes toges luttent contre le vent de février, où le luxe et la débauche sont privés de charme » (OR 314). La nudité et le vêtement épais qui dissimule le corps sont mis en opposition ; la Grèce et Rome sont contrastées en ce qui concerne leur attitude à l'égard du plaisir et de l'amour. Hadrien reconnaît certaines qualités romaines admirables : l'efficacité, l'administration, la stratégie et la politique, et vers la fin de sa vie, son appréciation de Rome grandit. Néanmoins, l'amour reste toujours associé à la Grèce.

Grâce à son admiration pour l'héritage grec le héros-narrateur envisage sa relation avec Antinoüs à la lumière de la pédérastie grecque plutôt que conformément aux mœurs romaines, et leur relation est à rapporter au modèle grec de la pédérastie. Le texte insiste systématiquement sur l'élément grec de leur amour. Hadrien rencontre le jeune garçon en Bithynie en Asie Mineure. Antinoüs est grec (OR 405), ce que le narrateur souligne en l'appelant son jeune « Grec » (OR 417, 436). Hadrien évoque les ancêtres arcadiens du garçon qu'il emmène en Arcadie (OR 408). Leur séjour en Arcadie est décrit comme des « journées sans ombre » (OR 408). Cette région grecque mythique est connue pour son bonheur paisible, ses bergers et son culte de Pan et d'Hermès et elle évoque la passion, le bonheur complet et la sensualité. L'association d'Antinoüs à l'Arcadie est significative au sens où elle contribue à lier cet amour à la pédérastie grecque, ainsi qu'à l'amour bucolique. L'Arcadie est, d'ailleurs, souvent associée à l'homosexualité. Quand André Baudry en 1954 fonde une revue homosexuelle avec le soutien de Roger Peyrefitte et de Jean Cocteau, il lui donne le nom *Arcadie, revue littéraire et scientifique*[179] (Éribon 2003b *s.v.* « *Arcadie* » ; cf. également Copley 1989 : 221). Il est vrai que Yourcenar écrit *Mémoires d'Hadrien* avant la fondation de la revue, mais quand elle décide d'insister sur l'origine arcadienne d'Antinoüs, elle puise sans doute dans la même tradition culturelle qui fait choisir ce nom à Baudrey. L'amour d'Hadrien pour Antinoüs est donc étroitement lié à sa passion pour la culture grecque et sa mythologie. Il est impossible de dire si l'admiration de la culture grecque est la cause ou le résultat de sa passion pour les beaux

[179] *Arcadie* paraît mensuellement de 1954 jusqu'en 1982.

garçons, mais il est évident qu'Hadrien veux vivre son amour avec Antinoüs selon le modèle grec, et que son amour pour le garçon et son vœu de restaurer la gloire de la Grèce sont interdépendants.

4.4.3.1 Culte de la beauté – amour transcendant

Pendant leur visite en Arcadie, Hadrien et Antinoüs visitent le sanctuaire de l'Amour et ils offrent la dépouille d'une ourse à « ce dieu, le plus sage de tous » (OR 408). Cette expression nous ramène au *Banquet* de Platon, où Phèdre déclare que « l'Amour est entre les dieux celui qui a le plus d'ancienneté, le plus de dignité, le plus d'autorité pour conduire les hommes à la possession de la vertu et du bonheur » (Platon 2003 : 180b). Le roman de Yourcenar contient de nombreuses allusions implicites à ce dialogue philosophique, dont la conception de l'amour que Yourcenar prête à son héros est clairement inspirée. Pour cette raison, il est remarquable qu'Hadrien évoque Platon plusieurs fois[180], sans jamais mentionner *Le Banquet* explicitement, alors que celui-ci est nommé dans d'autres romans yourcenariens, tels qu'*Anna soror…*, où Anna voit souvent sa mère assise « un *Banquet* sur les genoux » (OR 855).[181] La relation intertextuelle entre *Mémoires d'Hadrien* et *Le Banquet* n'est pas explicitée. En effet, il semble que Yourcenar veuille voiler ce qui compte le plus pour les valeurs et les actions de ses héros. Nous pouvons faire un parallèle entre l'omission du nom du *Banquet* dans *Mémoires d'Hadrien* et la discrétion au sujet de l'homosexualité dans *Alexis ou le Traité du vain combat*, ou encore au sujet de Conrad dans *Le Coup de Grâce*. À chaque fois, l'essentiel n'est pas nommé du tout ou est mentionné furtivement.

La beauté est une notion clé dans *Le Banquet* de Platon. Le culte de la beauté et du jeune corps masculin est un élément essentiel de la pédérastie grecque classique, expliquent Dupont et Éloi (2001 : 34). Deux notions différentes de la beauté sont distinguées dans *Le Banquet* : d'une part il y a la beauté physique des corps concrets, et, d'autre part, il y a la beauté « éternelle » (Platon 2003 : 211a), « la

---

[180] Par exemple, *La République* est mentionnée par rapport à l'organisation de l'empire (OR 314) et Hadrien évoque aussi « les mythes de Platon sur la nature de l'âme » (OR 427) faisant sans doute référence avant tout à *Phédon*.

[181] Il y a des allusions à Platon et au *Banquet* dans d'autres romans de Yourcenar également. Dans *L'Œuvre au Noir*, Platon est mentionné parmi les auteurs antiques que le jeune Zénon critique dans sa ferveur à rejeter toutes les autorités (OR 577). Son cousin Henri-Maximilien fait aussi preuve d'une connaissance de Platon (OR 652).

beauté en elle-même » (*id*., 211c) vers laquelle tous les hommes honorables doivent aspirer. Cette beauté essentielle est une entité transcendante, divine. Pour y arriver, il faut commencer « dès sa jeunesse à rechercher les beaux corps », dit Diotime (Platon 2003 : 210b). Même si les deux types de beauté sont séparés, la passion pour la beauté corporelle est le premier pas vers la transcendance. Quant à Hadrien, il est comme les autres héros yourcenariens très sensible à la beauté physique, corporelle ; l'éloge du corps nu du jeune homme est même une constante dans l'œuvre romanesque entière de Yourcenar (cf. 4.2.2.2 et 4.3.3.2)[182]. Hadrien a un « goût passionné des corps » (OR 350) et il se décrit comme un « amateur de beauté [qui] finit par la retrouver partout » (OR 297). La beauté qu'il aime, c'est la beauté nue, simple et naturelle, incarnée dans Antinoüs.

Antinoüs est exceptionnellement beau ; c'est sa qualité la plus remarquable et la raison pour laquelle Hadrien s'intéresse à lui (cf. Hekanaho 2006 : 148-150). Rousset (1984 : 16) affirme que la louange de la beauté est un élément fondamental de la scène de première vue dans les romans, c'est-à-dire la première rencontre des amants. Cette scène inaugurale est une « situation fondamentale » qui dirige les événements à venir (*id*., 7). D'habitude, la première rencontre inclut un portrait de la personne introduite (*id*., 17). Ces remarques de Rousset nous invitent à contempler l'introduction du personnage d'Antinoüs dans le roman de Yourcenar afin de voir de quelle manière la qualité la plus fondamentale du garçon est transmise. En décrivant sa première rencontre avec Antinoüs, le narrateur de *Mémoires d'Hadrien* tarde à mentionner la beauté du jeune garçon, qui n'est évoquée qu'après une description prolongée de la situation, de l'ascendance d'Antinoüs et de leur conversation. Pourtant, Hadrien

[182] La beauté des héros (Alexis, Éric, Hadrien, Zénon, Nathanaël, Lazare) est moins exposée que celle des personnes qu'ils aiment. Pourtant, chaque héros est si attirant qu'il éveille le désir d'une ou plusieurs personnes. Éric von Lhomond est beau, quoique moins splendide que Conrad. Quant à Alexis, le lecteur ignore s'il est beau ou non, mais au moins Marie et Monique semblent être attirées par lui. Le narrateur d'*Un homme obscur* affirme que Nathanaël est beau, et plaît aux femmes. Lazare est appelé « mignon » par le directeur de la troupe d'acteurs (OR 1023). Les héros des deux grands romans historiques, Hadrien de *Mémoires d'Hadrien* et Zénon de *L'Œuvre au Noir*, sont sans doute imposants et éveillent l'intérêt de plusieurs personnes au cours de leur vie, mais ce sont les objets de leur amour qui sont qualifiés de beau : Antinoüs, Aleï, etc.

aperçoit Antinoüs assis au bord d'une source consacrée à Pan, les doigts du jeune éphèbe « distrait et pensif » affleurant « la belle surface lisse » (OR 404), ce qui fait immédiatement penser au mythe de Narcisse. Lors de la première apparition du personnage dans la diégèse, le jeune garçon est présenté de manière à évoquer une figure mythique caractérisée par une beauté extraordinaire[183]. Ainsi, sa beauté est suggérée sans encore être mentionnée.

La suite de la rencontre et quelques caractéristiques de leur relation subséquente sont également annoncées avant que le narrateur n'explique finalement : « Si je n'ai encore rien dit d'une beauté si visible, il n'y faudrait pas voir l'espèce d'un homme trop complètement conquis » (OR 406). La mention de la beauté d'Antinoüs est donc différée et présentée sous forme d'une litote, ce qui ne fait qu'intensifier l'effet de cette phrase. Celle-ci est enfin suivie d'un portrait qui exprime la fascination du narrateur pour le corps de son jeune aimé.

> Je retrouve une tête inclinée sous une chevelure nocturne, des yeux que l'allongement des paupières faisait paraître obliques, un jeune visage large et comme couché. Ce tendre corps s'est modifié sans cesse, à la façon d'une plante, et quelques-unes de ces altérations sont imputables au temps. L'enfant a changé : il a grandi. Il suffisait pour l'amollir d'une semaine d'indolence ; une après-midi de chasse lui rendait sa fermeté, sa vitesse athlétique. Une heure de soleil le faisait passer de la couleur du jasmin à celle du miel. Les jambes un peu lourdes du poulain se sont allongées ; la joue a perdu sa délicate rondeur d'enfance, s'est légèrement creusée sous la pommette saillante ; le thorax gonflé d'air du jeune coureur au

[183] Le personnage d'Antinoüs rappelle Narcisse par sa beauté et par son indifférence devant toute tentative de le séduire ou de l'influencer. Il est en même temps complètement dévoué à Hadrien, ce qui veut dire qu'il n'est pas égoïste ou narcissique de la même façon que Narcisse dans le mythe. Toutefois, une étude du personnage d'Antinoüs à la lumière du mythe de Narcisse pourrait s'avérer fructueuse. L'indifférence du garçon pour « tout ce qui n'est pas son culte » suggère des traits narcissiques, de même que la suggestion qu'il aurait décidé de mourir au premier signe de « déclin » (OR 429), c'est-à-dire dès qu'il dépasse l'adolescence, même avant de rencontrer Hadrien. Alors, son suicide serait complètement indépendant d'Hadrien et une expression de sa nature narcissique. Le texte contient aussi des allusions explicites à Narcisse, par exemple le sanctuaire de l'Amour visité par Hadrien et Antinoüs se trouve près de la source de Narcisse. Ainsi, l'amour et le narcissisme sont associés.

> long stade a pris les courbes lisses d'une gorge de bacchante. La moue boudeuse des lèvres s'est chargée d'une amertume ardente, d'une satiété triste. En vérité, ce visage changeait comme si nuit et jour je l'avais sculpté. (OR 406)

La description citée révèle qu'Hadrien est très attentif au corps d'Antinoüs dont il remarque toute modification. Le regard du narrateur-héros semble caresser le jeune bien-aimé, scruter chaque détail, si infime soit-il, de son visage et de son corps. La description du visage crée une impression de repos. Les mots « inclinée », « nocturne », « allongées » et « couché » font penser au lit et à la nuit, immédiatement associés au plaisir. Le début du passage qui insiste sur la tranquillité contraste avec le reste du passage où c'est surtout le corps et les activités physiques qui sont mis en avant : les expressions « fermeté », mollesse, « chasse », « vitesse », « les jambes » et « coureur » renvoient tous au sport. Le narrateur juxtapose des caractéristiques opposées dans ses éloges : mollesse et fermeté, couleur de jasmin et couleur de miel, rondeur et joue creusée, le thorax gonflé du coureur et la lisse gorge d'une bacchante. Plusieurs idéaux de beauté se combinent en Antinoüs qui est investi d'une beauté exceptionnelle, impossible à définir et à saisir, et qui annule toutes les oppositions.

La description initiale d'Antinoüs rappelle la scène de la mort de Conrad dans *Le Coup de Grâce* (cf. 3.3.2.3). Nous avons vu qu'Éric, à ce moment-là, a l'impression que le visage de Conrad change constamment et représente l'humanité à travers les siècles et à travers les âges. Le même procédé se répète ici sous une autre forme pour insister sur la beauté d'Antinoüs. La transformation de l'aspect physique insaisissable est dans l'œuvre de Yourcenar la marque d'une beauté suprême et aussi la preuve de l'amour puissant ressenti par le héros (narrateur) contemplant la personne aimée.

Après la mort du garçon, l'empereur divinise Antinoüs et crée un culte pour le célébrer[184]. Pour commémorer cet amour perdu, Hadrien commande d'énormes quantités de sculptures et des monnaies représentant le favori disparu. L'attention au corps d'Antinoüs devient alors encore plus évidente, comme dans le passage suivant :

---

[184] La déification d'Antinoüs est un fait historique. Speller (2001: 160-161 *passim*) remarque qu'Antinoüs était le dernier dieu païen de Rome.

> Je réclamais un fini parfait, une perfection pure, ce dieu qu'est pour ceux qui l'ont aimé tout être mort à vingt ans, et aussi la ressemblance exacte, la présence familière, chaque irrégularité d'un visage plus chère que la beauté. Que de discussions pour maintenir la ligne épaisse d'un sourcil, la rondeur un peu tuméfiée d'une lèvre… Je comptais désespérément sur l'éternité de la pierre, la fidélité du bronze, pour perpétuer un corps périssable ou déjà détruit, mais j'insistais aussi pour que le marbre, oint chaque jour d'un mélange d'huile et d'acides, prît le poli et presque le moelleux d'une chair jeune. Ce visage unique, je le retrouvais partout. (OR 389)

Les deux descriptions citées ci-dessus communiquent l'admiration du narrateur-héros pour la beauté d'Antinoüs. Les superlatifs ne manquent pas : « fini parfait », « perfection pure », « dieu », « plus chère que la beauté », « unique ». Même si quelques-unes des expressions s'appliquent aux sculptures et non au garçon, elles contribuent à créer l'image d'une beauté extraordinaire et incomparable. Notons que c'est surtout l'effet sur Hadrien qui est décrit et non l'apparence physique d'Antinoüs. Le narrateur est très élusif et ne fournit guère de renseignements exacts sur l'apparence du jeune garçon. Le lecteur peut apprécier la perfection des parties du corps isolées, mais il n'a pas de vue d'ensemble. Selon Prévot (2002 : 133, 281-285), l'œuvre de Yourcenar se caractérise par « une propension à évoquer des êtres en ne sélectionnant qu'une composante de leur corps ou de leur visage », phénomène qu'elle nomme « regard synecdochique ». Comme la beauté d'Antinoüs est évoquée et exaltée sans être montrée, le lecteur peut lui attribuer les qualités qu'il préfère. Il est impossible de nier ou de déprécier la beauté d'Antinoüs, comme elle n'est pas rendue visible. Le lecteur ne peut que faire confiance à l'impression d'Hadrien.

Nous voulons par la suite contempler la façon élusive dont le narrateur-héros décrit Antinoüs à la lumière de quelques idées avancées dans *Le Banquet*. Diotime y déclare qu'il faut « tenir pour une et identique la beauté qui réside dans tous les corps » (Platon 2003 : 210b). Ainsi la beauté du corps individuel est le reflet de la beauté transcendante, la beauté en elle-même. Tenant compte de cette thèse, nous pouvons voir que la nature élusive des descriptions d'Antinoüs est un moyen de rapprocher sa beauté de la beauté suprême, divine.

La figure d'Antinoüs échappe au lecteur et sa beauté n'est plus liée à une physionomie concrète. La description du garçon discutée ci-dessus, où le narrateur évoque des caractéristiques opposées pour communiquer sa beauté, soutient cet argument. Libéré d'un portrait visible, Antinoüs représente la beauté elle-même.

Cette impression est confirmée lorsque le narrateur-héros explique dans un long passage consacré à la beauté que celle-ci est « son goût le plus secret et son plus clair idéal » (OR 390). Le mot beauté est à ses yeux « difficile à définir en dépit de toutes les évidences des sens et des yeux » (*ibid*.). Il continue en disant : « Je me sentais responsable de la beauté du monde ». Dans cette dernière phrase, il est question de la beauté transcendante et non de la beauté corporelle, puisque son rêve de la beauté du monde concerne toutes les activités humaines parmi lesquelles la paix et l'organisation de l'empire et s'étire jusqu'à « l'harmonie des sphères » (OR 391). La présente réflexion d'Hadrien sur la beauté débute par une contemplation de la beauté physique d'Antinoüs, à partir de son visage et passant graduellement à son corps pour ensuite se diriger vers la beauté du monde. Ainsi, la beauté corporelle d'Antinoüs concrète mène vers « la beauté en elle-même ». Ce passage est clairement influencé par le discours de Diotime dans *Le Banquet*. Diotime (Platon 2003 : 210b-e) définit quatre stades différents d'amour. Après avoir dépassé l'amour purement physique (l'amour de la beauté d'un corps) qui est la forme d'amour la plus basse, l'homme passera à la « beauté des âmes », et ensuite « des actions humaines il sera conduit aux sciences, pour en apercevoir la beauté ». L'aspiration vers « la beauté en elle-même », c'est-à-dire l'essence même de la beauté qui est une idée divine, est la forme d'amour la plus élevée par comparaison aux formes inférieures. Quand Hadrien part du visage d'Antinoüs pour arriver à la beauté de l'univers, il retrace les quatre étapes de la voie vers la beauté sublime mentionnées par Diotime et fait du garçon l'incarnation de la beauté éternelle. Nous pouvons constater que la notion de beauté communiquée par *Mémoires d'Hadrien* dérive directement du *Banquet*. Poignault (1995 : 142) rattache un autre texte de Yourcenar à cette idée des quatre étapes de l'amour, notamment « Phédon ou le vertige » dans *Feux*. Il n'évoque pourtant pas le lien encore plus apparent entre cette idée et l'amour d'Hadrien pour Antinoüs.

L'association de l'amour et de la transcendance est omniprésente dans la relation d'Hadrien avec Antinoüs. Le garçon est constamment comparé ou assimilé à des divinités et à des figures mythologiques grecques : Pan, Hermès, Éros entre autres.

> Ce jeune homme aux jambes repliées sur un lit était ce même Hermès dénouant ses sandales ; Bacchus cueillait cette grappe, ou goûtait pour moi cette coupe de vin rose ; ces doigts durcis par la corde de l'arc étaient ceux d'Éros. (OR 421)

De son vivant, Antinoüs est un dieu pour Hadrien et après sa mort il devient concrètement un dieu pour les habitants de l'empire où il sera célébré régulièrement selon les rites instaurés par Hadrien. Sa présence donne également à Hadrien le sentiment d'être dieu, et même les « saisons semblaient collaborer avec poètes et les musiciens […] pour faire de [leur] existence une fête olympienne » (OR 421). L'adjectif « olympienne » renvoie à l'Olympe, séjour des dieux dans la mythologie grecque. Ainsi, Antinoüs est attaché au divin et au transcendant, ce qui confirme le lien entre cet amour et l'idée de l'amour comme la quête de la « beauté absolue, éternelle » évoquée par Diotime dans *Le Banquet* de Platon.

Tout en représentant son amour pour Antinoüs conformément au modèle de l'amour suprême décrit dans *Le Banquet*, Hadrien retient le corps et le contact physique comme des éléments essentiels de l'amour, tandis que l'amour divin défendu par Diotime dépasse le corps : « cette beauté ne lui apparaîtra pas comme un visage, ni comme des mains ou rien d'autre qui appartienne au corps » (Platon 2003 : 211a). Selon Diotime, l'amour de la beauté consiste à renoncer au corps. En revanche, Hadrien affirme que « c'est encore dans le contact que l'émotion s'achève ou prend naissance » (OR 296). Donc, pour Hadrien, le beau corps n'est pas seulement le premier pas préparant l'ascension vers le divin, il est aussi le point d'achèvement de l'amour. Par conséquent, nous pouvons constater qu'Hadrien exprime une attitude similaire à des pensées philosophiques avancées dans *Le Banquet* avec une modification importante ; il refuse de négliger le corps et les plaisirs qu'il procure. Dans son amour pour Antinoüs, la beauté corporelle et la beauté divine se rejoignent.

Malgré la passion d'Hadrien pour les beaux corps, c'est l'amour qui est mis au centre des réflexions du narrateur-héros de *Mémoires*

d'Hadrien et non la sexualité, puisque la passion pour le beau corps conduit à l'amour : « ce jeu mystérieux qui va de l'amour d'un corps à l'amour d'une personne » (OR 295). La volupté et les actes sexuels ont une valeur positive puisqu'ils assurent l'arrivée à l'au-delà, mais c'est le côté sentimental de cette passion qui est mis en lumière, alors que le côté corporel, c'est-à-dire sexuel, est évoqué de façon plus discrète. Hadrien évoque constamment sa relation avec Antinoüs en termes d'amour et il fait un long discours sur ses vues sur l'amour, ce « prodige » (OR 295, 297). En raison de cette insistance sur l'amour, *Mémoires d'Hadrien* diffère des deux autres romans étudiés jusqu'ici dans cette partie de notre thèse : pour Alexis c'est la question du désir homosexuel en tant que problème moral qui importe, et il dissocie le désir de l'amour ; Éric conçoit sa relation avec Conrad en termes d'amitié mais la confine à l'arrière-plan de l'histoire et se préoccupe davantage de son rapport difficile avec la jeune fille Sophie. Il ne faut pas oublier que les philosophes grecs parlent de l'amour à propos des garçons ; Yourcenar adopte alors leur vocabulaire et le prête à Hadrien.

Nous pensons que l'attention portée à l'amour est également un moyen d'adapter la relation pédéraste aux lecteurs modernes en même temps que de représenter la culture pédéraste. Il est marquant que la longue réflexion sur l'amour incluse dans *Animula, vagula, blandula* (OR 294-297) soit évasive en ce qui concerne le sexe de l'objet aimé. Le narrateur se tient à un niveau général et y parle d'une « jeune épaule », de « l'Autre », de « l'objet choisi », de « la créature nue » et de « l'amour d'une personne » sans jamais révéler qu'il parle de son amour pour un garçon. Grâce au style général du passage, le lecteur apprend la grande importance qu'Hadrien attache à l'amour avant d'être obligé de prendre en compte qu'il s'agit d'une relation pédéraste. Cela relève sans doute, au moins en partie, de la discrétion valorisée par l'auteur dont il a été question dans l'introduction de cette partie. En arrivant à *Sæculum aureum*, le lecteur a accepté les vues d'Hadrien sur l'amour, et par conséquent la révélation qu'il s'agit d'un amour entre un homme et un jeune garçon ne choque plus autant, puisque le texte a déjà acquis l'adhésion du lecteur. En même temps, la réflexion sur l'amour en général sans lien avec le sexe du partenaire signale que, pour Hadrien, l'amour est le même, quel que soit le sexe de son partenaire. Il ne fait pas de différence nette entre

son amour pour des garçons et pour des femmes (voir 4.4.3.3). Renoncer à préciser le sexe de l'Autre au début du roman soutient à la fois ces deux fonctions.

À notre avis, nous pouvons facilement insérer l'histoire d'Hadrien et d'Antinoüs dans la tradition littéraire de l'amour passionné romantique. Elle suit le schéma conventionnel avec les différentes phases de la relation : le coup de foudre de la première rencontre est suivi d'une période intense de bonheur parfait, après laquelle l'amour se termine tragiquement sur la mort d'un des partenaires qui sera sincèrement regretté par le survivant. Hekanaho (2006 : 150-151) compare Hadrien et Antinoüs aux couples amoureux littéraires célèbres comme Roméo et Juliette, Tristan et Iseut, Cathy et Heathcliff. La culture française a bien entendu ses propres couples amoureux semblables : Atala et Chactas ou encore Abélard et Héloïse[185] pour ne mentionner que deux exemples. L'amour d'Hadrien et d'Antinoüs diffère cependant de la tradition romantique en ce qu'il s'agit d'une relation pédéraste où le bien-aimé perdu n'est pas une femme mais un jeune garçon. Dans *Mémoires d'Hadrien* désir, volupté, passion sexuelle et amour se combinent dans une histoire d'amour légendaire, qui associe la tradition littéraire de l'amour passionné romantique et la tradition pédéraste. Shurr (1987 : 67) stipule que Marguerite Yourcenar prouve avec ce roman qu'elle sait raconter une belle relation amoureuse :

> In « Sæculum aureum » where Antinous is the primary focus, the novelist clearly demonstrates her ability to create and to develop a beautiful intimacy, a story of devotion and tenderness, a surprising and credible description of a homosexual love affair.

Dans ce qui suit nous étudierons la manière dont d'autres caractéristiques de la pédérastie se manifestent dans la relation d'Hadrien avec Antinoüs, à savoir le rapport hiérarchique et la fonction pédagogique.

[185] Il est vrai qu'Abélard et Héloïse ne sont pas séparés par la mort, mais, enfin, leur séparation est si définitive qu'elle donne lieu à un regret profond à l'égard de l'amour perdu.

4.4.3.2 Relation asymétrique

Il a été avancé que la relation pédéraste est fortement hiérarchique et que les deux partenaires ont des rôles complémentaires. Cette caractéristique est très visible dans *Mémoires d'Hadrien* où Hadrien occupe la position supérieure et où Antinoüs est en position inférieure. Sur ce point, notre interprétation correspond à celle de Deprez (2003a : 34) et de Hekanaho (2006 : 156), tandis qu'elle s'écarte de la lecture de Kopelson (1994 : 112*sq*) qui souhaite souligner l'aspiration égalitaire d'Hadrien (cf. note 169). Selon ce dernier, Hadrien essaie de se distancier un peu de ce modèle hiérarchique et veut ériger le bien-aimé en ami, même s'il n'y réussit pas complètement à cause des contraintes imposées par la convention sociale. À notre avis, le texte indique explicitement que la relation est une relation de maître et de subordonné, du point de vue social et sexuel.

Hadrien est déjà empereur romain quand il rencontre Antinoüs. Le héros est le maître du monde avec un pouvoir absolu, tandis qu'Antinoüs est décrit comme « un jeune garçon » d'une famille pauvre, et dont le père « occupe une place modeste » dans l'administration impériale (OR 404). Situés à des niveaux différents dans le même contexte, c'est-à-dire l'administration impériale, leur différence de statut social est ainsi soulignée. De plus, Antinoüs est inférieur à Hadrien du fait qu'il est étranger ; ceci le rend automatiquement inférieur à tout citoyen romain, et particulièrement à l'empereur romain.

Dans la société recréée dans *Mémoires d'Hadrien*, l'âge joue un rôle décisif par rapport à la position sociale. L'âge d'Antinoüs n'est pas explicitement mentionné, mais il est adolescent ; il passera plusieurs années avec Hadrien avant de se suicider à l'âge de dix-neuf ans (vingt jours avant son vingtième anniversaire). Hadrien a une quarantaine d'années, à savoir environ 30 ans de plus que son jeune favori. La différence d'âge est accentuée dans le roman qui rappelle constamment la jeunesse d'Antinoüs ; le bien-aimé est très fréquemment désigné dans le texte par l'appellation « l'enfant » ou par d'autres expressions soulignant sa jeunesse, du style « le jeune aimé » et « le jeune être ». L'âge d'Antinoüs est aussi d'une importance décisive pour le déroulement des événements. Dans le modèle pédéraste, l'éromène doit quitter son rôle vers la fin de

l'adolescence (Speller 2001 : 282). Cet aspect est mis en avant dans le récit où Antinoüs est décrit comme étant parfaitement conscient de l'importance de son âge : « je l'ai vu s'inquiéter d'avoir bientôt dix-neuf ans », dit Hadrien (OR 424). Pour Antinoüs, « vieillir » est « déchoir » et synonyme de « déclin » (OR 429). Rappelons que « vieillir » désigne ici la transition de l'adolescence à l'âge adulte. Le suicide est motivé par la peur de perdre sa place auprès de l'empereur : « Un être jeune se fût détaché de moi au moment où nos liens auraient commencé à me peser » (OR 420).

Quant aux qualités plus personnelles, nous pouvons constater que le narrateur décrit soigneusement les études poussées d'Hadrien et son goût exceptionnel pour la philosophie et les arts, qui l'ont même soumis au mépris de ses contemporains romains. Antinoüs, au contraire, est « peu lettré, ignorant de presque tout, réfléchi, crédule » (OR 405). Toutes ses caractéristiques sont contraires aux valeurs affirmées par le narrateur-héros. Ainsi, la supériorité sociale d'Hadrien face à Antinoüs est confirmée par son érudition et son savoir supérieur. L'inégalité des deux partenaires est constamment mise en relief :

> Je m'émerveillais de cette dure douceur ; de ce dévouement sombre qui engageait tout l'être. Et pourtant, cette soumission n'était pas aveugle ; ces paupières si souvent baissées dans l'acquiescement ou dans le songe se relevaient ; les yeux les plus attentifs du monde me regardaient en face ; je me sentais jugé. Mais je l'étais comme un dieu l'est par son fidèle : mes duretés, mes accès de méfiance (car j'en eus plus tard) étaient patiemment, gravement acceptés. (OR 405)

Les deux rôles de l'éraste et de l'éromène sont clairement démontrés dans ce passage : le maître se trouve en face du dévouement total, de la soumission, de l'acquiescement et de la fidélité, dont les paupières baissées deviennent le symbole. L'opposition momentanée suggérée par les yeux levés du garçon ne change rien au rapport hiérarchique de fond qui caractérise leur amour.

Conformément au style yourcenarien, le texte ne contient pas de scènes sexuelles entre ces deux partenaires, mais la nature sexuelle de leur relation est suggérée à plusieurs reprises. Déjà la passion d'Hadrien pour les corps révèle qu'il ne s'agit pas d'une relation

pédagogique platonique, l'adjectif platonique utilisé ici au sens courant de « chaste », à savoir non charnel (*Le Petit Robert s.v.* « platonique »). L'incident avec une courtisane à Smyrne est peut-être la preuve textuelle la plus concrète de l'élément sexuel de leur amour.

> Et il y eut cette nuit de Smyrne où j'obligeai l'objet aimé à subir la présence d'une courtisane […] ; son dégoût alla jusqu'aux nausées. Puis, il s'habitua. Ces vaines tentatives s'expliquent assez par le goût de la débauche ; il s'y mêlait l'espoir d'inventer une intimité nouvelle où le compagnon de plaisir ne cesserait pas d'être le bien-aimé et l'ami ; l'envie d'instruire l'autre, de faire passer sa jeunesse par des expériences qui avaient été celles de la mienne. (OR 423*sq*)

Le passage cité indique qu'Antinoüs est un objet et Hadrien, avec son goût de la débauche, le sujet actif dans le plaisir. L'appétit sexuel est la prérogative de l'éraste, à savoir Hadrien. La juxtaposition des verbes « obliger » et « subir » exprime la dynamique hiérarchique dans leur relation, même si les mots « compagnon » et « ami » paraissent signaler une relation plus égale. Hadrien domine et force Antinoüs qui doit se soumettre aux désirs de son maître. La citation indique que cet incident n'est pas isolé mais appartient à la structure de leur relation : « Puis, il s'habitua ». Le rapport sexuel est un rapport de domination entre un supérieur et un inférieur. Les valeurs du garçon sont sacrifiées au profit du goût d'Hadrien ; c'est le désir du supérieur qui domine. Ceci est conforme à la tradition pédéraste qui construit le rapport sexuel de l'éraste et de l'éromène selon l'opposition du rôle actif et du rôle passif. Leur comportement sexuel respectif est clairement signalé dans le texte et corrélé à leur position sociale. Comme le dit Deprez (2003a : 44*sq*), Hadrien est un prédateur sexuel pour qui la quête du désir ressemble à la chasse : il se décrit comme un « chasseur » de la beauté humaine et celle-ci est son « gibier » (OR 406). Il séduit aussi bien des garçons que des femmes. Avant son ascension au pouvoir, il est critiqué pour ses nombreuses liaisons adultères avec des patriciennes. Ses « vues sur l'amour pourraient mener à une carrière de séducteur » (OR 297), mais il est quand même trop attentionné à l'égard de l'être aimé pour accomplir une telle carrière, car il faut être indifférent pour passer rapidement d'un « objet à un autre » (*ibid*.). Dans la relation sexuelle, Hadrien actif et dominant voit donc l'autre comme un objet à poursuivre et à vaincre. Antinoüs est par conséquent désigné dans le texte par des expressions

qui affirment sa position passive. Il est « l'objet aimé » (OR 423) et un « bel *être* sensuel » (OR 412, nous soulignons). Il ne manifeste aucun intérêt pour d'autres partenaires sexuels qu'Hadrien ; son choix est exclusif. En fait, Antinoüs exprime rarement de goût sexuel comme s'il était dépourvu de désir sexuel. Sa tâche est de satisfaire l'appétit sexuel d'Hadrien.

Enfin, Antinoüs est également inférieur à Hadrien d'un point de vue narratif. Hadrien est un narrateur autodiégétique dont le point du vue domine le roman. Le narrateur-héros expose ses sentiments, ses pensées et ses valeurs, tandis qu'Antinoüs est toujours en focalisation externe. Ses sentiments ne sont pas révélés, et il ne prend jamais la parole (cf. Hekanaho 2006 : 149, 158). Hadrien affirme de plus que « sa présence était extraordinairement silencieuse » (OR 405). Ce que le lecteur apprend sur lui est filtré à travers le regard idéalisateur d'Hadrien. Antinoüs est un idéal créé à partir des lectures philosophiques et mythologiques d'Hadrien qui avoue qu'il lui arrive « d'oublier la personne humaine, l'enfant » (OR 421). C'est un personnage peu développé dans le texte, ce qui confirme son infériorité par rapport à Hadrien. Donc, la hiérarchie inhérente de la relation pédéraste est mise en avant dans le roman de plusieurs manières. Le narrateur-héros accentue les différences entre les deux partenaires en ce qui concerne la position sociale, l'érudition et les qualités personnelles, l'âge et le rôle sexuel. Dans cette société, le comportement sexuel est un prolongement de la position sociale : l'homme libre est un agent sexuel actif qui cherche à satisfaire son désir, tandis que son partenaire – garçon, femme, esclave – est un objet passif, recevant ou subissant le désir de l'autre. Le dominé n'est pas doté de propre goût ou d'appétit sexuel ; il n'a pas de « sexualité ». Même s'il s'agit d'une relation entre deux personnes du même sexe, il est impossible d'interpréter leur amour comme un amour « du même », ce que nous avons fait, en partie, par rapport à Éric et Conrad, car la relation d'Hadrien et d'Antinoüs est fondée sur une opposition très profonde avec une distribution de rôles complémentaires. Il n'est donc pas pertinent d'envisager une telle relation à partir d'une perspective de sexe seulement.

Quant à la question du genre qui intervient souvent dans différents modèles de l'homosexualité, elle ne suffit pas non plus à rendre compte de cette relation. Si Antinoüs manifeste momentanément

certaines caractéristiques dites féminines et s'il se situe à la place passive – inactive, non sexuelle, silencieuse, dominée – souvent assignée à la femme dans la relation hétérosexuelle, il n'est pas qualifié de féminin de façon aussi systématique qu'Alexis par exemple. Nous avons vu que le portrait d'Antinoüs se caractérise par l'alternance de comparaisons à une femme et de comparaisons à un homme (4.4.3.1). En dépit de la distribution des rôles (sexuels), le texte refuse de lui assigner un genre fixe et décourage donc une interprétation hétérocentriste qui ramènerait cet amour à la polarité masculin-féminin (voir par exemple Éribon 1999 : 129-140).

Néanmoins, l'image de la relation d'Hadrien avec Antinoüs n'est pas une imitation schématique d'une relation pédéraste. En effet, l'image hiérarchique se voit troublée par certaines marques égalitaires. Tout en soulignant la nature hiérarchique de la relation, le narrateur-héros insiste sur son respect et son amour pour Antinoüs ainsi que sur l'accord du jeune garçon, cette « figure boudeuse et *volontaire* » (OR 510, nous soulignons) qui choisit librement sa situation : la soumission de celui-ci n'est ni aveugle ni forcée (OR 510). C'est sans doute cette caractéristique du roman qui amène Kopelson (1996) à identifier une attitude égalitaire chez Hadrien. *Mémoires d'Hadrien* contient de nombreux passages qui signalent qu'Antinoüs est content d'être le favori d'Hadrien, et d'Hadrien seulement. Quand il rencontre Hadrien, il est « avide de caresses et d'ordres » (OR 405). Hadrien dit donc répondre à un besoin déjà existant chez Antinoüs ; il ne s'impose pas au garçon, et il n'a même pas besoin de le séduire. En attribuant à Antinoüs une « ardeur au plaisir » (OR 429), le narrateur rejette la possibilité que le garçon subisse le désir de son maître sans y prendre plaisir. Cette ardeur sexuelle du garçon marque un écart par rapport au modèle pédéraste qui ne reconnaît que le plaisir sexuel de l'éraste. Hadrien décrit Antinoüs comme consentant et fortement attaché à son maître : « L'enfant se faisait de l'amour une idée qui demeurait austère, parce qu'elle était exclusive » (OR 423) ; « j'admirais cette indifférence presque hautaine pour tout ce qui n'était pas son délice ou son culte [d'Hadrien] » (OR 405). Selon Hadrien, Antinoüs ne vit que pour lui. Le garçon est « absorbé dans une pensée unique » (OR 419), c'est-à-dire sa relation avec Hadrien. Une fois choisi, Antinoüs n'a peur que de perdre sa position de bien-aimé. Un autre aspect de la même question concerne la façon dont

Hadrien décrit sa propre dépendance par rapport à Antinoüs. Il est « cloué au corps aimé comme un crucifié à son croix » (OR 296) ; son bien-aimé lui devient « indispensable » (OR 297) et le « hante » (*ibid*.). Antinoüs est son « idole » (OR 388, 424). Malgré la position inférieure du garçon, les deux partenaires dépendent donc l'un de l'autre.

Nous pensons que cet aspect de leur relation est essentiel pour qu'un lecteur contemporain puisse apprécier l'histoire d'amour en question. Certes, la relation pédéraste grecque est une relation volontaire et condamne la séduction forcée : l'éromène est libre de choisir s'il cède ou non (cf. 4.4.2). Sur ce point, la représentation de la relation d'Hadrien et d'Antinoüs est conforme à ce modèle. Néanmoins, l'insistance répétée sur la complicité du garçon et sur la dépendance d'Hadrien, cette dernière contrastant avec l'importance accordée à la maîtrise de soi dans le monde antique (voir Foucault 1984a), nous semble également relever d'un procédé textuel ayant pour effet d'adapter cette relation pédéraste au public contemporain de Yourcenar. Celle-ci se préserve d'interprétations négatives de cet amour en refusant explicitement l'idée que l'empereur abuse du garçon. Selon nous, sa précaution est probablement encore plus liée à la question de l'âge qu'à la question du sexe.

Selon Rubin (1993 : 11-16), la sexualité entre personnes de générations différentes appartient aujourd'hui aux formes de sexualité les plus méprisées (cf. ci-dessus 2.3). Foucault (1976 : 38-45) note que l'enfant occupe une place importante dans les discours sur la sexualité depuis le 18e siècle, et que, par exemple, les récréations ainsi que leurs dortoirs aux collèges sont organisés aux 18e et 19e siècles en vue de surveiller la sexualité des enfants. Foucault (1976 : 57) déclare que « les pédagogues et les médecins ont bien combattu l'onanisme des enfants comme une épidémie qu'on voudrait éteindre ». En revanche, Rubin (1993 : 6-8) montre que la protection des enfants est un argument répandu très efficace, utilisé souvent en Amérique du Nord pour combattre tout effort pour promouvoir la liberté sexuelle. À son avis, la protection des enfants contre la sexualité dangereuse adopte parfois des formes hystériques qu'elle nomme hystérie érotique (« *erotic hysteria* ») ou panique morale (« *moral panic* ») (*id*., 6). Ainsi, il y a une longue tradition de régularisation de la sexualité par rapport aux enfants. D'un côté, il s'agit de nier la sexualité aux enfants, et, de l'autre côté, il importe de les protéger de la sexualité des adultes. La

sexualité et l'enfance ou l'adolescence est un sujet délicat, peut-être plus délicat encore que l'homosexualité. L'âge d'Antinoüs est un facteur tout aussi troublant que son sexe, sinon plus, pour le lecteur moderne. Soulignons que l'inégalité et la différence d'âge inhérentes à la relation pédéraste choquent déjà longtemps avant le 20e siècle. La « disparité d'âges » et les « différences d'offices » entre les amants grecs sont critiquées au 16e siècle par Michel de Montaigne (1965 : 233), qui autrement valorise la culture antique et fait l'éloge de l'amitié entre hommes (voir Gary Ferguson 2008 : 124-130). Celle-ci est considérée comme « la parfaite union » par Montaigne, qui la juge supérieure à l'amour entre hommes et femmes dans son essai consacré à l'amitié[186] (cf. Godard 2001 : 38-50). Que les partenaires sexuels soient égaux est une idée très importante dans le monde contemporain actuel, comme le signale la remarque suivante faite par Rubin (1993 : 15) :

> A democratic morality should judge sexual acts by the way partners treat one another, the level of mutual consideration, the presence or absence of coercion, and the quantity and quality of the pleasures they provide.

Ayant noté que Yourcenar s'oblige à s'adapter, en partie, aux valeurs contemporaines, constatons finalement que, même si Hadrien signale qu'Antinoüs n'est pas entièrement soumis et que le garçon peut questionner ou même juger son maître, il résume leur relation en affirmant qu'il y est le maître absolu : « Je n'ai été maître absolu qu'une seule fois, et que d'un seul être » (OR 406). Deux facteurs ont pour effet que cette remarque gagne en intensité et prédomine sur les descriptions plus égalitaires. Cette phrase termine un assez long paragraphe où Hadrien décrit sa relation avec Antinoüs. Ainsi, l'expression « maître absolu » résume et conclut la description de leur relation ce qui a pour effet d'affaiblir les commentaires plus égalitaires. De plus, Hadrien qui règne seul sur l'empire le plus vaste du monde connu avec un pouvoir absolu et qui peut annihiler ou rétablir des civilisations entières, indique ici que son pouvoir sur Antinoüs est encore plus grand que son pouvoir sur ses sujets. Par conséquent, sa maîtrise sur Antinoüs devient la forme de pouvoir la plus forte possible.

[186] Il s'agit du vingt-huitième chapitre du premier livre des *Essais*.

Jusqu'ici, le regard s'est posé sur la hiérarchie des partenaires, mais il est temps de regarder une autre caractéristique pédéraste, à savoir la fonction pédagogique. Dans le modèle pédéraste grec, l'éromène devient normalement éraste avec l'âge. Quand Hadrien s'imagine l'avenir prévisible d'Antinoüs, il propose que « d'autres routines sensuelles, ou les mêmes sous d'autres formes, se fussent établies dans sa vie » (OR 420). Deux possibilités se posent quant aux « routines sensuelles ». Les « autres » routines imaginées par le narrateur seraient les relations d'Antinoüs avec des femmes. L'expression « les mêmes sous d'autres formes » renvoie aux relations pédérastes. Étant donné qu'Antinoüs à ce moment-là est arrivé à l'âge où l'éromène évolue normalement en éraste, cette remarque s'interprète facilement comme une allusion à Antinoüs adoptant la position d'éraste. Nous pouvons voir qu'Hadrien en pensant à l'avenir du garçon considère d'abord les aspects sexuels et sentimentaux de leur rapport. Dans l'esprit du narrateur-héros, la fin de leur relation aurait été provoquée par « l'accoutumance » qui transforme la « passion » en « amitié » ou en « indifférence » (OR 420). Il imagine la rupture comme le résultat de l'inévitable disparition de la passion. Ainsi, il est suggéré que leur amour se fonde sur la passion sexuelle. L'épisode de la courtisane de Smyrne, dont il a été question ci-dessus, révèle également que c'est sur le plan sexuel, principalement, qu'Hadrien veut former son jeune favori.

En effet, le côté pédagogique et formateur de leur relation est peu développé dans le texte. Outre l'initiation sexuelle à Smyrne, le texte contient quelques rares mentions de l'évolution d'Antinoüs : à un moment donné il est dit que le « jeune berger » évolue et se transforme en un « jeune prince » (OR 419). Souvent, son développement est soit attribué au temps, c'est-à-dire à la croissance naturelle du garçon, soit représenté comme un processus contrôlé par Hadrien : « en vérité, ce visage changeait comme si nuit et jour je l'avais sculpté » (OR 406). L'évolution personnelle, spirituelle ou mentale d'Antinoüs n'est guère mentionnée. Sa relation avec Hadrien n'a pas non plus pour objectif de le préparer pour une position d'homme libre dans la société. Étranger, il ne pourra jamais devenir citoyen. Les « propos concernant les affaires et les scandales de Rome » sont décrits comme une « conversation qui ne l'incluait pas » (OR 438). D'ailleurs, le jeune garçon n'a pas d'ambitions politiques. Le

narrateur-héros signale son indifférence absolue pour la politique : « Lucius […] n'avait pourtant aucune influence politique ; Antinoüs n'essayait pas d'en avoir » (OR 435). Selon Deprez (2003a : 46), Hadrien est un éraste désabusé qui ne croit plus en la fonction formatrice et initiatrice de la pédérastie. Antinoüs est un objet d'amour et non un futur citoyen. Pourtant, il faut noter que le texte ne suggère jamais qu'Hadrien essaie d'empêcher l'avancement politique d'Antinoüs. Le garçon renonce lui-même à tout effort pour s'imposer dans la société, selon le narrateur-héros. Aussi la personnalité du garçon tout autant que le comportement de l'empereur expliquent-ils pourquoi le côté pédagogique de leur relation n'est guère développé.

Notre opinion prend appui sur un autre incident raconté par le narrateur-héros. Soulignons qu'Hadrien fait de Lucius – un de ses anciens favoris qui est citoyen romain – son successeur. Le fait que Lucius ne devient pas empereur, comme il meurt avant Hadrien, est à cet égard insignifiant. Il est essentiel que Lucius aurait pu avancer jusqu'à la position la plus haute dans l'empire du fait qu'il était un citoyen romain, ce bien qu'il ait été le bien-aimé d'Hadrien, ce qui d'après Dupont et Éloi (2001 : 40) est contraire aux règles de conduite romaines (voir 4.4.2).[187] Hadrien est prêt à soutenir l'avancement d'un ancien éromène. Quant à l'étranger Antinoüs, son avenir aurait pu consister tout au plus en « un poste dans l'administration provinciale », « la vie de cour continuée dans quelque position subalterne » ou une carrière déchue « d'entremetteur » (OR 420). Donc, les circonstances externes décident largement de l'avenir du garçon. Ce détail exemplifie que, dans cette société, le destin d'une personne et ses chances d'avancer dépendent de son statut social.

Il paraît y avoir une tension dans l'amour qu'Hadrien éprouve pour Antinoüs entre le modèle pédéraste grec et la coutume romaine, qui se combine davantage avec un effort de la part de l'auteur de ne pas offusquer les lecteurs modernes. Hadrien conçoit leur amour à partir du modèle grec avec son éloge de la beauté et son association de l'amour à la transcendance. Antinoüs est comparé aux figures mythiques et aux divinités grecques. En même temps, Hadrien semble

[187] Selon les documents historiques, Lucius est nommé successeur par Hadrien. Yourcenar n'a pas inventé ce détail. Pourtant, dans le roman, cette nomination sert, entre autres choses, à souligner la différence entre un citoyen romain et un jeune étranger.

parfois être pris dans la culture romaine et apprécier avant tout l'aspect sexuel de cette relation, se souciant peu de sa fonction initiatrice et pédagogique. Hadrien est comme prisonnier de deux modes de pensées différents. Si nous retournons aux prévisions concernant l'avenir d'Antinoüs, nous voyons que les temps verbaux du passage signalent qu'il faut attribuer ces opinions au narrateur seul : « l'accoutumance nous aurait conduits », « j'aurais vu », « nos liens auraient commencé à me peser », « l'avenir eût contenu » (OR 420). Ces points de vue sont donc émis rétrospectivement par un vieil homme malade et souffrant qui prévoit sa mort, des années après la mort du garçon. Ils expriment alors son désabusement et son cynisme, plutôt que les opinions des deux amants. Le personnage Hadrien n'a pas de semblables prévisions sinistres :

> La sagesse, si j'y comprends quelque chose, consiste à ne rien ignorer de ces hasards, qui sont la vie même, quitte à s'efforcer d'écarter les pires. Mais ni cet enfant ni moi nous n'étions sages. (OR 421)

Hadrien et Antinoüs n'étant pas sages, ils ignorent la « fin sans gloire » (OR 420) de leur amour. Il semble que le vieil empereur se soit rapproché des règles de conduite romaines après avoir perdu son bien-aimé. Nous pouvons également interpréter ces mots comme un simple effort d'atténuer l'impact de cette relation qui continue de le hanter, car il met en doute ses propres prédictions négatives en disant :

> Rien n'empêchait qu'il n'en allât de même pour cette suprême tendresse ; rien, sinon précisément la qualité unique par où elle se distinguait des autres. (OR 420)

Ainsi, l'empereur tient à souligner la qualité exceptionnelle de cet amour, sauvé de la réduction à une simple relation sexuelle passagère. Il est néanmoins évident que c'est la mort du garçon qui accorde à cet amour sa valeur exceptionnelle (voir Hekanaho 2006 : 150-152). Par son suicide, Antinoüs échappe à une évolution conventionnelle et confirme sa position de favori adoré pour l'éternité. Il meurt au moment même où les premiers signes de déclin commencent à se manifester. Sur ce point, *Mémoires d'Hadrien* entretient le lien littéraire conventionnel entre l'amour et la mort, soulevé par, entre autres, de Rougemont (1972 : 15, 53).

4.4.3.3 Désir indifférencié pour les garçons et les femmes – pratiques hiérarchisées

Dans l'Antiquité, la préférence pour les garçons et celle pour les femmes ne sont pas des catégories identitaires, ce qui est le cas de l'homosexualité et de l'hétérosexualité actuellement depuis la deuxième moitié du 19e siècle, comme le montre Foucault (1976 ; 1984a). Aujourd'hui, l'homosexualité et l'hétérosexualité forment une dichotomie conceptuelle : une personne est soit homosexuelle, soit hétérosexuelle, l'un excluant l'autre. Marguerite Yourcenar (re)crée dans *Mémoires d'Hadrien* une société où une telle catégorisation binaire des êtres humains selon le sexe de leurs partenaires n'existe pas. Nous voulons ici évoquer un dernier point concernant le modèle pédéraste qui figure dans *Mémoires d'Hadrien* : l'indifférenciation du désir pour les garçons et du désir pour les femmes (Foucault 1984a : 243), à savoir le désir qu'un homme éprouve pour une belle femme non tenu pour être différent du désir éveillé en lui par un beau garçon. Dans cette optique universalisante (Sedgwick 1991), tout homme est censé pouvoir être attiré par la beauté d'une femme aussi bien que par celle d'un garçon. Il s'agit du même phénomène, même si les formes dans lesquelles le désir est accompli peuvent varier comme les goûts personnels. L'expression et la pratique du désir varient certes, mais celles-ci sont des circonstances externes qui n'ébranlent pas la conception d'un désir indifférencié. Il serait donc erroné de considérer Hadrien comme un homosexuel.

Le roman de Yourcenar met en avant cette particularité de la conception sexuelle grecque antique de façon systématique. Hadrien désire les garçons aussi bien que les femmes, cependant il préfère les éphèbes. Dans sa jeunesse, il a plusieurs maîtresses à Rome ainsi que des liaisons avec de jeunes hommes. L'incident avec la courtisane de Smyrne, discuté ci-dessus, révèle qu'Hadrien aime aussi combiner les deux. Même après avoir choisi de se consacrer exclusivement à Antinoüs, il reste sensible à la beauté des autres et est attiré à tour de rôle par des garçons et par des femmes. Ceci devient évident dans la juxtaposition de deux mentions furtives de la possibilité d'une liaison amoureuse à laquelle Hadrien renonce.

> je me rappelle ce jeune homme dur et fin qui m'accompagna durant un séjour à Milet, mais auquel je renonçai. (OR 423)

> Une femme dont la beauté un peu froide m'eût séduit, si je n'avais décidé de simplifier ma vie en la réduisant à ce qui était pour moi l'essentiel [Antinoüs], joua d'une harpe triangulaire au son triste. (OR 432)

Les deux incidents rapportés ci-dessus sont tout à fait analogues. Les deux personnes sont évoquées en passant de la même manière : « un jeune homme » et « une femme » ; sans être nommés, ni décrits, ils sont dépersonnalisés de telle sorte qu'ils représentent chacun leur sexe. Dans les deux cas, Hadrien est attiré par la beauté physique de la personne, qui est leur seule qualité nommée. Aussi, renonce-t-il à chacun des deux à cause d'Antinoüs. La mention de ces incidents triviaux qui n'ont aucune portée sur la diégèse sert deux buts : d'une part, ils signalent qu'Hadrien aime tellement Antinoüs qu'il sacrifie ses propres désirs en sa faveur, preuve de l'importance exceptionnelle de cet amour ; d'autre part, ils révèlent que le désir d'Hadrien pour un bel adolescent n'est pas différent de son désir pour une belle jeune femme. Notons que la beauté est toujours liée à la jeunesse, également pour les femmes. Même Sabine, l'épouse d'Hadrien « fâcheuse » et aigre (OR 335), n'est pas « tout à fait sans charme » (OR 332) dans son adolescence. Le désir dépend ainsi davantage de l'âge de l'objet de plaisir que de son sexe.

Que le comportement sexuel d'Hadrien et son désir soient tout à fait conformes aux mœurs romaines se voit dans le comportement des citoyens tant qu'Hadrien travaille au tribunal à Rome : « Des plaideurs éhontés me déléguaient leurs femmes, s'ils savaient mon intrigue avec l'épouse d'un sénateur, leur fils, quand j'affichais follement ma passion pour quelque jeune mime » (OR 316). Le désir pour une femme et le désir pour un garçon sont mis au même niveau ; aucune différence de valeur n'est attachée à ces deux pratiques. Les plaideurs qui veulent influencer Hadrien se trouvent devant deux options égales quand ils se demandent s'il vaut mieux lui envoyer une femme ou un garçon pour gagner ses sympathies. Il n'y a pas de norme sociale qui décide en faveur de l'une des deux options et les plaideurs sont alors obligés de s'orienter selon les indices fournis par le comportement d'Hadrien, plus précisément par l'objet de son plaisir actuel. Le comportement des plaideurs est honteux aux yeux du narrateur parce qu'ils croient pouvoir influencer Hadrien et parce qu'ils ne respectent pas l'honneur de la famille ; il est tout aussi

blâmable d'offrir son épouse que son fils aux services sexuels de quelqu'un d'autre. Quant à la folie d'Hadrien, signalée par l'adverbe « follement », elle consiste à afficher sa passion, non de l'éprouver ou de la mettre en pratique.

Ainsi, dans *Mémoires d'Hadrien*, la passion érotique d'un homme adulte pour un beau garçon est un fait complètement naturel : « il va sans dire que je n'incrimine pas la préférence sensuelle, *fort banale*, qui en amour déterminait mon choix », dit le narrateur-héros (OR 420, nous soulignons). L'élément sexuel de la relation d'Hadrien et d'Antinoüs n'est pas transgressif au sein de cet univers fictif, où l'amour d'Hadrien pour Antinoüs exprime une préférence, et non une orientation sexuelle définie. Comme il a été dit dans la discussion terminologique (cf. 1.4), la notion de préférence est moins catégorique que la notion d'orientation sexuelle. L'amour des garçons et l'amour des femmes sont ailleurs dans le texte yourcenarien définis comme des « routines » opposées (OR 420 ; voir ci-dessus 4.4.3.2), à savoir des pratiques, ceci indiquant qu'il ne s'agit pas d'un désir différent dans les deux cas.

Un dernier exemple permet de montrer que le texte présente l'intérêt passionnel d'un homme adulte pour un jeune homme comme tout à fait normal. Dans sa jeunesse, Hadrien tombe amoureux d'un beau garçon, ce qui risque d'avoir des conséquences néfastes puisqu'il n'est pas le seul à apprécier celui-ci.

> Un incident de la vie privée faillit bientôt me perdre. Un beau visage me conquit. Je m'attachai passionnément à un jeune homme que l'empereur aussi avait remarqué. (OR 325)

L'incident advient dans la jeunesse d'Hadrien avant qu'il ne soit arrivé au pouvoir. Son rival impérial est Trajan, soit son prédécesseur. L'incident prouve que le goût d'Hadrien pour de jeunes garçons n'est pas une exception mais la règle dans cette société. Le jeune homme provoque un désir similaire chez Hadrien et chez Trajan, lui aussi empereur romain. Le texte transforme de cette manière la passion pour un beau jeune homme en une coutume établie. L'épisode nuit à Hadrien parce qu'il entre sur le territoire de son supérieur : son erreur consiste à ne pas respecter la priorité de l'empereur Trajan. Le sexe de la personne désirée est sans importance. Ces exemples révèlent que différents moyens sont régulièrement utilisés dans le texte pour

naturaliser l'amour des garçons. Nous avons vu que l'âge et la position sociale sont des facteurs aussi décisifs, sinon plus décisifs, pour le désir que le sexe.

Les pratiques liées à l'amour des femmes et à celui des garçons ne sont pourtant pas identiques et se manifestent différemment dans *Mémoires d'Hadrien*. Qui plus est, elles n'ont pas la même valeur pour le narrateur-héros. Nous avons dit qu'Antinoüs est associé à la Grèce et à leur culte du jeune corps nu (OR 390, 421, 423). Les dénominations utilisées pour le désigner l'assimilent à la nature et aux animaux (cf. Andersson 1989 ; Hekanaho 2006). C'est un « berger » (OR 404), un « jeune chien » (OR 405), « un « lévrier » (*ibid*.), un « faon », qui « roul[e] avec les chiens sur les divans » (OR 407), qui apprivoise un lièvre (OR 408), et dont la possession la plus chère est un faucon, « une des rares possessions auxquelles il s'était attaché » (OR 427). En associant Antinoüs à la nature et aux animaux, le narrateur-héros suggère que leur amour est naturel et spontané. Cette impression est communiquée par l'expression métaphorique suivante décrivant leur première rencontre : « Ce beau lévrier […] se coucha sur ma vie » (OR 405). La phrase évoque l'instantanéité, la sympathie immédiate et simple, ainsi que la présence de la nature, comme le fait également le passage suivant.

> Antinoüs, couché au fond de la barque, avait appuyé la tête sur mes genoux […] Ma main glissait sur sa nuque, sous ses cheveux. Dans les moments les plus vains ou les plus ternes, j'avais ainsi le sentiment de rester en contact avec les grands objets naturels, l'épaisseur des forêts, l'échine musclée des panthères, la pulsation régulière des sources. (OR 438)

Antinoüs est un pont vers la nature et l'univers. Grâce à leur amour, Hadrien transcende l'état restreint de l'humanité et atteint l'univers dans toute sa grandeur. Nous avons déjà montré que les réflexions d'Hadrien sur l'amour rappellent la notion d'amour suprême avancée dans *Le Banquet* ; l'empereur explique que l'amour est une « forme d'initiation, l'un des points de rencontre du secret et du sacré » qui « nous entraîne dans un univers différent » (OR 296).

L'amour transcendant d'Hadrien et d'Antinoüs contraste avec les relations d'Hadrien et de ses maîtresses. Celles-ci sont des patriciennes romaines, attachées au luxe de la civilisation romaine,

très éloignées de la nature. Les liaisons avec des femmes se caractérisent par des rituels répétés, appris par cœur : « je les soupçonnais de mettre leur passion avec leur rouge et leurs colliers » (OR 334). Les sentiments des maîtresses sont simulés et faux et les sentiments attribués aux hommes qui aiment les femmes sont également hypocrites.

> J'ai souvent pensé que les amants passionnés des femmes s'attachent au temple et aux accessoires du culte au moins autant qu'à leur déesse elle-même : ils se délectent de doigts rougis au henné, de parfums frottés sur la peau, des milles ruses qui rehaussent cette beauté et la fabriquent parfois tout entière […] J'aurais voulu davantage : la créature humaine dépouillée […] Mais, mes amantes semblaient se faire gloire de ne penser qu'en femmes : l'esprit ou l'âme que je cherchais, n'était encore qu'un parfum. (OR 334)

La beauté des femmes est fabriquée à l'aide du maquillage, des vêtements et de parfums qui dissimulent la vraie personne. En outre, Hadrien suggère que si l'on ôte ses parures à une femme, rien ne demeure. Elles n'ont pas de substance propre sous leur surface chimérique. Il est à noter que la première phrase prend la forme d'une vérité universelle. Hadrien se prononce sur la relation passionnée entre un homme et une femme en général, et ne pense pas seulement à ses propres relations avec des femmes. Il est aussi suggéré que le charme de certaines femmes n'est que la grâce de la jeunesse : « ce que j'avais consenti, un moment, de prendre pour de la beauté, n'avait jamais été qu'une fleur de jeunesse fragile » (OR 335). Dès que les femmes vieillissent, elles perdent cette qualité. Par conséquent, l'attrait des femmes a toujours une cause externe, telles que la jeunesse et les parures fabriquées. Pour Hadrien, les relations entre hommes et femmes ne sont pas sincères et moins authentiques, moins valorisées, que les relations pédérastes.

Après les premières années de bonheur complet, la relation avec Antinoüs commence à perdre un peu de son attrait pour Hadrien. Il est significatif qu'à ce moment-là leur amour est rapproché des relations avec les femmes romaines : « je finissais par retrouver dans cette passion différente tout ce qui m'avait irrité chez les maîtresses romaines : les parfums, les apprêts, le luxe froid des parures » (OR 424). Leur amour divin des premiers temps penche vers une forme de

passion inférieure, comme celle qui se dirige vers les femmes. L'amour des garçons est alors supérieur à l'amour des femmes, une pensée qui est très centrale dans le discours attribué à Pausanias dans *Le Banquet* (Platon 2003 : 181a – 183e). Pausanias sépare deux amours : d'un côté, « l'amour populaire » indigne qui se dirige vers les femmes et les garçons, et, de l'autre côté, « l'amour céleste » qui « est étrangère à l'élément féminin et participe seulement du sexe masculin » (*id*., 181c). Dans *Mémoires d'Hadrien*, Yourcenar ne se contente pas de normaliser l'amour des garçons ; elle érige l'amour masculin authentique, naturel et divin en position supérieure par rapport à l'amour hétérosexuel artificiel, faux et superficiel. D'après Foucault (1984b : 296*sq*), cette pensée revient fréquemment chez les auteurs anciens pour qui « le plaisir n'est légitime que si l'objet qui le suscite est réel », condition que les femmes, souvent associées à la tromperie, ne satisfont pas.

Nous avons commencé cette discussion en soulignant que le désir est indifférencié en ce qui concerne le sexe de l'objet désiré, à savoir qu'une belle femme et un beau garçon sont aussi aptes à réveiller le désir d'un homme, et qu'Hadrien ne fait pas de différence entre ces deux types de désir. Comment cette thèse peut-elle être conciliée avec notre argument que l'amour des garçons est présenté comme supérieur à l'amour des femmes dans le roman de Yourcenar ? Pour résoudre cette apparente contradiction, il est essentiel de séparer, d'un côté, le désir des pratiques, et, de l'autre côté, le désir de la beauté. Même si le désir est censé être identique, la façon dont le désir est mis en pratique peut varier selon les règles du jeu attachées respectivement à l'amour de la femme et à l'amour des garçons. Foucault (1984a : 250) commente ainsi cette même tension par rapport aux écrits antiques :

> Ils [les Grecs] pensaient que le même désir s'adressait à tout ce qui était désirable – garçon ou fille – sous la réserve que l'appétit était plus noble qui se portait vers ce qui est plus beau et plus honorable ; mais ils pensaient aussi que ce désir devait donner lieu à une conduite particulière lorsqu'il prenait place dans une relation entre deux individus de sexe masculin. […] ils estimaient volontiers qu'aux plaisirs qu'on prenait dans une telle relation, il fallait donner une forme morale autre que celle qui était requise lorsqu'il s'agissait d'aimer une femme.

Mémoires d'Hadrien affirme que le désir est éveillé par la jeune beauté. La différence introduite par Hadrien concerne la cause de cette beauté ; chez les garçons elle est naturelle, vraie et authentique, tandis qu'elle est fausse et artificielle chez les femmes. La raison d'être du désir pour une femme est une chimère. Donc, l'amour des garçons est plus valorisé que l'amour des femmes fondé sur l'artifice, puisque la beauté masculine est authentique. Nous pouvons également voir que l'opposition de l'amour des garçons et de l'amour des femmes est reliée à l'opposition du monde grec au monde romain, puisque les maîtresses d'Hadrien sont romaines tandis qu'Antinoüs est grec.

Une précision supplémentaire concernant la morale sexuelle d'Hadrien est nécessaire. Il a été dit que l'empereur valorise la culture grecque pour son appréciation de l'amour, tandis qu'il reproche à Rome les débauches qui y sont « privées de charme » (cf. 4.4.3 ci-dessus). Hadrien voit ainsi certaines expériences sexuelles comme étant plus dignes que d'autres. La ligne de partage ne suit pas toujours la frontière des sexes. L'amour des garçons n'est pas automatiquement noble ; il peut aussi être sujet à critique. Hadrien condamne, entre autres, la débauche et l'excès pratiqués par son ancien mignon Lucius, une fois que celui-ci est devenu éraste. En effet, Lucius abuse de sa position et fait presque mourir de faim son jeune favori dont il aime la minceur. Hadrien reproche à Lucius les « lubies » qu'il impose à ses mignons (OR 434). Il déplore les « outrances de Néron » (OR 298) et les « vices de Tibère » (OR 383). Dans ces cas-là, la question du sexe est insignifiante. Les lubies, les outrances et les vices sont aussi condamnables quel que soit le sexe de l'objet du désir abusé. Notons que tous ces hommes critiqués sont romains.

4.4.4 Transgression des mœurs romaines

Dans l'introduction de cette partie de notre travail (4.1), nous avons affirmé que la sexualité transgressive est un thème constant dans l'œuvre de Yourcenar, et que l'auteur tout au long de sa carrière continue de s'y intéresser même si son traitement évolue et devient moins visible dans les livres de maturité, parmi lesquels il faut compter *Mémoires d'Hadrien* (cf. Delcroix 1991a : 151*sq*). Jusqu'ici, nous avons analysé la relation d'Hadrien avec Antinoüs à la lumière du modèle pédéraste grec. Il a été montré que le roman présente ce type

de relation comme une pratique tout à fait normale dans cette société, en même temps qu'il souligne la qualité exceptionnelle et suprême de l'amour particulier d'Hadrien et d'Antinoüs. Ainsi, *Mémoires d'Hadrien* se distingue des autres romans yourcenariens où la passion physique et/ou affective entre deux hommes est soumise à un interdit social plus ou moins fort et par conséquent souvent contrainte à une existence clandestine. En ce qui concerne ce roman, la norme extratextuelle et la norme intratextuelle ne coïncident pas, si nous partons du principe que l'hétérosexualité est la norme incontestable au 20e siècle. À présent, nous mettrons en lumière comment l'idée de la transgression est présente même dans cette relation d'amour.

Le traitement de la relation entre Hadrien et Antinoüs diffère radicalement des livres précédents, puisqu'elle est conforme à la norme sociale intradiégétique. Le choix du partenaire sexuel n'est ni un problème moral personnel pour Hadrien, ni un problème social, et par conséquent, le narrateur n'y porte que peu d'intérêt. Le poids est mis sur l'amour, ce « jeu mystérieux » devant lequel « la raison reste confondue » (OR 295). Le libre choix entre les garçons et les femmes a parfois donné naissance à une image simpliste et idéalisée de la Grèce antique comme un lieu de liberté sexuelle absolue. Dominique Fernandez (1989 : 276) semble exprimer cette conviction dans son livre *Le Rapt de Ganymède*, où il déclare un peu naïvement à propos de *Mémoires d'Hadrien* :

> Le IIe siècle de notre ère fut un siècle de *totale liberté sexuelle* : séduire des éphèbes ou des femmes était indifférent à l'opinion. Hadrien usa de cette permission avec autant de naturel qu'il choisissait ses plats et ses animaux. (nous soulignons)

Une telle impression est pourtant fausse. Certes, Hadrien séduit les deux, mais cela n'égale pas la totale liberté sexuelle. Il est assez étonnant que Fernandez (1989 : 12) qui souligne lui-même que « l'homosexualité » était « codifiée selon des règles rigoureuses » à l'époque grecque classique présente une telle interprétation de *Mémoires d'Hadrien*. Foucault (1984a : 255) soutient quant à lui que la pédérastie grecque est entourée de prescriptions et de règles de conduite, parmi lesquelles la maîtrise de soi est une notion capitale. L'idée de la tempérance revient au stoïcisme. Fondé par Zénon au 4e siècle avant J.-C., le stoïcisme reste un courant philosophique très

influent en Grèce et à Rome du moins jusqu'au 2e siècle[188]. De plus, la conduite sexuelle dans la Rome impériale diffère de la culture pédéraste grecque : les Romains n'attachent pas de fonction civilisatrice à l'amour des jeunes garçons, des mignons ; ils considèrent ce genre de liaisons comme des relations principalement sexuelles. Il est essentiel de connaître cette différence entre la Rome impériale et la Grèce classique afin de saisir certains éléments de la relation d'Hadrien et d'Antinoüs qui sont transgressifs par rapport à l'ordre social romain prédominant dans l'univers fictif.

Malgré tous les procédés narratifs utilisés pour normaliser la relation pédéraste, il faut souligner que l'amour d'Hadrien et Antinoüs est exceptionnel aussi à cette époque-là. Il a été avancé que la relation d'Hadrien et Antinoüs était associée à la Grèce et à la culture pédéraste grecque. Leur amour et leur bonheur sont dissociés en effet de Rome. L'empereur a une passion forte pour le « grand dépaysement » (OR 311) et passe une grande partie de son règne en voyage, loin de la capitale. Antinoüs l'accompagne dans ses voyages partout à travers l'empire, mais ils s'arrêtent rarement à Rome. Antinoüs y assiste toutefois à la dédicace du temple de Vénus et de Rome et à la cérémonie dédicatoire du Panthéon qui ont lieu le même jour. Même si les cérémonies confirmant le succès d'Hadrien sont décrites respectivement comme « une espèce de triomphe » (OR 416) et « une de ces heures où tout converge » (OR 417), le séjour à Rome est évoqué en des termes qui introduisent une atmosphère négative dans cette fête triomphale : les « feux de joie » sont comparés aux « incendies allumés par Néron » (OR 418). Pour le jeune bien-aimé, le séjour à Rome est une expérience difficile :

> À Rome, des intrigues s'étaient nouées autour de cette jeune tête, de bas efforts s'étaient exercés pour capter cette influence, ou pour lui en substituer quelque autre. L'absorption dans une pensée unique douait ce jeune homme de dix-huit ans d'un pouvoir d'indifférence qui manque aux plus sages : il avait su dédaigner, ou ignorer tout cela. Mais la belle bouche avait pris un pli amer dont s'apercevaient les sculpteurs. (OR 419)

[188] Le successeur d'Hadrien, Marc-Aurèle, était très influencé par les idéaux stoïques. Outre Zénon et Marc-Aurèle, des autres stoïciens connus sont Sénèque et Épictète. Le stoïcisme impérial à Rome se préoccupe surtout de la morale.

L'insouciance, le bonheur total et l'atmosphère mythique qui caractérisent leur amour suprême vécu en Arcadie, à Athènes ou ailleurs en voyage, cèdent la place aux intrigues, aux manipulations et à l'amertume quand ils viennent à Rome. Cet amour pédéraste est étranger à la culture romaine qui ne le reconnaît pas (cf. Poignault 1995 : 493). Hekanaho (2006 : 155) soutient que l'idéal pédéraste auquel Hadrien veut rapprocher son amour pour Antinoüs avait fleuri dans l'Athènes classique plusieurs siècles plus tôt (cf. Dupont et Éloi 2001). Il s'agit donc d'une image idéalisée de cette culture rêvée par l'empereur qu'il importe à Rome. La pédérastie grecque loue l'amour pour les jeunes garçons et en souligne la fonction civilisatrice. Les beaux éphèbes sont célébrés et sincèrement aimés par leurs amants. La situation est différente à Rome. Hadrien explique : « Rome, assez facile à la débauche, n'a jamais beaucoup apprécié l'amour chez ceux qui gouvernent » (OR 333), et encore « ceux-ci [les Romains] font sa part au plaisir mais voient dans l'amour une manie honteuse » (OR 424).

Nous avons constaté à propos d'*Alexis ou le Traité du vain combat* et du *Coup de Grâce* que la condamnation du désir passionné y est associée au christianisme et à l'Église et que cela est un thème parcourant la quasi-totalité de l'œuvre yourcenarienne. *Mémoires d'Hadrien* est situé à une époque historique où le christianisme n'est qu'une secte religieuse parmi beaucoup d'autres. C'est pourquoi la méfiance chrétienne de la chair et du désir ne figure pas dans ce roman où le refus de la passion et de l'amour est attribué aux « moralistes ». Le terme utilisé par Hadrien est équivoque. D'après *Le Petit Robert* (*s.v.* « moraliste »), le mot désigne parfois les auteurs qui traitent de la morale, par exemple le moraliste grec Plutarque qui était contemporain d'Hadrien (46-126 après J.-C.). D'autre part, le moraliste est un « auteur de réflexions sur les mœurs, sur la nature et la condition humaine ». Le terme s'utilise dans le deuxième sens surtout à propos de certains auteurs français du 17e siècle : Montaigne, Pascal, La Bruyère, La Rochefoucauld et La Fontaine (cf. Forest et Conio 2005 *s.v.* « moraliste »). Dans ces deux emplois, le terme est neutre. Cependant, le moraliste peut également être une « personne qui, par ses œuvres, son exemple, donne des leçons, des préceptes de morale », ce qui renvoie à « moralisateur », c'est-à-dire à quelqu'un « qui fait la morale » (*Le Petit Robert s.v.* « moralisateur »). Cet emploi du mot a

des connotations plutôt péjoratives. Dans le récit d'Hadrien, « moralistes » peut donc à la fois référer à des gens moralisateurs et à des auteurs comme Plutarque ; ce dernier apparaît, d'ailleurs, dans le texte à plusieurs reprises (OR 303, 320, 342) et Hadrien paraît éprouver du respect et de l'amitié pour lui. Le lecteur peut facilement être amené à associer l'expression « moralistes » à une attitude moralisatrice, point du vue qu'Hadrien semble partager, à en juger par le passage suivant.

> Les cyniques et les moralistes s'accordent pour mettre les voluptés de l'amour parmi les jouissances dites grossières, entre le plaisir de boire et celui de manger, tout en les déclarant d'ailleurs, puisqu'ils assurent qu'on peut s'en passer, moins indispensables que ceux-là. Du moraliste, je m'attends à tout, mais je m'étonne que le cynique s'y trompe. (OR 294)

L'empereur exprime une antipathie ouverte pour les moralistes qui selon lui récusent le « prodige de l'amour » (OR 295). Son attitude rappelle le mépris d'Alexis pour les « gens qui parlent par ouï-dire » (voir 4.2.2.1). Les moralistes dont parle Hadrien préfèrent l'amitié à l'amour (OR 420), ce dernier étant pour eux un « égarement » et un « excès » (OR 419). Hadrien s'oppose à cette pensée. Selon lui, l'amant qui garde sa raison « n'obéit pas jusqu'au bout à son dieu » (OR 294). La narrateur-héros évoque sa relation avec Antinoüs en termes d'amour et défend la passion amoureuse : « La passion comblée a son innocence » (OR 406) ; « Tout bonheur est un chef-d'œuvre » (OR 413).

Ce n'est pas la relation avec un jeune garçon qui est source de critique de la part des Romains. C'est l'intensité de cet amour et surtout le deuil suscité par la perte d'Antinoüs qui sont jugés excessifs et, de ce fait, blâmables.

> Autour de moi, je sentais qu'on commençait à s'offusquer d'une douleur si longue : la violence en scandalisait d'ailleurs plus que la cause. Si je m'étais laissé aller aux mêmes plaintes à la mort d'un frère ou d'un fils, on m'eût également reproché de pleurer comme une femme. (OR 449)

Tout au long de son récit, le narrateur signale que son intérêt pour un beau jeune homme comme Antinoüs est tout à fait conforme aux mœurs et acceptable. Ici, il explique que la douleur et le deuil sont

aussi acceptables, pourvu qu'il s'en remette rapidement. Toutefois, le deuil violent continu signifie que l'empereur ne se maîtrise pas, ce qui est un signe de faiblesse et d'infériorité et le fait ressembler à une femme, quelle que soit la personne regrettée (cf. Foucault 1984a : 60-63). C'est la violence du deuil et non sa cause qui fait scandale. La maîtrise de soi est un critère indispensable de la masculinité et de la virilité antique. Le comportement d'Hadrien offusque et scandalise, parce qu'il est indigne d'un homme.

Un incident tragique permet d'illustrer combien le deuil continu d'Hadrien transgresse la norme sociale. Peu après la mort d'Antinoüs, le fils d'un portier succombe lors d'une fête à laquelle Hadrien assiste. Hadrien sympathise avec le père qui pleure sincèrement son enfant mort, mais deux jours tard l'empereur le revoit, « couché au soleil au travers du seuil », s'épouillant « béatement » (OR 448). L'image évoque l'insouciance tranquille, faisant penser que le portier a déjà oublié son enfant perdu. Son insouciance contraste vivement avec le deuil d'Hadrien qui lui semble insurmontable et qui suscite de la critique autour de lui. La mise en parallèle des deux pertes intensifie fortement l'impression de douleur ressentie par le protagoniste et invite le lecteur à la sympathie. Toutefois, l'attitude du portier qui « retenait ses sanglots pour ne pas déranger les hôtes de son maître » (*ibid*.) et qui ensuite se console rapidement est plus conforme aux mœurs romaines que le comportement démesuré de l'empereur ne sachant pas se maîtriser. L'incident sert deux buts : intensifier l'impression du deuil d'Hadrien, et illustrer les attentes de ses contemporains. La relation d'Hadrien avec Antinoüs est normalisée dans le texte ; pourtant, l'auteur introduit l'idée de la transgression en soulignant que la sentimentalité d'Hadrien, son amour trop visible et son deuil excessif sont méprisables dans l'univers intradiégétique.

4.4.5 Conclusion du chapitre

Nous avons pu remarquer que *Mémoires d'Hadrien* met en scène une société dont les préceptes morales et les mœurs sont très éloignées des nôtres. À l'instar d'Alexis et d'Éric, Hadrien est attiré par la beauté de jeunes hommes. Pourtant, son désir pour les garçons n'est pas exclusif, et conformément à l'époque il ne fait pas de différence nette entre le désir pour un beau garçon et le désir pour une belle femme, même s'il préfère les éphèbes. Il satisfait son appétit sexuel sans

hésitation ; la passion pour les garçons est un phénomène naturel pour lui comme pour son milieu, et par conséquent, elle n'est pas un sujet problématique ni au niveau individuel ni au niveau social. Hadrien ne ressent ni le besoin de justifier ou d'expliquer son désir, comme le fait Alexis, ni de le dissimuler comme Éric.

Hadrien vit avec le jeune Grec Antinoüs une histoire d'amour exceptionnelle, incomparable, qui dépasse de loin toutes ses autres liaisons intimes. La sexualité et l'amour sont liés de telle sorte que les actes sexuels sans investissement affectif paraissent indignes. La relation qui, grâce aux nombreuses allusions plus ou moins transparentes parsemées dans le récit, occupe une place considérable dans le roman même si elle ne dure que quelques années dans la vie de l'empereur, s'insère dans la tradition grecque classique de la pédérastie. L'amant Hadrien occupe la position dominante, active, et supérieure face au bien-aimé Antinoüs qui est dominé, inférieur, passif et objectivé. La représentation de leur amour rappelle plusieurs idées avancées dans *Le Banquet* de Platon : la hiérarchisation des différents types d'amour et la priorité accordée à l'amour des garçons, ainsi que l'idée que l'amour du beau corps peut aboutir à l'amour de la beauté essentielle. La terminologie utilisée par le narrateur revient à ce texte, où l'amour est associé à la beauté. La relation intertextuelle entre *Mémoires d'Hadrien* et *Le Banquet* est si importante qu'il serait presque tentant de regarder ce dernier comme l'hypotexte du roman de Yourcenar. À regarder les conditions que Genette (1982 : 19) pose dans sa définition de l'hypertextualité, nous sommes pourtant obligée d'y renoncer. Genette réserve l'hypertextualité à la situation où l'hypertexte dans sa totalité dérive d'un hypotexte entier, et où le lien est déclaré. Certes, la conception de l'amour exprimée dans *Mémoires d'Hadrien*, ainsi que certains passages, reviennent au *Banquet*, mais ceux-là ne représentent qu'une part du roman.

Dans *Mémoires d'Hadrien*, le plaisir sexuel a une fonction positive, puisque le plaisir corporel mène vers l'amour de la personne qui, à son tour, conduit à la transcendance. Le plaisir sexuel est donc bénéfique et sacré. L'amour des garçons est présenté comme une pratique supérieure par rapport aux relations hommes-femmes, dans la mesure où les relations d'Hadrien avec ses maîtresses romaines sont associées à l'artificiel, à la dissimulation et à l'hypocrisie, tandis que l'amour d'Hadrien et d'Antinoüs est associé au divin et à la

beauté éternelle. Cependant, il serait erroné de dire que l'homosexualité et l'hétérosexualité sont des catégories séparées et opposées dans ce roman, puisque plusieurs autres facteurs entrent en jeu dans la représentation de l'amour d'Hadrien pour Antinoüs et aussi dans ses relations avec d'autres amants et amantes. L'âge de l'objet désiré est d'une importance primordiale, car le désir d'Hadrien n'est éveillé que par la beauté de la jeunesse, indépendamment du sexe du partenaire. L'âge supplante alors le sexe en tant que facteur décisif pour le désir : Hadrien est attiré par de jeunes hommes et de jeunes femmes, mais il n'est jamais tenté par une personne adulte, quel que soit son sexe. La référence à la Grèce est un autre facteur essentiel en ce qui concerne le comportement sexuel et affectif d'Hadrien qui vit son amour selon la pédérastie, partie de la culture grecque. Quand Hadrien juxtapose le culte des femmes et l'amour des garçons, il oppose deux cultures et deux modes de vie : la culture grecque et la culture romaine. Son amour pour Antinoüs n'est donc pas uniquement l'expression d'une sexualité comprise comme une force intérieure. Au contraire, l'amour et le désir résultent de la combinaison d'une préférence sensuelle avec des facteurs externes, tels que l'admiration pour la culture grecque grâce à une formation extensive, la volonté de concilier le monde grec et le monde romain, la différence de position sociale des deux partenaires et l'éloge de la jeunesse. Une interprétation de cette relation en termes de sexe et de genre n'aurait par conséquent pas de sens.

En dépit de son statut reconnu dans le roman, nous pouvons dire que la relation d'Hadrien et Antinoüs est doublement transgressive : elle l'est non seulement aux yeux du lecteur occidental moyen du 20e siècle pour qui la pédérastie est souvent un phénomène véritablement inconnu, mais également dans le milieu intradiégétique. La transgression n'est pourtant pas identique selon que l'on adopte le point de vue de la société occidentale du lecteur du 20e siècle ou selon le point de vue du milieu fictif créé au sein du livre. Pour le lecteur moderne, le désir et le comportement sexuels d'Hadrien transgressent la norme sociale. À notre avis, la discrétion devant les actes sexuels concrets, l'accent mis sur le côté sentimental et amoureux, ainsi que l'insistance sur le bonheur et la libre coopération du garçon sont des stratégies narratives qui contribuent à faire apprécier cette histoire d'amour par les lecteurs de Yourcenar. Dans l'univers fictif, il n'y a

pas de sexualité transgressive véritable ; la transgression réside dans l'insistance sur l'amour, dans la manifestation publique de cette passion et dans le deuil d'Hadrien et son culte posthume du favori perdu. Il semble, néanmoins, que la transgression soit si importante pour Yourcenar que même dans le cas où l'aspect sexuel d'une relation passionnée vécue par le héros n'est pas transgressif dans la société intradiégétique, il lui faut insister sur un autre élément transgressif de la relation en question. La sexualité transgressive, ou plus précisément la relation passionnée transgressive, participe de ce que nous avons nommé la marginalité assumée des héros. Même le héros romanesque qui se trouve dans la position la plus dominante possible, en tant qu'empereur au pouvoir absolu, éprouve l'impression positive d'être différent et de vivre une relation intime exceptionnelle, hors-norme. À coté de cela, dans le roman *L'Œuvre au Noir* qui sera étudié dans le chapitre suivant, le thème de la transgression éclate en fanfares chez le héros Zénon.

4.5 Transgressions charnelles dans *L'Œuvre au Noir*

Il est temps d'attaquer le deuxième grand roman historique de Marguerite Yourcenar, notamment *L'Œuvre au Noir*, paru en 1968[189]. *L'Œuvre au Noir* est un roman historique situé dans l'Europe du 16e siècle, c'est-à-dire à la Renaissance. Il a pour personnage principal le médecin, alchimiste et philosophe Zénon, né en 1510. Cet homme marginal est un personnage fictif, inventé par l'auteur qui s'est pourtant inspiré pour le créer de plusieurs personnages réels de l'époque, par exemple de Léonard de Vinci, Érasme de Rotterdam, Ambroise Paré, Paracelse, Giordano Bruno, Tommaso Campanella (OR 839-844). Comme c'est le cas pour *Mémoires d'Hadrien*, les événements racontés dans *L'Œuvre au Noir* sont basés sur une documentation extensive et minutieuse sur l'époque historique ; les sources utilisées sont exposées dans une « note de l'auteur » ajoutée après le texte romanesque. Le roman est dense, quitte à devenir difficilement accessible pour un lecteur non familiarisé avec l'histoire européenne, puisqu'il raconte de nombreux événements réels : ainsi, la Réforme, la Contre-réforme et les guerres de religion y ont un rôle capital et l'on y trouve des alliances et des conflits politiques et financiers, des guerres et des accords de paix, ainsi que les nouvelles idées scientifiques et philosophiques de l'époque. Le roman abonde en références plus ou moins transparentes à des événements et à des personnages historiques réels. Dans sa thèse de doctorat sur le roman historique, Anne Birgitte Rønning (1995 : 86-87) constate que c'est un roman historique traditionnel à plusieurs égards avec sa narration épique, sa grande quantité de personnages et d'événements historiques importants et ses nombreux détails. À son avis, le roman de Yourcenar peut même fonctionner comme un complément du discours historique factuel.

Étant donné que Yourcenar s'efforce de donner une image aussi exacte que possible de l'époque historique traitée, il nous semble que la lecture et l'étude de son roman profitent d'une certaine connaissance de celle-ci. Comme nous l'avons déjà précisé à plusieurs reprises, notre centre d'intérêt est le texte romanesque fictif, et non le

[189] Comme pour tous les grands romans de Yourcenar, le projet d'écrire ce roman remonte à la jeunesse de l'écrivain.

paratexte ni le degré de véracité historique de l'œuvre. Pourtant, le traitement du thème de la sexualité transgressive dans le roman dépend du contexte historique et des circonstances dans lesquelles celle-ci est placée, comme dans le cas de *Mémoires d'Hadrien*. Le livre de Didier Godard (2001) sur l'homosexualité pendant la Renaissance européenne, *L'Autre Faust*, permet d'avoir une vision de la façon dont les actes sexuels entre hommes étaient envisagés à cette époque-là et il soutiendra notre interprétation du comportement sexuel de Zénon en ce qui concerne son intérêt pour de jeunes hommes. Ceci dit, il faut noter que les affirmations de Godard, comme le remarque Zoberman (2008c : 20 note 5), sont parfois trop indistinctes.

Le roman a un narrateur anonyme omniscient, ce qui fait que la diégèse n'est pas centrée sur Zénon seul ; celui-ci n'est même pas présent dans tous les épisodes racontés. À partir de *L'Œuvre au Noir*, Yourcenar abandonne le narrateur à la première personne qu'elle a utilisé dans quasiment tous ses romans précédents[190]. Même dans *Mémoires d'Hadrien* qui recrée une période historique, c'est-à-dire l'empire romain du 2e siècle, le héros-narrateur Hadrien est le pivot du récit, le point central auquel tout ce qui arrive se rapporte directement. Le sort des personnages secondaires n'est évoqué que dans la mesure où il influence directement la fortune ou l'infortune d'Hadrien, ou en dépend. En revanche, *L'Œuvre au Noir* met en scène une période historique autant qu'un héros.

Néanmoins, les événements racontés dans le roman sont en rapport explicite ou implicite avec Zénon qui en est clairement le personnage principal, même si le lecteur parfois le perd de vue quand le narrateur aborde le destin d'un personnage secondaire. L'organisation du récit confirme la priorité accordée à Zénon par rapport aux autres personnages. Le roman est divisé en trois parties, dont les titres correspondent à trois phases successives dans la vie du héros : « la vie errante », « la vie immobile » et « la prison ». La première partie décrit l'enfance de Zénon pour ensuite parler de ses voyages et de ses recherches. Cette partie inclut également quelques chapitres dont Zénon est absent ; ceux-ci introduisent sa mère Hilzonde, sa demi-

[190] *Denier du rêve* ayant un narrateur anonyme, il est une exception à cette règle. Rappelons toutefois que *Denier du rêve* consiste en neuf histoires isolées, et qu'il manque ainsi de véritable personnage principal qui puisse assumer le rôle du narrateur autodiégétique.

sœur Martha et son cousin Henri-Maximilien, entre autres, et donnent en même temps une image de l'époque. Donc, la première partie crée l'atmosphère du roman et établit le cadre des aventures du héros. Zénon reste le sujet de rumeurs persistantes bien qu'il soit perdu de vue : le chapitre « La Voix publique » sert à décrire la façon dont le personnage est perçu par ses contemporains, révélant que ses écrits sont jugés hérétiques et qu'il est soupçonné d'activités mystérieuses, criminelles et hérétiques. Zénon devient à ce moment-là une figure imaginaire, doté des capacités les plus fantastiques. Ainsi, le chapitre en question informe plus sur les gens de l'époque que sur Zénon. La deuxième partie du roman, « la vie immobile », raconte le retour de Zénon à Bruges, sa ville natale, où il travaillera comme médecin sous le pseudonyme de Sébastien Théus jusqu'au moment où il est arrêté pour avoir participé aux rites d'une secte hérétique. Dans cette partie, la personnalité du personnage s'affirme. La troisième partie décrit l'existence de Zénon qui a été emprisonné et qui attend son procès et son jugement. Le livre se termine sur le suicide de Zénon qui vient d'être condamné au bûcher. Au fur et à mesure que le récit avance, le héros s'impose comme la figure dominante du roman.

Le point de vue de Zénon n'est jamais condamné par le narrateur, même si ce personnage est sévèrement critiqué par la majorité de ses contemporains et qu'il finit par être condamné à mort. Counihan (1998 : 421, cf. 422-425, 429) démontre de façon convaincante que « le point de vue adopté dans la narration reste très proche de celui de Zénon, même lorsque celui-ci n'est pas directement focalisateur ». Pour sa part, Julien (2002 : 8) pense que les romans de Yourcenar expriment une « écriture de soi ». La troisième personne utilisée dans *L'Œuvre au Noir* n'est pas un vrai « il », mais un « je » masqué, déclare-t-elle. Notre étude portera principalement sur Zénon, sans exclure la possibilité d'étudier d'autres personnages pour le cas où ils apportent quelque chose à la discussion autour de notre thème, à savoir la sexualité transgressive.

La sexualité et l'amour paraissent avoir moins de place dans cet ouvrage par comparaison avec les romans discutés jusque-ici dans la présente partie de notre travail ; la remarque vaut aussi bien pour le récit en général que pour la vie de son héros Zénon. Comme le roman sort au moment de la révolution sexuelle des années 1960, cela peut paraître étonnant, mais ce fait exemplifie la manière dont Yourcenar

dans ses livres prend ses distances par rapport aux événements sociaux contemporains. Il paraît même que *L'Œuvre au Noir* donne l'image des plaisirs sexuels la plus négative parmi tous les romans yourcenariens. La sexualité et l'amour ne constituent qu'un thème secondaire dans le roman parmi d'autres plus visibles. Le peu de place accordé à la sexualité et à l'amour par comparaison aux livres précédents est souvent noté dans la recherche yourcenarienne. Delcroix (1977 : 229 note 20) affirme que l'homosexualité est ramenée « à des proportions discrètes dans une thématique extrêmement diversifiée » (cf. aussi Delcroix 1991a : 151*sq*). Sa remarque concerne tous les romans de maturité, à savoir *Mémoires d'Hadrien*, *L'Œuvre au Noir* et *Un homme obscur*. Pour sa part, Rousseau (2004 : 90) pense que l'indifférence exprimée par Zénon pour le plaisir et pour ses partenaires constitue la différence principale entre *L'Œuvre au Noir* et *Mémoires d'Hadrien*, le roman yourcenarien auquel *L'Œuvre au Noir* est le plus apparenté. Ce genre de commentaires qui soulignent la place secondaire du thème sexuel et amoureux est conforme à l'opinion de Yourcenar (1995 : 469) elle-même qui explique que Zénon « prend comme elles viennent certaines expériences sensuelles *sans y attacher d'importance* ».

L'intérêt de Zénon pour de beaux jeunes hommes justifie toutefois d'explorer ce roman à partir d'une perspective centrée sur la sexualité transgressive. La sexualité transgressive est peut-être moins apparente dans ce roman par rapport aux livres antérieurs ; elle y est quand même présente non seulement chez Zénon, mais aussi dans d'autres situations racontées. La transgression apparaît à plusieurs reprises dans le roman, sous des formes différentes et dans les situations les plus diverses. Il nous paraît évident que c'est un sujet important quoique moins ouvertement exposé dans ce roman-ci qu'auparavant. Notre thème n'est pas exclusivement lié à Zénon, car il s'exprime chez ou par des personnages secondaires également. Cela est, du moins en partie, lié au mode de narration, puisque le narrateur anonyme peut plus facilement traiter de sujets externes au personnage principal et accéder aux sentiments et aux pensées des autres personnages que le narrateur autodiégétique. Pour cette raison, nous élargirons la perspective dans ce chapitre et traiterons non seulement les expériences sexuelles de Zénon, mais également quelques aspects du

roman sans lien direct avec lui, notamment l'amour des femmes et l'épisode des anabaptistes à Münster.

Nous commencerons par aborder la révolte du héros contre toute autorité, séculaire ou religieuse, ainsi que contre la superstition des masses (4.5.1 Zénon – le rebelle). Le comportement sexuel de Zénon et ses opinions sont en relation avec sa propre attitude à l'égard des dogmes religieux. Le deuxième sous-chapitre (4.5.2 Foi et sexualité) mettra en parallèle les orgies rituelles des anabaptistes dans leur Cité de Dieu, établie à Münster, (4.5.2.1) et les rites sexuels du groupe clandestin qui s'appelle « les Anges » (4.5.2.2), ceci dans le but d'étudier le lien créé dans ce roman entre l'attitude vis-à-vis de la sexualité et la religion. Zénon n'assiste qu'au deuxième épisode étudié. Le chapitre sur la rébellion anabaptiste à Münster est pourtant lié à Zénon par le fait que sa mère Hilzonde et sa demi-sœur Martha y assistent. En outre, l'attitude transmise par le narrateur anonyme par rapport à ces épisodes correspond aux valeurs du héros. Dans le troisième sous-chapitre (4.5.3 Les relations sexuelles de Zénon), nous examinerons les relations intimes de Zénon, à commencer par ses relations dites homosexuelles, ou plus précisément sodomites, et ensuite en regardant ses relations hétérosexuelles. Le dernier sous-chapitre (4.5.4 Amour de femmes) sera consacré à un thème auparavant inexistant dans les romans de Yourcenar, notamment l'amour sexuel entre deux femmes. Le sujet est sans lien véritable avec le héros, qui a été un élément clé dans notre travail entier, puisque la présence d'une figure centrale, dominante, a été un critère de sélection pour notre corpus et que nous avons centré nos lectures des romans sur les héros, principalement. Pourtant, ce nouveau sujet s'insère dans le thème de la sexualité transgressive et illustre la façon dont le traitement de celle-ci évolue dans l'œuvre de Yourcenar. C'est pourquoi nous pensons qu'il est fondamental pour notre raisonnement.

4.5.1 Zénon – le rebelle

Zénon incarne l'âge bouleversé de la Renaissance avec ses nouvelles idées qui renversent l'ordre des choses et marquent la fin du Moyen Âge. Il est le fils naturel de Hilzonde Ligre, la sœur du puissant marchand et banquier flamand Henri-Juste Ligre. Le père de Zénon, Messer Alberico de' Numi, d'origine florentine, abandonne Hilzonde

après quelques mois de passion flamboyante pour poursuivre une carrière à Rome, sans savoir qu'elle est enceinte. La bâtardise est un moyen d'instaurer la marginalité comme un trait de caractère chez le personnage dès sa conception, de prédestiner celui-ci à une existence à l'écart dans la société. Zénon grandit dans la maison de son oncle Henri-Juste à Bruges, en compagnie de son cousin Henri-Maximilien et il est selon la coutume formé par l'Église pour devenir prêtre, ce qui pour le bâtard est « le moyen le plus sûr de vivre à l'aise et d'accéder aux honneurs » (OR 574) dans cette société. Zénon se détourne vite des doctrines chrétiennes pour s'enfoncer plus avant dans ses recherches sur le monde matériel et sur l'homme. À la place de la carrière certaine au sein de l'Église, Zénon choisit une position marginale, et erre d'un pays à un autre en poursuivant ses recherches. Il s'agit donc de l'exemple suprême de la marginalité assumée qui caractérise tous les héros yourcenariens, à savoir une marginalité recherchée et appréciée par le sujet marginal lui-même et non imposée à lui par des dominants. Il serait erroné de voir en lui un sujet relégué au marginal à cause de sa préférence sexuelle (Deprez 2007 : 52 ; voir aussi Hynynen 2006 : 269-272). Éribon (1999 : 78) explique que pour les homosexuels, le placard n'est pas toujours un état de honte, mais qu'il peut dans certaines situations également devenir un moyen d'être « fier ». En appliquant la thèse d'Éribon sur la fierté du placard à la marginalité bien plus globale de Zénon, nous pouvons dire que celle-ci n'est pas un lieu de dissimulation honteuse, mais un lieu « de résistance à l'oppression » (*ibid*.). En l'occurrence, dans *L'Œuvre au Noir*, il ne s'agit pas seulement d'oppression sexuelle mais de toute forme d'oppression.

La marginalité de Zénon est mise en contraste avec le sort plus conventionnel de ses deux parents, son cousin Henri-Maximilien Ligre et sa demi-sœur Martha. Les quelques chapitres consacrés à Henri-Maximilien Ligre (OR 559-565, 636-659, 659-665) contrastent ces deux hommes afin de mettre en valeur Zénon. Henri-Maximilien et Zénon se revoient et discutent deux fois après que Zénon a quitté la maison des Ligre à Bruges. Le roman débute par la première de leurs réunions, racontée dans le chapitre « Le Grand Chemin » (OR 559-565). Après ce chapitre qui introduit les deux personnages, le narrateur retourne dans le passé et décrit leur enfance jusqu'au moment où Zénon part définitivement de la maison des Ligre. La

deuxième rencontre est racontée plus tard dans le récit. D'un côté, il y a le soldat attaché aux petites choses concrètes de la vie, telles que le manger, le combat et les jeunes filles, et de l'autre côté, le philosophe Zénon qui confie sa vie au savoir et aux mystères, et qui préfère les garçons. Les deux personnages représentent deux types d'attitude envers la vie : Henri-Maximilien est un esprit matérialiste insouciant tandis que Zénon a des ambitions supérieures. Après leur première rencontre sur laquelle le roman s'ouvre, le premier « choisit la grand-route », le dernier « un chemin de traverse » (OR 565). Le choix du « chemin de traverse » est une décision très symbolique, qui fait de Zénon un personnage marginal, quelqu'un qui dévie, dès son entrée en scène. Rappelons en passant que le mot anglais « queer » signifie précisément « à travers » (Sedgwick 1998 : 115 ; cf. ci-dessus 2.1). Henri-Maximilien est une figure sympathique et il est traité avec respect et bienveillance par le narrateur et par le héros, mais ce sont néanmoins les valeurs et les opinions de Zénon qui sont mises en valeur. D'ailleurs, Henri-Maximilien meurt vers la fin de la première partie du roman et, par conséquent, le reste du récit suit Zénon de près, à l'exception d'un chapitre d'une dizaine de pages consacré au ménage de Martha (OR 805-813).

Zénon ne rencontre sa demi-sœur Martha qu'une seule fois dans la diégèse, notamment à Cologne frappée par la peste en 1549, où Zénon soigne sa cousine à elle, Bénédicte Fugger, sans pourtant réussir à la sauver. Il ne révèle pas sa vraie identité à Martha, qui ne semble pas le reconnaître à ce moment-là. Elle aura plus tard une influence décisive sur le destin de Zénon, car son refus de venir en aide à son frère pour ne pas se compromettre contribuera à condamner Zénon à mort. La décision hypocrite et lâche de Martha est décrite de la manière suivante :

> – Songez que je ne connais pas cet homme », dit froidement Martha, qui au contraire se rappelait fort bien le moment où cet étranger avait ôté dans l'obscur vestibule de la maison Fugger son masque réglementaire de médecin de la peste. (OR 809*sq*)

Martha refuse d'utiliser son influence pour secourir Zénon. Le narrateur suggère que Martha est plus attachée à « sa belle demeure » qu'à son frère. Le destin de Martha contraste avec le destin de Zénon : « Il avait été ce rebelle qu'elle n'avait su être » (OR 807). La voie

choisie par Zénon est mise en valeur comme une existence secrètement souhaitée par Martha qui, n'ayant pourtant pas osé la poursuivre, reste enfermée dans le confort de son ménage. Ainsi, le sort du marginal et du rejeté se voit attribué une valeur héroïque, enviable. Chacun des deux parents de Zénon est représentatif d'un mode de vie dont Zénon se détourne. Les portraits de Martha et d'Henri-Maximilien affirment en miroir la suprématie de Zénon.

Le corps humain intéresse particulièrement Zénon : c'est « son principal sujet d'étude » (OR 689). Le rapport de « l'aventurier du savoir » (OR 564) au corps est avant tout celui du médecin et de l'homme scientifique (Smadja 1998 : 204-206) et non celui de l'amant comme Hadrien (cf. Rousseau 2004 : 91). À cause de son intérêt clinique pour le fonctionnement du corps, Zénon devient un personnage suspect et on lui attribue des actes abominables dont il n'est point coupable :

> On savait vaguement qu'il s'intéressait à des spéculations sur la physiologie et l'anatomie, et l'histoire de l'enfant assassiné, qui n'était pour les grossiers ou les crédules qu'une instance de magie ou de noire débauche, devenait sur les lèvres des plus doctes celle d'une opération ayant pour but de transvaser du sang frais dans les veines d'un riche Hébreu malade. (OR 600)

L'attention au corps et les expériences scientifiques et anatomiques de Zénon le rendent susceptible d'être accusé d'hérésie et de sorcellerie à cette époque de chasses aux sorcières, où l'acte le plus innocent peut conduire au bûcher. L'intérêt pour le corps a donc des conséquences diamétralement opposées dans ce roman par rapport à *Mémoires d'Hadrien*, où c'est une passion partagée par pratiquement tous les hommes respectables. Le passage cité évoque deux phénomènes caractéristiques de l'époque : la superstition des masses redoutant la magie noire, et la méfiance chrétienne à l'égard des Juifs. La méfiance à l'égard des Juifs est symptomatique de l'antipathie habituelle pour les membres de tout autre système religieux ; cette étroitesse d'esprit religieuse est un motif important dans le roman, comme il sera montré à propos des anabaptistes (voir 4.5.2.1). Le texte exemplifie cette pratique atroce de la chasse aux sorcières en racontant le sort d'une femme qui commet l'erreur de pisser dans un champ dont la récolte

est déjà décimée par la pluie : elle est jetée au feu sans accusation et sans procès (OR 582)[191].

La réaction du chanoine Bartholommé Campanus sur cet épisode exemplifie l'attitude cléricale à l'égard des chasses aux sorcières :

> Le chanoine expliquait que l'homme en infligeant aux méchants le supplice des flammes, qui dure un moment, ne fait que se régler sur Dieu qui les condamne au même supplice, mais éternel (OR 582).

Au lieu de dénoncer l'ignorance et la superstition, l'Église les soutient et affirme qu'il faut se fier à la parole de Dieu professée par le clergé. Dans *L'Œuvre au Noir*, l'Église est rendue coupable de nourrir la crédulité populaire ; elle représente la cruauté et l'esprit borné. Sa position est contraire à celle de Zénon qui cherche le savoir. *L'Œuvre au Noir* propose que l'esprit scientifique et la foi soient inconciliables ; combattre la superstition et se libérer de l'Église reviennent au même ; ce sont des stades nécessaires dans la quête du savoir. Zénon dénonce aussi l'hypocrisie de l'Église chrétienne en l'accusant de pratiquer « l'abomination méthodique d'un supplice ordonné au nom d'un Dieu de bonté » (OR 787). À ses yeux, les activités de l'Église sont encore plus atroces que les violences du combat où « chacun tue aussi bien qu'il meurt » (*ibid*.), car même dans la guerre il y a une sorte d'équilibre, « fureurs pour fureurs » (*ibid*.), qui n'existe pas dans les peines infligées par l'Église. Pour lui, « la loi chrétienne, la loi juive et la loi mahométane n'étaient autre chose que les Trois Impostures » (OR 699).

Zénon est un révolté dénonçant les erreurs de son temps : il déplore « la férocité des lois », les « guerres suscitées par la sottise humaine », « l'inégalité des conditions », « la mauvaise police des routes » et « l'incurie des villes » (OR 739). Le regard qu'il porte sur ses contemporains est profondément pessimiste, constate Rønning (1995 : 87). Sa critique sévère s'adresse non seulement au peuple ignorant et crédule et à l'Église abusive et cruelle, représentatifs de

[191] Le texte raconte cet épisode de manière à souligner la cruauté ignorante et la méfiance du peuple : « Les moissonneurs, ce jours-là, avaient trouvé une sorcière occupée à pisser malicieusement dans un champ afin de conjurer la pluie sur le blé déjà à demi pourri par d'insolites averses ; ils l'avaient jetée au feu sans autre forme de procès ; on se gaussait de cette sibylle qui croyait commander l'eau, mais n'avait pas su se garer des braises » (OR 582).

l'ordre ancien, mais également aux gens instruits qui se contentent des thèses des maîtres acceptées depuis longtemps. Écolier, il tourne en dérision l'admiration des humanistes pour l'Antiquité : « Platon d'une part, Aristote de l'autre étaient traités [par Zénon] en simple marchands dont on vérifie les poids. Tite-Live n'était qu'un bavard ; César, si sublime qu'il fût, était mort » (OR 577). La lecture de Plutarque ne lui apprend qu'une seule chose : valoriser « l'audace de l'esprit et de la chair » (*ibid*.). Cette expression résume parfaitement l'existence du héros.

Zénon est donc un esprit scientifique qui s'oppose à tout dogme religieux préétabli et aux superstitions. Il raille en particulier l'obsession chrétienne des péchés de la chair.

> – Il est étrange que pour nos chrétiens les *prétendus* désordres de la chair constituent le mal par excellence, dit méditativement Zénon. Personne ne punit avec rage et dégoût la brutalité, la sauvagerie, la barbarie, l'injustice. Nul demain ne s'avisera de trouver obscènes les bonnes gens qui viendront regarder mes tressautements dans les flammes. (OR 814, nous soulignons)

L'adjectif « prétendus » signale que Zénon n'accepte pas la définition chrétienne des désordres de la chair et il reproche au christianisme son obsession des actes sexuels. Sa critique évoque deux des postulats néfastes définis par Rubin (1993 : 11) et qui continuent de hanter les discours sur la sexualité en empêchant une vision positive des activités sexuelles : l'expression « le mal par excellence » trahit à la fois la négativité de la sexualité et « the fallacy of misplaced scale ». Le roman de Yourcenar affirme, par la bouche de Zénon, que selon l'Église chrétienne, la chair est non seulement cause de malheur et de péché, mais surtout elle en est la cause première : les actes sexuels répréhensibles sont une faute plus grave que n'importe quel autre péché. Cette doctrine chrétienne est sévèrement critiquée dans *L'Œuvre au Noir*. Il sera montré que Zénon attache peu d'importance aux actes sexuels. Cependant, pour Zénon, la révolte contre l'Église inclut nécessairement la critique de son interdit de la chair. Le sous-chapitre suivant poursuivra l'exploration du lien entre la foi chrétienne et l'interdit de la chair à travers l'analyse de deux sectes religieuses en réaction à l'Église officielle.

4.5.2 Foi et sexualité

Le 16e siècle est une période marquée par de sanglants conflits religieux, à cause de la Réforme qui divise l'Église chrétienne et donne lieu à la Contre-réforme et aux guerres de religion. Le concile de Trente ordonné en 1545 par le pape Paul III, repris par intermittence par Jules III et par Pie IV jusqu'en 1563, a pour but de préciser les points fondamentaux de la doctrine catholique et de restaurer la discipline. Godard (2001 : 203-218) étudie les répercussions du concile de Trente et constate que le concile entraîne une radicalisation religieuse qui, à partir de 1545, intensifie la répression sexuelle et augmente le nombre de procès et de condamnations de personnes accusées d'hérésie et de sorcellerie.

Nous avons déjà pu constater que la sexualité et le christianisme sont souvent associés dans les romans de Yourcenar (voir 4.2.2.2 et 4.3.3.2), d'habitude au détriment du christianisme qui est accusé de réprimer la sexualité et la chair ; dans *L'Œuvre au Noir*, le lien entre le thème de la sexualité et le thème religieux est très marqué, comme le montrent l'épisode des anabaptistes traité dans le chapitre « Mort à Münster » (OR 602-620) et l'histoire du petit groupe de jeunes qui s'appellent les Anges racontée dans le chapitre « Les désordres de la chair » (OR 731-752). Dans ce qui suit, ces deux épisodes seront analysés à tour de rôle pour explorer le lien étroit entre le religieux et le sexuel dans le roman. Il est impossible de d'explorer le sujet de la sexualité dans ce roman sans faire référence au thème religieux. Le vocabulaire utilisé dans le roman reflète la fixation sur le rapport du christianisme avec la sexualité. Le mot « chair », qui est celui utilisé dans la Bible, ainsi que les différentes formes de l'adjectif « charnel » sont répétés maintes fois dans le texte. Le nombre est bien moins élevé dans les autres romans de Yourcenar, où l'on trouve davantage d'expressions telles que « sensuel », « corps », « volupté » ou « amour ».[192] Zénon parle de ses « préférences charnelles » (OR 676) là

[192] Dans *L'Œuvre au noir*, « chair » apparaît 47 fois, et « charnel(-s/le/-les) » 18 fois. Le mot « chair » figure 7 fois dans *Alexis ou le Traité du vain combat* (A), 5 fois dans *Le Coup de Grâce* (CG), 19 fois dans *Mémoires d'Hadrien* (MH) et 6 fois dans *Un homme obscur* (HO). Quant à l'adjectif « charnel » dans ses différentes formes, les nombres respectifs sont : 1 (A), 1 (CG), 0 (MH) et 4 (HO). Pour le mot « corps », nous aboutissons aux nombres suivants : 33 (A), 15 (CG), 95 (MH) et 21 (HO). Tous les usages du mot corps ne sont pourtant pas liés à la sexualité.

où Hadrien parle de « préférences en amour » (OR 381) ou de la « préférence sensuelle » (OR 420)[193]. Il faut reconnaître que Yourcenar a fait attention à adopter son vocabulaire aux circonstances dans lesquelles les relations sexuelles se déroulent.

4.5.2.1 La cité de Dieu à Münster

L'Œuvre au Noir décrit la notoire révolte anabaptiste et l'invasion de la ville de Münster en 1534, lorsque les anabaptistes en chassent l'évêque pour y créer leur propre royaume de Dieu. La rébellion de Münster et sa Cité de Dieu durent jusqu'en 1535. Cet incident incarne la cruauté et la violence des conflits religieux qui ravageaient l'Europe pendant la période historique où Yourcenar situe son roman, ceci explique peut-être pourquoi il est raconté dans ce roman, manifestant peu de sympathie pour la religion.

Zénon ne participe pas à cet événement, mais sa mère Hilzonde et sa petite fille Martha, c'est-à-dire la demi-sœur de Zénon, se trouvent parmi les « fidèles » qui se sont enfermés dans la ville de Münster. Dans le rêve utopique des anabaptistes, la Cité de Dieu devait être un « asile » terrestre pour les « agneaux » du Christ (OR 604). L'amour en commun, à savoir la polygamie, semble faire partie des idées défendues par ces anabaptistes, même si le texte ne l'exprime pas explicitement. Une reformulation de la norme sexuelle est donc inhérente à la réaction anabaptiste contre l'institution de l'Église qui condamne la chair et encourage « la continence et le jeûne, qui conduisent, dit-on, les *bons* chrétiens à leur ciel » (OR 577, nous soulignons). Le pronom « on » renvoie ici aux gens de l'Église ; la phrase exprime les enseignements donnés à Zénon pendant ses études théologiques, et auxquels il s'oppose. Il est indiqué que c'est l'ascétisme, surtout l'ascétisme sexuel, qui sépare les bons chrétiens du reste des chrétiens, et ainsi l'abstinence devient la preuve de la valeur du chrétien selon la doctrine officielle de l'Église.

À Münster, le « songe » anabaptiste se transforme rapidement en « cauchemar » (OR 608), également en ce qui concerne le domaine sexuel.

> Tous, s'aimant d'un rigoureux amour, s'aidaient, se reprenaient, s'épiaient les uns les autres pour s'avertir de leurs péchés ; les lois

[193] Ni Alexis ni Éric n'utilisent le mot « préférence » à propos de la sexualité.

> civiles étaient abolies, abolis les sacrements ; la corde punissait les blasphèmes et les fautes charnelles. (OR 607)

Sur un ton ironique le narrateur signale que les idéaux sur lesquels l'utopie anabaptiste se fonde cèdent rapidement la place au désordre où règnent le soupçon et la cruauté. Le prétendu « amour » et l'entraide des anabaptistes, qui veulent se distancer de l'Église, ne sont en réalité que surveillance, espionnage et dénonciations malveillantes. Les fautes charnelles et les blasphèmes sont présentés comme des péchés analogues, tous les deux conduisant à la potence. Que la nature des fautes charnelles ne soit pas précisée est sans importance ; il est plus important de noter que dans la société anabaptiste, il n'y a donc que deux types d'infractions sérieuses : le blasphème et le comportement sexuel transgressif. Hérésie et sexualité non conventionnelle sont assimilées. Godard (2001 : 207) écrit à propos de la deuxième moitié du 16e siècle que :

> elle [la répression] s'exerce aussi bien dans les pays contrôlés par les catholiques que chez les protestants. Pour les uns comme pour les autres, hétérodoxie amoureuse et religieuse vont de pair et doivent être châtiées avec la même rigueur.[194]

Sa remarque peut sans modification être appliquée à *L'Œuvre au Noir* en général et à l'anabaptisme qui y est représenté. Les prescriptions sexuelles sont un élément inhérent également à cette variante du christianisme protestant, malgré l'intention affichée d'établir une nouvelle église dépourvue des vices et des abus de l'Église catholique. La transgression sexuelle et l'hérésie étant connectées, le

[194] Il est intéressant de noter que Godard pense, cependant, que le protestantisme aurait en fin de compte pour effet une attitude plus permissive que le catholicisme à l'égard de la sexualité non procréatrice. Godard (2001 : 51) propose même de façon polémique que « si Martin Luther n'avait pas affiché ses thèses […] sur les portes du château de Wittenberg, il n'y aurait pas de mouvement gay dans l'Occident moderne ». Il justifie son argument en expliquant que le protestantisme est démocratique puisqu'il « reconnaît à chacun le libre accès à la parole de Dieu » (*id.*, 52), tandis que l'Église catholique exprime une monarchie absolue. Pour cette raison et grâce à leur histoire en tant que sujets persécutés et marginalisés, les protestants seraient plus aptes à reconnaître la démocratie sexuelle. Sans souscrire à l'image quelque peu simpliste et utopique du protestantisme donnée par Godard, nous reconnaissons que l'avènement du protestantisme a profondément transformé non seulement le christianisme mais également le contexte sociopolitique en Europe. Dans *L'Œuvre au Noir*, le protestantisme est pourtant aussi déplorable que le catholicisme.

comportement sexuel transgressif devient une infraction à la loi de Dieu qui est la seule reconnue. La religion, ou plus précisément les maîtres religieux, se donnent la responsabilité totale de décider quels actes sexuels sont acceptables et lesquels sont coupables, puisqu'il n'y a plus de lois civiles.

Après la mort du premier leader Jean Matthyjs, un certain Hans Bockhold saisit le pouvoir et s'érige à la position du roi et ensuite à celle de Dieu. Hans Bockhold s'entoure de dix-sept épouses pour qu'elles témoignent de la « vigueur inépuisable de Dieu » (OR 609), c'est-à-dire de la prestation sexuelle de Hans Bockhold pour qui « Dieu était cette chair qui bouge, ces corps nus » (OR 610). Son opinion ne paraît peut-être pas très éloignée de celle d'Hadrien qui associe la volupté et l'amour au divin et au sacré. Pourtant, l'atmosphère est très différente dans l'épisode qui nous concerne ici. Bockhold utilise sa position au sein de la communauté religieuse pour s'imposer comme amant. À son auto-conception mégalomane s'oppose le souvenir d'Hilzonde, la mère de Zénon : elle se rappelle l'avoir rencontré à Amsterdam, avant la révolte anabaptiste. Il y avait été un « baladin famélique » et « il avait profité pour lui frôler la cuisse du moment où elle se penchait sur lui, un plat à la main » (OR 609). Grâce à la mise en contraste de ces deux images, le dieu que les anabaptistes sont appelés à adorer s'avère être un premier venu, motivé seulement par son appétit sexuel et son goût du pouvoir. Ses ambitions religieuses se réduisent finalement à la débauche. Une fois qu'il se fatigue des services de ses dix-sept épouses, celles-ci sont « ignominieusement chassées » et remplacées par d'autres femmes (OR 613). L'adverbe « ignominieusement » revient au narrateur qui ainsi dénonce le comportement abusif de Bockhold.

Bockhold tourne également les yeux vers Hilzonde.

> Elle pâlit au contact de ce petit homme aux yeux vifs, dont les mains fureteuses écartaient comme celles d'un tailleur la bordure de son corsage […]. Elle cédait avec dégoût aux baisers de cette bouche moite, mais ce dégoût tournait à l'extase ; les dernières décences de la vie tombaient comme des guenilles, ou comme cette peau morte qu'on racle dans les étuves ; baignée par cette haleine fade et chaude Hilzonde cessait d'être, et avec elle les craintes, les scrupules, les déboires d'Hilzonde. (OR 609)

Ce passage évoque des images contradictoires du plaisir sexuel. D'une part les avances de Bockhold forçant Hilzonde sont associées à l'abus et au dégoût. En plus, l'adjectif « petit » combiné à l'expression « mains fureteuses » minore ce prétendu dieu, ce que fait également la comparaison à un tailleur. La part jouée par Bockhold crée une image très négative de la sexualité. L'expérience d'Hilzonde est pourtant plus équivoque. Le plaisir sexuel éprouvé par Hilzonde est ici évoqué en des termes partiellement positifs, bien qu'elle perde ses dernières décences, du fait que la décence est comparée au terme péjoratif de guenilles et à la peau morte. Grâce à l'extase sexuelle, Hilzonde est libérée de ses craintes, de ses scrupules et de ses déboires ; l'extase sexuelle prend donc un sens positif de libérateur et de purification qui enlève les sales couches extérieures, et révèle la vraie personne auparavant dissimulée.

Si l'on considère les circonstances de l'extase sexuelle d'Hilzonde et les effets qu'elle entraînera, l'impression de cette extase sexuelle libératrice devient cependant moins saisissante. La vie à Münster se caractérise par une frénésie religieuse de plus en plus délirante au fur et à mesure que le temps passe, jusqu'à ce que les anabaptistes assiégés par les troupes de l'évêque soient si affaiblis par la faim et les maladies que la ville peut être reprise. Hilzonde appartient aux fidèles les plus ardents (OR 608) ; elle participe avidement aux cruautés commises envers ceux que la foule considère comme des opposants ou des infidèles.

> Hilzonde rit comme les autres quand les aides de cuisine de l'ennemi, faits prisonniers, furent forcés d'apprêter les mets, puis tués par la foule à coups de pieds et de poings. (OR 608)

Les conquérants ne sont pas meilleurs que les anabaptistes : « Les supplices recommencèrent, mais décrétés cette fois par l'autorité légitime, approuvés également par le pape et par Luther » (OR 614). Toutes les autorités séculaires ou religieuses pratiquent la même cruauté. Hilzonde est exécutée, toute prête à emporter sa petite fille et à la sacrifier avec elle. Au moment où elle se prépare à aller à l'échafaud elle interpelle sa fille : « Viens, mon enfant, nous allons chez Dieu » (OR 614). La fille est pourtant sauvée par un homme qui prend « l'innocente » à sa mère et la confie à une servante. En soulignant l'innocence de la fille, le narrateur sous-entend la

culpabilité de la mère. Le délire religieux et la sexualité sans décence d'Hilzonde n'aboutissent qu'à la mort publique honteuse[195]. Par conséquent, l'aspect positif du plaisir sexuel suggéré implicitement s'efface sous les abus provoqués par la frénésie religieuse. Tant que la libération sexuelle n'est qu'une expression du fanatisme religieux fou, elle est associée à l'horreur.

Notons encore que dans le passage cité ci-dessus le désir sexuel est représenté tel une force qui prend possession de la personne et qui dépasse les circonstances. Malgré la situation aberrante, Hilzonde est saisie par son propre désir et entraînée vers l'extase. L'extase peut alors être indépendante de l'esprit et des valeurs de la personne qui la subit, ainsi que du partenaire. Zénon aura une expérience similaire plus loin dans le roman à laquelle nous reviendrons ci-dessous (4.5.3.2). Si le désir est indépendant de la volonté de la personne et des circonstances, il devient une force incontrôlable et peut paraître effrayant. Une telle image du désir sexuel est à l'origine de la négativité de la sexualité dénoncée par Rubin (1993 : 11), qui explique : « Western cultures generally consider sex to be a dangerous, destructive, negative force ». *L'Œuvre au Noir* paraît proposer que le plaisir sexuel en soi n'est pas nécessairement négatif mais qu'il devient une force dangereuse dans le monde superstitieux et rigoureux mis en scène. Y succomber mène inévitablement à la mort, comme nous le verrons par la suite.

Le chapitre sur la rébellion anabaptiste est une critique virulente du fanatisme religieux, des excès et des cruautés que celui-ci peut provoquer. Le narrateur tourne en dérision les croyances de Hans Bockhold et ses actes en le représentant comme un tyran fou et cruel : « On tuait beaucoup ; le roi faisait disparaître les lâches et les tièdes avant qu'ils en infectassent d'autres » (OR 609). Le narrateur montre les crimes commis par les gens au nom de la foi quand la conviction de leur propre vertu gagne sur la compassion et l'humanité. Le

[195] Nous tenons à souligner que la mort d'Hilzonde est involontaire et honteuse, même si elle fait preuve de courage et entre dans la mort avec dignité, vêtue de sa meilleure robe et en tendant sa gorge au bourreau (OR 614). Cette précision est importante étant donné que la mort se présente souvent dans l'œuvre de Yourcenar sous un aspect positif, comme l'a démontré Andersson (1989). Sur ce point, Hilzonde ressemble à Sophie, même si cette dernière est un personnage infiniment plus sympathique que celle-là.

phénomène est universel ; les anabaptistes ne sont ni pires ni meilleurs que les autorités luthériennes ou papales. Pour nos propos, l'épisode est important surtout à cause du rapport étroit qu'il établit entre la foi chrétienne dans tous ses états et la sexualité : d'une part le narrateur dénonce l'hypocrisie et l'abus sexuel des autorités chrétiennes, exemplifiées par Hans Bockhold, d'autre part il montre que la surveillance du comportement sexuel fait partie intégrale du christianisme, où l'hérésie et le péché charnel sont assimilés. Dans les circonstances extrémistes, même la force libératrice du plaisir sexuel se transforme vite en abus : les anabaptistes « livrés à eux-mêmes avaient goûté jusqu'à l'abus le bonheur qui naît de l'union des corps » (OR 617). L'approche anabaptiste de la sexualité n'est guère plus réussie que celle des autorités cléricales catholiques : remplacer la continence par la débauche et l'abus ne réussit pas à valoriser la sexualité.

4.5.2.2 « Les désordres de la chair »

Le roman contient un deuxième épisode où la sexualité apparaît comme un élément fondamental de la foi. Celui-ci clarifie l'attitude de Zénon à l'égard de la sexualité et son indulgence pour ceux qui se laissent entraîner par le plaisir sexuel. Zénon est spectateur lors de ces événements dont la fin tragique s'avère inévitable, malgré ses vains efforts pour l'empêcher. Il ne participe donc pas activement à ce qui arrive, mais il est impliqué contre son gré par les acteurs principaux. Dans le chapitre appelé « Les désordres de la chair » (OR 731-752), Zénon se trouve à Bruges où il travaille comme médecin. Il est aidé par Cyprien, un jeune cordelier qui est un infirmier très habile mais aussi un garçon puéril et superstitieux. Cyprien avoue à Zénon qu'il est membre d'un groupe clandestin qui s'appelle les Anges et qui se réunit la nuit pour des rites mystiques. Le groupe consiste en quelques jeunes et beaux cordeliers et deux filles : Idelette de Loos et sa servante. Cyprien décrit ainsi leurs rencontres à Zénon.

> Les Anges se réunissent la nuit, dit-il [Cyprien], après un coup d'œil du côté de la porte. La burette de vin circule ; la cuve est prête pour le bain des Anges. Ils s'agenouillent devant la Belle [Idelette] qui les accole et les baise : la servante de la Belle lui défait ses longues tresses, et toutes deux sont nues comme au paradis. Les Anges enlèvent leurs vêtements de laine et s'admirent dans les

> habits de peau que Dieu leur a faits ; les cierges brillent et s'éteignent, et chacun suit le désir de son cœur. (OR 732)

Le rite religieux décrit par Cyprien inclut les cierges, le bain purificateur et le vin partagé, signes conventionnels de rites mystiques et religieux. Vu que le narrateur a cédé la parole à Cyprien, les descriptions des activités des Anges expriment les convictions et les croyances partagées par les membres du groupe pour qui la nudité est un aspect fondamental de leur culte. Non seulement la Belle (Idelette) adorée, mais tous les Anges se dévêtissent. La nudité est dans cette secte associée à Dieu et au paradis ; le culte de la nudité se justifie par le fait que Dieu a créé l'homme et la femme nus. Quelques pages plus loin Cyprien dit plus clairement que les rites sont de nature sexuelle.

> Il n'y a chez les Anges ni honte, ni jalousie, ni défense concernant le doux usage du corps. La Belle donne à tous ceux qui l'en requièrent la consolation de ses baisers. (OR 735)

Les mots « consolation » et « doux » créent une image positive de ces actes sexuels, ainsi que l'expression « le désir de son cœur ». Cette dernière expression signale l'aspect sentimental des rites sexuels, et l'affection des Anges les uns envers les autres : leurs rapports sexuels ne sont pas de simples plaisirs corporels mais incluent un aspect sentimental, amoureux. La remarque de Cyprien sur l'absence de jalousie, de honte et de défense est une critique de l'opinion courante selon laquelle le corps et la sexualité sont associés au péché : les sentiments négatifs conventionnellement attachées au corps et aux actes sexuels sont ainsi rejetés. L'absence de jalousie contraste aussi avec la situation à Münster, où la rivalité sur le plan sexuel domine, ce qui se manifeste dans le fait que l'intérêt de Bockhold pour Hilzonde est la cause d'une « rixe » entre les femmes autour de lui (OR 610). Les Anges offrent à la place de cette image négative, une exaltation du corps et de la sexualité en tant que moyens d'accès à Dieu[196] : la célébration de Dieu se fait dans le coït. La preuve en est qu'Idelette

[196] Les Anges expriment une image de l'amour sexuel sublime qui rappelle Hadrien plus que l'amour sexuel abusif des anabaptistes. Cependant, Hadrien ne reconnaît pas le dieu chrétien. D'après lui, l'amour transcendent ne mène pas à un dieu monothéiste particulier, et ce n'est pas non plus un moyen de célébrer Dieu. Son point de vue diffère donc des croyances des Anges.

tombe enceinte. La foi des Anges défend l'union charnelle et la nudité des corps, mais ce culte heurte l'opinion publique.

En apprenant l'existence de ce groupe, Zénon comprend immédiatement le danger de leurs activités, qui leur mériteraient d'être condamnés au bûcher. Il essaie de prévenir Cyprien et de le convaincre de renoncer à ces assemblées mortelles. La réaction de Zénon témoigne de sa pitié pour eux et de sa critique de l'opinion commune qui les punirait sévèrement. Pour lui, il s'agit de « rites enfantins » et il ne condamne pas leur nudité, « qui pourtant ne différait guère de celle des garçons jouant autour d'une mare » (OR 740). Il reconnaît toutefois que son indulgence ne serait pas partagée par ses contemporains.

> Des irrégularités qui méritaient assurément des soufflets mèneraient à mort ces cœurs fous et ces têtes faibles. Personne n'aurait le sens de trouver tout simple que des enfants ignares découvrant avec émerveillement les joies de la chair se servissent des phrases et des images sacrées qu'on avait de tout temps instillées en eux. (*ibid*.)

Contrairement aux gens ordinaires insensés, Zénon seul comprend que la préoccupation principale des Anges est la découverte du plaisir sexuel : « les joies de la chair » merveilleuses. Zénon révèle ici son propre respect et son appréciation des actes sexuels. Les rites dont les Anges entourent leurs jeux charnels sont de moindre importance pour lui et pour eux. Ainsi, les activités des Anges ne diffèrent guère des exploits du jeune Henri-Maximilien ou de la liaison passagère de Zénon écolier avec Jeannette Fauconnier, « habituée à traîner après ses jupons une escorte d'étudiants » (OR 578). Cependant, pour les autorités et le public, l'emploi d'objets rituels fait que « les abominations de la chair semblaient s'aggraver d'on ne savait quels sacrilèges » (OR 778). Quand Idelette accouche et tue le bébé dans sa détresse, la secte est découverte. Les Anges sont arrêtés, questionnés, c'est-à-dire torturés, et brûlés, à l'exception d'Idelette qui a le droit à une mort moins pénible grâce à son ascendance noble, à savoir la tête coupée (OR 786). Leur exécution se fait à l'extérieur de la ville, « les crimes charnels étant considérés comme si abominables que leur punition même devait être tenue quasi clandestine » (OR 825). Dans cette société, le crime charnel mérite la peine de mort, surtout s'il est

connecté à des pratiques jugées hérétiques. La chute des Anges provoque en fin de compte la perte de Zénon que Cyprien incrimine pour éviter la torture. Zénon est arrêté et sa vraie identité est découverte.

Le ton de ce passage est très différent de celui utilisé à propos de l'épisode des anabaptistes. Ici, la sympathie de Zénon et du narrateur est du côté des sectaires qui sont décrits comme des enfants imprudents mais innocents. Idelette est, dans le texte, nommée l'« infortunée » (OR 779), un « enfant […] au bout de son courage » (OR 778) et une « fille de quinze ans » avec « la contenance repentante et les yeux éplorés » (OR 786). Zénon la compare à « une biche abandonnée aux chiens courants » (OR 777). Le héros contemple même l'infanticide commis par Idelette avec indulgence, le considérant comme un acte inévitable provoqué par la cruauté des hommes.

> – La violence commise contre son enfant par cette *malheureuse* ressemble fort à celle d'une bête se rongeant un membre pour s'arracher à la trappe où la cruauté des hommes l'a fait choir. (OR 815, nous soulignons)

Zénon, soutenu par le narrateur, retire la responsabilité de la mort de l'infant à Idelette et l'attribue à la société. Le héros est tout aussi bienveillant envers Cyprien.

> Zénon le contemplait avec une compassion infinie. La chair était une trappe où ces deux enfants s'étaient pris. Il caressa affectueusement la tête tondue du jeune moine, et quitta la pièce. (OR 777)

La masse et les gens ordinaires autant que les autorités sont les coupables, critiqués pour leur ignorance, leur esprit borné et leur cruauté, tandis que Cyprien et Idelette sont des victimes. L'insistance sur le mot « trappe » signale l'innocence de ces enfants qui n'ont pas su éviter le danger, mais se sont laissés entraîner vers un malheur inévitable. Comme Hilzonde est envahie par l'extase incontrôlable, Idelette et Cyprien succombent au pouvoir du plaisir sexuel, et comme elle, ils sont exécutés. Dans ce milieu qui condamne la chair, le plaisir sexuel devient une force destructrice, ce qui n'est, en effet, que des jeux innocents étant considérés comme des crimes blasphématoires. L'éloge du plaisir sexuel et de l'amour en commun

sont des aspects centraux de la secte des Anges et de l'anabaptisme, mais chez les Anges le désir ne tourne pas en abus. Ces enfants ne commettent pas de violence envers d'autres personnes et leurs rites sexuels ne sont pas accompagnés d'un fanatisme religieux, tout au plus de superstitions naïves. À notre avis, cela explique la compréhension de Zénon qui a une forte aversion pour les doctrines religieuses.

La mise en parallèle de ces épisodes qui racontent l'issue atroce de deux cultes survenus en cette ère de conflits religieux dévoile le rapport problématique du christianisme avec la chair et la sexualité, dont il a été question déjà dans les chapitres précédents (voir 4.2.2.2, 4.3.3.2 et 4.4.4.) La nudité et l'amour corporel sont des éléments centraux de chacune des sectes. Nous avons montré que les anabaptistes et les Anges attachent une grande importance aux questions de la chair quand ils choisissent de se distancier de l'Église officielle ; pour les Anges, la valorisation de celle-ci est la seule raison d'être de leur petite secte hérétique. La dénégation chrétienne du corps et de la chair est sentie comme si forte que tout système religieux créé en opposition à l'Église établie est porté à se positionner par rapport à ce fait établi. Les anabaptistes et les Anges adoptent une autre voie, choisissant de valoriser le corps, la sexualité et la nudité, mais ils sont sévèrement punis pour leur audace. Dans ce monde chrétien, la sexualité transgressive est un crime charnel qui conduit à la mort violente. Les deux épisodes traités peuvent donc se lire comme une critique véhémente de la condamnation chrétienne de la chair et soutiennent les opinions du héros. Le roman entier semble suggérer que sans l'interdit chrétien des actes charnels, les anabaptistes ne seraient pas allés jusqu'à l'abus et les Anges n'auraient pas été tentés d'entourer leurs exploits sexuels de rites mystiques.

4.5.3 Les relations sexuelles de Zénon

Comme tous les autres protagonistes yourcenariens abordés jusqu'ici, Zénon est attiré par de jeunes hommes et il a des expériences sexuelles aussi bien avec des femmes qu'avec des hommes. Mais le plaisir sexuel et l'amour comptent peu pour Zénon, qui n'a pas de relations durables : « L'essentiel était que ses débauches, comme ses ambitions, avaient somme toute été rares et brèves […] L'amour y entrait, plus

rarement qu'on ne le disait peut-être » (OR 694). Il ne vit donc pas d'amour ou de passion bouleversante comparable à celui ou celle d'Hadrien pour Antinoüs ou celui d'Éric pour Conrad. Le peu d'importance qu'il attache à ces relations est signalé par la façon dont elles sont présentées. Souvent, elles ne sont pas intégrées dans le récit narratif, c'est-à-dire qu'elles ne sont pas racontées au moment où elles arrivent dans l'histoire. Le narrateur les réunit et les résume dans quelques passages réflexifs où le héros repense à ses expériences sexuelles et les évalue (voir surtout OR 649-650, 694-699). Ce mode de présentation a pour effet que les relations apparaissent comme des incidents isolés sans lien avec la vie de Zénon, qui ne se laisse pas influencer par ces personnes. Les expériences sont plus ou moins agréables, mais elles restent toujours subordonnées à sa quête principale : le savoir. En même temps, le fait de les regrouper et de les commenter ensemble permet de décrire la façon dont le héros les perçoit et aussi de résumer son point de vue à l'égard des plaisirs sexuels, comme dans la phrase citée au début de ce paragraphe. Selon lui, les actes sexuels ne représentent qu'un aspect insignifiant de la vie d'une personne. Le plaisir sexuel se réduit à des épisodes brefs, d'habitude provoqués par le hasard, et ils n'ont aucune portée sur sa nature et sa vie. *L'Œuvre au Noir* s'oppose donc à la vision moderne de la sexualité, communiquée, entre autres, par la sexologie et la psychanalyse depuis le 19e siècle, selon laquelle la sexualité est l'élément le plus essentiel de l'identité (Foucault 1976 ; cf. aussi Halperin 1993 : 416). Foucault (1984a : 56*sq*) note aussi que l'expérience chrétienne de la chair consiste à « soupçonner souvent et à reconnaître fort loin les manifestations d'une puissance sourde, souple et redoutable ». Comme nous l'avons vu, cette attitude est assignée au christianisme dans le roman de Yourcenar.

Pendant la Renaissance, c'est le terme de sodomie qui s'utilise pour désigner les actes sexuels entre hommes, qui se comprennent surtout comme le coït anal. Le roman de Yourcenar utilise aussi ce vocabulaire sans pourtant l'appliquer au héros, qui y renonce également. D'après *Le Petit Robert* (*s.v.* « sodomie », « sodomite »), les noms « sodomie » et « sodomite », c'est-à-dire celui qui se livre à la sodomie, sont attestés en français depuis le 12e siècle. Les mots viennent de l'histoire racontée dans la Bible sur la ville de Sodome qui est détruite avec Gomorrhe à cause de leur corruption. Le terme

biblique révèle immédiatement que les actes sexuels sont jugés à partir du point de vue de l'Église, comme nous l'avons déjà vu, ce qui fait que la sodomie est associée à l'hérésie. Dans l'histoire littéraire française moderne, c'est en général Marcel Proust qui est associé à ces noms bibliques après avoir intitulé *Sodome et Gomorrhe* (vol. I 1921, vol. II 1922) une partie de son œuvre *À la Recherche du temps perdu*.[197] Le sodomite de la Renaissance ne correspond pourtant pas à l'homosexuel inverti du 20e siècle mis en scène par Proust, ni, d'ailleurs, au pédéraste grec que Yourcenar dépeint dans *Mémoires d'Hadrien*. Godard (2001 : 63) met en avance la différence entre l'homosexuel et le sodomite :

> Avant la révolution industrielle, l'homosexualité n'est pas une « différence ». Pas plus que dans l'Antiquité, elle n'est perçue comme un trait distinctif de certains individus, comme une caractéristique stable et permanente qui opposerait ceux qui sont homosexuels et ceux qui ne le sont pas. Elle n'est pas considérée comme « anormale », puisque la normalité n'existe pas, ni, il faut y insister, comme rare ou exceptionnelle.

La sodomie n'est donc pas une catégorie identitaire, à la différence de l'homosexualité au 20e siècle. La sexualité comprise comme un facteur décisif de l'identité est une invention récente, comme Foucault (1976) l'a signalé. La sodomie n'a pas du tout le même fonctionnement que « la sexualité moderne ». Foucault (1976 : 59) affirme que la sodomie était « un type d'actes interdits ». Halperin (1993 : 416) décrit ainsi la différence entre le sexe au sens d'actes sexuels accomplis, et la sexualité « moderne » :

> Unlike sex, sexuality is a cultural production : it represents the *appropriation* of the human body and of its physiological capacities by an ideological discourse.
>
> I think we understand "sexuality" to refer to a positive, distinct, and constitutive feature of the human personality, to the characterological seat within the individual of sexual acts, desires, and pleasures – the determinate source from which all sexual expression proceeds. […] Finally, sexuality generates sexual

[197] Jean Giraudoux reprend ce titre pour une pièce de théâtre. *Sodome et Gomorrhe* est montée sur scène pour la première fois en 1943. Néanmoins, la pièce est sans doute moins connue que le roman proustien.

> identity; it endows each of us with an individual sexual nature, with a personal essence defined (at least in part) in specifically sexual terms; it implies that human beings are individuated at the level of their sexuality, that they differ from one another in their sexuality and, indeed, belong to different types or kinds of being by virtue of their sexuality. (*id*., 417)

Godard (2001 : 191) se fait l'écho du point de vue de Foucault, repris par Halperin, en expliquant que « ce qui était réprimé […] ce n'était pas "l'orientation sexuelle" et affective, ni même l'intimité physique entre hommes, mais un acte précis, la sodomie ». C'est alors surtout la pénétration anale qui constitue le crime, dont les couples hétérosexuels aussi bien que les couples homosexuels peuvent êtres coupables. En fait, avant le 18e siècle, la notion de sodomie s'applique à différents types de pratiques sexuelles en dehors du coït vaginal. Par exemple, les actes sexuels entre un homme et une femme qui n'incluent pas le coït vaginal (par exemple le coït anal), les actes sexuels entre deux femmes ou entre deux hommes, aussi bien que la zoophilie sont tous de la sodomie (Éribon 2003b *s.v.* « sodomie »). Le terme commence à désigner le coït anal exclusivement à partir du 18e siècle seulement, et continue même alors de concerner tout autant les rapports hétérosexuels que les rapports homosexuels.

Ayant rapidement établi le cadre historique des relations intimes de Zénon dans *L'Œuvre au Noir*, il est temps de retourner à ses expériences sexuelles. Si nous voulons catégoriser les différentes expériences charnelles de Zénon, deux lignes de partage se présentent : soit nous séparons les actes sexuels avec des femmes des actes sexuels avec des hommes ; soit nous regardons l'investissement affectif du personnage pour distinguer les expériences purement charnelles et les expériences où l'affection ou l'amour entre en jeu. En effet, les deux lignes de partage coïncident quasiment. Les expériences sexuelles avec les femmes sont des incidents isolés, dépourvues d'engagement sentimental, à une exception près : Zénon éprouve de l'affection et du respect pour la dame de Frösö. En ce qui concerne ses expériences sexuelles avec des hommes, plus précisément des garçons, il faut constater que Zénon éprouve des sentiments positifs, une « sollicitude », pour ses partenaires, même s'il ne se laisse pas gouverner par ses relations, à l'exception de celle avec le jeune valet

Aleï. Nous regarderons les différentes relations plus en détail dans ce qui suit, à commencer par les relations avec les garçons.

4.5.3.1 Zénon et les garçons

Dans *L'Œuvre au Noir*, les liaisons sexuelles entre hommes sont socialement inacceptables et peuvent aboutir à la torture et au bûcher : « De tout temps, il [Zénon] avait su que certaines de ses passions, assimilées à une hérésie de la chair, pouvaient lui valoir le sort réservé aux hérétiques, c'est-à-dire le bûcher (OR 739) ». Comme pour écarter tout soupçon que le héros exagère le danger, le texte montre à la page suivante que cette menace est très réelle et que la peine est appliquée : « À Gand, quelques mois plus tôt, neuf moines augustins suspects à tort ou à raison d'amitiés sodomitiques, avaient brûlé après des tortures inouïes » (OR 740).

Godard affirme dans son livre *L'Autre Faust* (2001) que la Renaissance est une période d'épanouissement pour l'amitié et l'amour masculins grâce à la redécouverte de l'Antiquité et au mouvement néo-platonicien, et que beaucoup de personnes reconnues célèbrent la noblesse des liens affectifs profonds entre hommes, par exemple Michel de Montaigne, Léonard de Vinci ou Michel-Ange (cf. Ferguson 2008 : 117-132). Mais Godard (2001 : 189) constate aussi que la répression de la sorcellerie et de la sodomie persiste, néanmoins, dans les pays chrétiens à l'époque de la Renaissance, et qu'elle devient plus intense pendant la deuxième moitié du 16e siècle. Dans *L'Œuvre au Noir*, le poids est constamment mis sur la répression et non sur l'épanouissement : « Ceux [les plaisirs charnels] 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 » (OR 694). Les deux mots essentiels de cette phrase sont « chrétienne » et « l'époque » : la responsabilité de la répression est assignée au christianisme et à l'époque. Yourcenar se tient alors exclusivement à l'aspect répressif du 16e siècle, au lieu de présenter la période comme la redécouverte de la culture antique avec sa célébration du corps masculin nu, reprise par Michel-Ange, entre autres. Notons encore que, selon Godard, l'accusation de sodomie suppose en général « la preuve de la pénétration » pendant la Renaissance (*id.*, 191), mais que dans l'univers sombre de *L'Œuvre au Noir*, la preuve n'est pas nécessaire et le soupçon suffit, comme nous avons pu le voir ci-

dessus. De peur de se faire découvrir, Zénon est obligé d'être très discret et de pratiquer ses plaisirs en secret, et il n'ose pas toujours agir sur son désir. Quand Cyprien l'invite à participer aux rites des Anges, il refuse nettement, malgré le fait qu'il est « saisi d'un violent désir » à la pensée de la beauté de Cyprien et des autres Anges (OR 745).

Zénon a quelques relations sexuelles passagères avec des hommes : fray Juan, Gerhart et Aleï. Quel que soit l'âge de Zénon au moment de la relation, chacun de ses partenaires sexuels nommés est un jeune homme ; son intérêt pour eux découle du « désir d'une jeune chair » (OR 695). Il est attiré par le « corps semblable au [s]ien qui reflète [s]on délice » (OR 649). D'un côté, cette phrase réduit son partenaire sexuel à un objet qui ne possède pas de sexualité propre ou de désir puisque son expérience n'est qu'un reflet du délice éprouvé par Zénon. En séparant le sujet sexuel (Zénon) de l'objet sexuel (l'autre), le commentaire de Zénon se prête à une interprétation à partir de la polarité actif-passif, comprise comme une polarité entre le principe masculin (actif, positif) et le principe féminin (passif, négatif) (voir Éribon 1999 : 129-140). Une telle interprétation soulignant la différence hiérarchique entre les deux partenaires aboutit facilement à restaurer une perspective hétérocentriste (Éribon 1999 : 129), c'est-à-dire une perspective qui, appliquée aux relations de Zénon, dirait que le garçon occupe la position féminine. Vu de cette manière, le rapport entre Zénon et le garçon serait une mauvaise imitation d'une relation hétérosexuelle. Par ailleurs, Zénon cherche quelqu'un qui lui ressemble avec un corps semblable au sien, et qui éprouve un désir similaire au sien. Mentionnons aussi que fray Juan apparaît dans les souvenirs du héros comme un des « frères perdus jeunes » (OR 695), et que Zénon dit avoir éprouvé une sollicitude paternelle envers Gerhart et Aleï (*ibid*.). Grâce à l'emploi d'une terminologie relevant de la famille, le narrateur insiste sur la familiarité et la ressemblance entre lui et ses partenaires sexuels. Les deux interprétations se fondent dans ce qui est dit dans le roman sans qu'il faille forcer le texte. À notre avis, il vaut mieux se distancer d'une référence réductrice au genre dans une perspective hétérocentriste, et souligner que les relations jouent à la fois sur la différence et la similitude.

Les caractéristiques requises pour l'objet du désir restent stables, mais les relations ont lieu à des moments différents dans la vie du

héros et elles ne sont donc pas tout à fait identiques. Zénon rencontre le moine fray Juan dans sa jeunesse, au couvent dirigé par don Blas de Véla à Léon et un « *amor perfectissimus* » se développe entre « les deux jeunes hommes » (OR 699), qui sont aussi désignés comme camarades. Le narrateur indique l'égalité entre Zénon et le jeune moine en soulignant qu'ils sont du même âge, dans une situation identique au couvent, et dans un rapport similaire à l'égard de don Blas. Néanmoins, les deux partenaires ont des priorités et des personnalités très différentes. Le charitable fray Juan décide de rompre avec Zénon et « d'accompagner dans sa déchéance » (OR 699) le vieux don Blas qui vient d'être chassé du couvent par les autres moines, bien qu'il ne soit ni le familier ni l'adepte du vieil homme. À cet âge-là, Zénon est, au contraire, complètement enfermé dans sa quête du savoir et il ne se préoccupe que de ses propres connaissances, ce que clarifie son commentaire : « Un autre m'attend ailleurs. Je vais à lui. […] *Hic Zéno* » (OR 565)[198]. Nous pouvons donc voir que la description de cette relation particulière joue à la fois sur la similarité de la situation et la différence de caractère entre les partenaires.

La relation de Zénon avec Gerhart et sa relation avec Aleï suivent un schéma identique. Dans les deux cas, Zénon est adulte et l'autre est un beau jeune homme qui le soutient dans ses activités scientifiques ou médicales. La relation est très hiérarchique. Le jeune Gerhart, rencontré et abandonné à Lübeck, est décrit comme « un objet délicieux et un studieux disciple » (OR 738), mais le narrateur n'explore pas cette expérience, vite abandonnée. Le jeune Aleï est un servant donné à Zénon par Laurent de Médicis (OR 648). Malgré l'amour de Zénon pour son jeune servant, celui-ci est un objet passé des mains d'un homme à un autre. La relation avec Aleï est la plus importante pour plusieurs raisons. D'une part, c'est la seule qui est un peu plus longuement décrite par le texte. Aleï est aussi le seul partenaire (homme ou femme) que Zénon n'abandonne pas : Aleï meurt de la peste, ce qui fait que la fin de la relation, même si elle est involontaire, lui revient et non à Zénon. Il est, enfin, la seule personne pour qui Zénon éprouve un engagement affectif si fort que la relation

[198] Zénon n'atteindra l'état de compassion exprimé par fray Juan, sacrifiant ses propres chances, qu'une trentaine d'années plus tard quand il soigne le prieur des cordeliers à Bruges.

a une influence sur les autres domaines de sa vie : quand Aleï meurt de la peste en dépit des soins médicaux de Zénon, celui-ci décide de renoncer à son métier de médecin. « Mon courage me faillit […] Mon métier me parut vain […] Je me promis cette nuit-là de ne plus soigner personne » (OR 650). L'apparition et la perte d'Aleï prennent ainsi une importance exceptionnelle dans la vie du héros, bien que l'épisode soit limité à quelques pages dans le récit.

La relation de Zénon avec Aleï rappelle l'amour d'Hadrien et d'Antinoüs. Plusieurs similitudes mais aussi quelques différences entre les deux amours se présentent. Les deux relations sont structurées de la même manière et les qualités appréciées chez le jeune aimé sont quasi-identiques : jeunesse, beauté physique, dévouement total et nature silencieuse. Pour Zénon, Aleï est un « ondin » et un « follet » (OR 650). Ces deux amants n'ont pas de langue en commun et communiquent peu ; la présence silencieuse de l'adolescent est un de ses atouts principaux selon Zénon, qui dit : « J'aimais surtout le silence auquel nous réduisait la difficulté des langues » (OR 648). Comme Antinoüs, Aleï est étranger : il est caucasien. Zénon utilise un langage similaire à celui d'Hadrien pour décrire son jeune aimé : Aleï a « les yeux de chien confiant qui ne doute point que son maître puisse venir en aide… » (OR 649). Rappelons qu'Antinoüs est souvent comparé à un chien et qu'Hadrien est son « maître absolu » (voir 4.4.3.2). Il serait donc tentant de dire qu'il s'agit du même type de relation (cf. Deprez 2007 : 52), mais il y a certaines différences importantes entre les deux romans, même si Hadrien et Zénon exprime un goût identique. La réaction de Zénon est bien plus modérée à côté du culte créé par Hadrien et de l'omniprésence d'Antinoüs dans l'esprit de ce narrateur-héros. Au moment de sa mort Hadrien signale que l'amour est un des aspects principaux de sa vie, comme ses dernières paroles avant le poème qui conclut son récit sont : « Hadrien jusqu'au bout aura été humainement aimé » (OR 515). Après avoir porté le regard principalement sur l'administration de l'empire et sur la recherche d'un successeur dans les deux derniers chapitres, Hadrien revient en fin de compte à l'amour. Au contraire, Zénon attache de moins en moins d'importance à ses anciens partenaires sexuels en vieillissant : « Ces passions si prenantes lui avaient paru une part inaliénable de sa liberté d'homme : maintenant, c'était *sans elles* qu'il se sentait libre » (OR 695, nous soulignons). La

liberté exclut donc le plaisir et l'amour. Son deuil à la mort d'Aleï passe, il l'oublie et se remet à soigner des malades. Quelque temps après sa mort, Aleï descend au rang du premier venu dans l'esprit du héros : « Le visage d'Aleï ne réapparaissait pas plus souvent que celui de soldats inconnus gelant sur les routes de Pologne » (OR 697). La quête de l'amour et du plaisir est un trait de caractère dominant chez Hadrien, tandis qu'il est essentiel à Zénon de renoncer au plaisir afin de poursuivre sa vraie mission : la quête du savoir.

Dans le cas d'Aleï et de Gerhart, les deux partenaires les plus chéris par Zénon, le désir sexuel est « associé au vain projet de se former un jour le parfait disciple » (OR 699). Au plaisir sexuel s'entremêle l'envie d'instruire, en dépit des difficultés liées à la langue. L'amour partagé avec fray Juan se fait également dans un contexte d'enseignement, puisque les deux sont des apprentis au couvent. Les relations importantes et appréciées associent le plaisir à la formation. Cela n'est pas sans faire penser à Hadrien et à Antinoüs dans *Mémoires d'Hadrien*, où la fonction pédagogique se restreint, toutefois, au domaine sexuel principalement (cf. 4.4.3.2). Dans *L'Œuvre au Noir*, le plaisir sexuel entre hommes est lié au savoir, qui constitue le principe dominant de l'existence du héros ; la valeur de ces liaisons sexuelles est intensifiée par le fait qu'elles soutiennent la préoccupation principale du héros. À ce propos, il convient de rappeler que de Rougemont (1972 : 53) identifie trois composants majeurs dans l'amour littéraire occidentale, notamment la passion, la mort et, finalement, « un certain mode de connaître ». De Rougemont propose alors que la tradition occidentale relie l'amour, la mort et le savoir. Précisons, cependant, que l'adjectif « vain » qui caractérise le projet visant à former un disciple signale que Zénon renonce, en fin de compte, à cet effort pour combiner le plaisir et la science, et opte pour la science seule.

Il y a un autre point sur lequel le comportement sexuel de Zénon et ses opinions sur le plaisir sexuel diffèrent radicalement de ceux d'Hadrien : celui-ci lie son amour pour Antinoüs au projet de stabiliser le monde et de rétablir l'honneur d'une culture ancienne à partir d'une position dominante au centre du pouvoir, celui-là apprécie des plaisirs qui sont conformes à sa position de révolté marginal dénonçant les erreurs de son temps (cf. 4.5.1) et souhaitant déstabiliser l'ordre établi. Dans *Mémoires d'Hadrien*, le plaisir sexuel et

l'amour sont une force constructive, alors que, dans *L'Œuvre au Noir*, ils sont destructifs.

Rebelle complet, Zénon définit son plaisir en réaction contre l'interdit de la chair enseigné par l'Église chrétienne. À un moment donné, Zénon se demande même si son désir pour des garçons pourrait relever de son caractère révolté : « peut-être ne les avait-il recherchés que parce que cette occultation et ces défenses en faisaient un sauvage bris des coutumes » (OR 694). Dominique Fernandez (1989 : 276-280) a bien noté la connexion entre l'homosexualité de Zénon et sa révolte, ce qui, selon lui, garantit l'intérêt de cette histoire. Fernandez trouve *Mémoires d'Hadrien* légèrement ennuyeux parce qu'Hadrien peut exprimer et satisfaire ouvertement son amour des garçons. Fernandez (1989 : 277) proclame :

> Pour qu'il y ait culture homosexuelle, il faut que le désir se heurte à la société : alors la dramatisation a lieu, dans un combat contre les lois ou contre l'opinion, qui transforme l'amateur de jeunes gens en champion (vainqueur ou vaincu) de la liberté.

Fernandez (*ibid*.) regarde les combattants homosexuels comme des héros : « En faisant de lui [Zénon] non seulement un alchimiste mais un homosexuel, Marguerite Yourcenar le hissait au rang des hérétiques prestigieux, des hors-la-loi conscients de la lutte qu'ils mènent ». Il est suggéré que Zénon soit un hérétique prestigieux grâce à sa préférence sexuelle, à savoir que sans celle-ci, Zénon ne serait qu'un hérétique tout court. La préférence homosexuelle de Zénon serait alors la confirmation et l'achèvement de la révolte, sa preuve suprême. Fernandez exprime une variation sur ce qu'Éribon (1999 : 170) appelle « la mythologie littéraire du "gay hors-la-loi" ». Cette mythologie littéraire postule que la simple existence d'une telle figure équivaut à la subversion politique ou culturelle. Jean Genet est sans doute un des défenseurs les plus notoires de cette mythologie dans la littérature française du 20e siècle (Éribon 2003b *s.v.* « Genet » ; cf. Éribon 2001).

À notre avis, il est vrai que le désir de Zénon pour les garçons est en corrélation avec sa nature révolutionnaire : son désir est une expression de celle-ci. Comme il rejette le conformisme dans tous ses états, il est logique que cela concerne aussi le domaine des plaisirs sexuels ; l'audace de la chair accompagne l'audace de l'esprit.

Cependant, les actes sexuels transgressifs ne sont ni l'accomplissement de sa révolte ni sa cause, comme le semble prétendre Fernandez. Soulignons que Zénon suggère qu'il a peut-être recherché les plaisirs avec des garçons parce qu'ils sont contraires à la norme. Donc, il pose sa nature révolutionnaire comme la cause de sa préférence sexuelle, à savoir qu'il cherche des plaisirs qui sont conformes à la personnalité qu'il se reconnaît déjà : il est rebelle et par conséquent il est attiré par les rapports sexuels hérétiques. Nous adhérons donc à l'avis de Deprez (2007 : 52) qui pense que la marginalité « repose avant tout sur des critères non sexuels », notamment la pratique de l'alchimie chez Zénon (cf. également Fernandez 1989 : 277).

En attribuant à Zénon un « orgueil homosexuel », Fernandez (1989 : 279) semble ignorer que l'hypothèse concernant la raison de la préférence sexuelle de Zénon n'est pas confirmée et qu'une autre est tout de suite présentée. Son choix peut tout aussi bien tenir à « des appétences aussi simples et aussi inexplicables que celles qu'on a pour un fruit plutôt que pour un autre » (OR 694). La question reste ouverte. Comme nous avons déjà pu le constater dans les chapitres précédents, les relations sexuelles mises en scène dans les romans de Yourcenar illustrent la futilité inhérente à tout effort pour expliquer le désir et l'amour, par exemple en termes de genre ou en termes de différence/similitude. La question étiologique est sans cesse repoussée. Le désir, le plaisir et l'amour sont trop fluides et trop complexes pour être contenus dans des explications rigides.

4.5.3.2 Zénon et les femmes

Zénon rencontre plusieurs femmes au cours de sa vie avec qui il a des relations sexuelles. Le narrateur mentionne au moins cinq femmes : la jeune Jeannette Fauconnier, l'Espagnole Casilda Parez, une captive Hongroise non nommée, la servante Catherine, et la dame de Frösö. Tous ces épisodes sont très éphémères et ces relations comptent peu.

Zénon rencontre Jeannette Fauconnier quand il est étudiant. Comme tous les autres étudiants font la cour à cette fille, l'orgueilleux Zénon parie qu'il réussira à attirer l'attention de la fille et il y arrive avec plus de succès que prévu.

> Vers la Noël, enfin, à une époque où Zénon ne gardait d'autre souvenir de cette équipée qu'une balafre en plein visage, l'enjôleuse

> se glissa chez lui par une nuit de lune, monta sans bruit l'escalier grinçant et se coula dans son lit. Zénon fut surpris par ce corps serpentin et lisse, habile à mener le jeu […] Il n'en eut que la joie mêlée de crainte du nageur qui plonge dans une eau rafraîchissante et peu sûre. (OR 578*sq*)

Zénon ne manifeste donc pas d'intérêt véritable pour la fille. L'attention qu'il lui porte n'est motivée que par le souhait d'impressionner les autres écoliers, et son succès, qui arrive à un moment où il a déjà oublié son pari, est une expérience seulement partiellement positive. La locution « ne…que » réduit l'importance de cette première expérience sexuelle. D'ailleurs, Zénon se lasse vite de ces jeux et abandonne la fille au bout d'une semaine. La fille espagnole et la fille hongroise ne sont pas mieux appréciées. Par pitié, Zénon achète Casilda Parez à des pirates qui l'ont enlevée. Il décrit leur relation avec indifférence : « Pendant quelques semaines, il avait eu au lit et à table cette belle un peu maussade qui avait pour lui la gratitude qu'on a pour un saint d'église » (OR 695). Étant donné que Zénon compare leur cohabitation à un mariage, l'incident révèle implicitement le peu d'estime qu'il éprouve pour ce sacrement. Certes, il sauve l'Espagnole d'un destin sans doute pénible, mais il n'a pas de sentiments sincères pour elle et l'abandonne « sans regret » (*ibid*.) dès qu'il trouve un moyen de la faire retourner à son pays. Son comportement est motivé par la pitié ressentie pour une personne dans une situation triste et n'a rien à voir avec des impressions sexuelles ou affectives. Leur intimité sexuelle est un hasard provoqué par les circonstances.

La fille hongroise, qui n'a même pas de nom, fait partie de « sa part de butin » que Zénon accepte seulement pour ne pas « se singulariser » dans le camp militaire (OR 696). La formule fait écho à un commentaire d'Éric qui dans *Le Coup de Grâce* dit avoir visité une prostituée pour « ne pas [s]e singulariser vis-à-vis de [ses] camarades » (OR 111 ; cf. 4.3.2 ci-dessus). Zénon « n'eût pas songé à abuser du droit de la guerre si elle n'avait été si avide de jouer son rôle de proue. Jamais, lui semblait-il, il n'avait mieux goûté aux fruits d'Ève » (OR 696). L'expérience a beau être agréable et lui procurer un grand plaisir, elle est assez insignifiante puisque Zénon ne l'a pas recherchée ni souhaitée et qu'elle dure une seule nuit. Le jour suivant, la fille est tuée avec tous les autres captifs. Ces trois épisodes

passagers illustrent le « dédain relatif des femmes » (OR 579) de Zénon, que le narrateur traite aussi de « contempteur de femmes » (OR 582). Zénon n'éprouve pas d'antipathie contre les trois filles avec lesquelles il a une relation sexuelle, mais elles ne comptent pas non plus pour lui. Ses liaisons avec elles ne dépassent jamais le plaisir physique d'un instant vite oublié. Les rapports de Zénon avec la servante Catherine et la dame de Frösö sont, à notre avis, plus intéressants.

Les incidents relatés ci-dessus montrent que c'est toujours la femme qui initie l'acte sexuel, même dans les situations où elle se trouve en position inférieure (captive) et où l'on pourrait s'attendre à ce qu'elle soit contente de ne pas être agressée par son maître. Le texte dit à plusieurs reprises que Zénon attire les femmes ; il a les « yeux de feux qui troublaient des femmes » (OR 594). Dans sa jeunesse, Zénon subit avec dégoût, sans y céder, les avances de la part de Jacqueline, la femme de son oncle. Avec son « corsage bâillant », elle vient si près de lui que « les mèches blondes frôl[ent] la nuque du jeune clerc » [Zénon] et le font sursauter de colère (OR 582). Dans l'histoire avec la servante Catherine, le dégoût de Zénon pour les femmes est également très frappant. Catherine est la servante d'un ami de Zénon, Jean Myers. Zénon couche deux fois avec cette femme « fort bornée » et « maussade » (OR 674) qui tout d'un coup, sans un mot, se met à le caresser. Zénon ne l'encourage pas mais ne l'arrête pas non plus : « Cette grande créature était comme la bière et le pain dont on prend sa part avec indifférence, sans dégoût et sans délices » (OR 675). Pourtant, Zénon verrouille désormais sa porte la nuit pour éviter qu'elle entre. La deuxième occasion se produit quand il oublie de le faire. Cette scène offre l'image la plus négative de l'amour hétérosexuel du roman, probablement de toute l'œuvre romanesque de Yourcenar.

> […] elle entra avec un sourire niais, troussant haut ses jupons pour faire valoir ses pesants appas. Le grotesque de cette tentation eut raison de ses sens. 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. Cette femme qui haletait sur son oreiller était une Lémure, une Lamie, une de ces femelles de cauchemar qu'on voit sur les chapiteaux d'église, à peine apte, semblait-il, à se servir du

> langage humain. En plein plaisir, pourtant, une kyrielle de mots obscènes, qu'il n'avait plus eu l'occasion d'entendre ni employer en flamand depuis l'âge de l'école, s'échappait comme des bulles d'air de cette bouche épaisse [...] Le matin suivant, la répulsion prit le dessus ; il s'en voulait de s'être commis avec cette créature comme on s'en veut d'avoir consenti à coucher dans un douteux lit d'auberge. Il n'oublia plus de s'enfermer chaque soir. (OR 675*sq*)

L'incident confirme l'image de Zénon poursuivi par des femmes. Cette femme monstrueuse, cauchemardesque, s'impose à lui. Même si sa venue déclenche son désir, Catherine ne l'attire pas, ni ne lui procure aucun plaisir ; le texte indique clairement que le plaisir que Zénon éprouve ressort uniquement de lui-même, de sa propre chair. Son désir naît en dépit de la présence de Catherine. Il est indiqué que la chair peut même fonctionner contrairement à la préférence sexuelle de la personne désirant. Nous retrouvons ici la même image de la chair puissante, trompeuse et dangereuse que nous avons notée à propos de Cyprien et Idelette, pour qui la chair est une « trappe » (voir ci-dessus 4.5.2.2). Cette image de la chair est proche de l'image proposée par l'Église dans le roman, et fait penser à l'attitude chrétienne à l'égard de la chair, dénoncée par Foucault (1984a : 56*sq*), à savoir l'idée que la sexualité est une puissance dangereuse qu'il faut toujours redouter partout dans la vie. En attribuant, dans cette scène, une telle expérience de la chair à Zénon, le narrateur signale combien celui-ci est influencé par les doctrines de l'Église, dont il veut se distancer. Même si Zénon s'oppose à l'interdit chrétien de la chair, il adopte la notion chrétienne de la sexualité, comprise comme une force indomptable. Sa révolte contre l'Église se fait à partir de et en même temps avec la conception de la chair professée par celle-ci ; il s'agit d'un discours en retour similaire à celui entrepris par Alexis dans *Alexis ou le Traité du vain combat* (cf. 4.2.1.2), bien qu'Alexis dresse sa critique contre le discours médical en premier lieu, alors que Zénon, situé dans un autre contexte, attaque le christianisme. Ceci exemplifie parfaitement la thèse de Foucault (1976 : 126, 134 *passim*), intégrée dans « le concept *queer* de subversion [qui] suppose qu'il n'y a pas de position en dehors du pouvoir » (Dorlin 2008 : 115). La résistance se fait toujours dans le pouvoir, et même le personnage yourcenarien le plus marginal et le plus révolutionnaire est dirigé par le discours dominant.

Les mots associant cette expérience à l'horreur ne manquent pas : « grotesque », « brute », « cauchemar », « obscènes », « répulsion ». Catherine n'est pas un être humain, c'est une « créature », même un monstre ; elle représente la sexualité féminine dans un effrayant état brut, dissociée de la culture et de la raison masculines, car Catherine ne sait ni raisonner ni parler. Le lecteur est ici confronté à la vision traditionnelle de la femme comme une créature effrayante gouvernée par sa propre sexualité, dont il faut se méfier et qu'il faut essayer de dompter. L'épisode sexuel de Zénon avec Catherine exemplifie ce que Sandra M. Gilbert and Susan Gubar (1988 : 5, nous traduisons) appellent « les mises en scène de la nature funeste de la sexualité féminine sans laisse » (« dramatizations of the viciousness of unleashed female sexuality »), dont la littérature occidentale offre une multitude d'exemples. Foucault évoque une image similaire utilisée dans le contexte médical, « où le corps de la femme a été analysé – qualifié et disqualifié – comme corps intégralement saturé de sexualité » (1976 : 137)[199].

La comparaison de Catherine à une « Lémure[200] » et à une « Lamie[201] » rattache le plaisir à la mort atroce. Cet incident répulsif est lié à la mort atroce de façon très concrète au niveau de la diégèse de *L'Œuvre au Noir*, car l'amante méprisée, rejetée et oubliée réapparaît lors du procès de Zénon pour témoigner contre lui (OR 801). Elle accuse Zénon de l'avoir ensorcelée à l'aide de potions magiques pour faire d'elle son esclave sexuelle et d'avoir empoisonné Jean Myers. Zénon nie avoir tué son ami mais avoue qu'il a couché avec Catherine, dont les accusations contribuent à aggraver le cas de Zénon et à le condamner à la mort. Donc, en succombant à la puissance de la chair, Zénon scelle son destin sans le savoir. De façon indirecte, les deux nuits que Zénon passe avec Catherine mènent au bûcher plus sûrement que ses activités sodomites dont il n'y a ni traces ni preuves.

---

[199] Cet aperçu de la femme sexuelle est particulièrement visible dans le traitement des femmes hystériques par le docteur Charcot à la fin du 19e et au début du 20e siècles (voir par exemple Copley 1989: 136-139).

[200] Selon *Le Petit Robert* (*s.v.* « lémure »), le lémure est le « spectre d'un mort revenant tourmenter les vivants ». Le mot revient à l'Antiquité romaine.

[201] La lamie est un « monstre fabuleux à buste de femme sur un corps de serpent, qui passait pour dévorer les enfants » dans la Rome antique (*Le Petit Robert s.v.* « lamie »).

> – La gouvernante de Jean Myers vous fit aussi grand tort », reprit tristement le chanoine avec l'entêtement du grand âge. « Nul n'honorait ce méchant, que je tenais d'ailleurs pour fort oublié. Mais le soupçon de poison l'a remis dans toutes les bouches. J'ai scrupule à préconiser le mensonge, mais mieux eût valu nier tout commerce charnel avec cette domestique éhontée.
>
> – J'admire qu'une des plus dangereuses actions de ma vie aura été de coucher deux soirs avec une servante », dit Zénon avec dérision. (OR 815)

Zénon paie de sa vie l'erreur de se commettre avec cette monstrueuse femme sexuellement active et insatiable.

L'épisode de la dame de Frösö offre une image complètement différente de la relation hétérosexuelle. La dame de Frösö rencontrée dans le Nord, en Suède, est la dernière femme avec qui Zénon a des relations sexuelles. C'est une sage-femme qui mène une vie quasi-indépendante grâce à son statut de veuve, même si elle est forcée de se marier « afin d'éviter que le domaine ne retomb[e] sous la tutelle de ses frères ainés » (OR 696). Son indépendance relative est évoquée par la précision qu'elle « comptait se choisir pour mari » (*ibid.*), formule qui signale qu'elle peut décider elle-même avec qui se marier et ainsi prendre son destin en main, du moins jusqu'à un certain degré. Le portrait de cette femme est très positif : sont louées aussi bien sa beauté physique que ses compétences professionnelles.

> 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 la forêt, relevant tranquillement au gué des cours d'eau sa robe de gros drap sur ses jambes nues. (OR 696)

La description contient un petit détail remarquable : les jambes nues. Nous avons souligné que les romans de Yourcenar opposent la beauté du jeune corps masculin nu à la beauté artificielle des femmes et valorisent la première. D'habitude, la nudité n'est pas associée aux femmes, du moins en termes positifs. La dame de Frösö est exceptionnelle sur ce point (voir Hynynen 2005a : 293). L'adverbe « tranquillement » décrivant sa façon de relever sa robe insiste sur l'aspect naturel et simple de ce geste, qui est contraire aux manières rituelles et hypocrites fréquemment attribuées aux femmes dans

l'œuvre yourcenarienne (voir par exemple 4.4.3.3 et ci-dessous). Cette image de la dame de Frösö contraste vivement avec le geste grotesque de Catherine levant ses jupons pour montrer « ses pesants appas ». Comme toujours, la femme est décrite comme l'initiateur sexuel face à Zénon : « elle l'avait rejoint dans le grand lit de la chambre haute avec une sereine impudeur d'épouse » (OR 696). La relation de Zénon avec elle diffère pourtant radicalement de ses autres relations avec des femmes : « il avait peu apprécié ces paquets de jupons et de chair [les femmes]. Mais la dame de Frösö s'était montrée différente » (OR 795). Zénon éprouve de l'affection et du respect pour cette sorcière et la considère comme un pair. Elle lui apprend certaines pratiques utilisées par les sorcières de sa région, c'est-à-dire qu'elle est en position de maître et lui est son disciple. Zénon la compare même à un « compagnon » (OR 698), reprenant le vocabulaire utilisé par Éric à propos de Conrad (cf. 4.3.2). Grâce à cette union charnelle et mentale, leur relation est presque unique dans l'œuvre romanesque de Yourcenar. Nous avons élaboré avant qu'Alexis admire et respecte Monique mais ne la désire pas, tout comme Éric apprécie Sophie sans la désirer. Hadrien fait l'amour avec beaucoup de femmes, mais celles-ci sont de simples objets de plaisir. Il convient de signaler que sa seule relation proche et durable avec une femme, notamment avec l'impératrice Plotine, est strictement chaste. Hadrien précise : « 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 » (OR 350). Dans ces romans-là, la femme est soit un objet de plaisir méprisé ou négligé, soit une alliée chaste. Par l'intermédiaire de la dame de Frösö, *L'Œuvre au Noir* introduit la possibilité d'une relation sexuelle respectueuse entre un homme et une femme incluant aussi la sympathie intellectuelle et mentale. Rappelons également que Zénon éprouve une sympathie particulière pour Cyprien et Idelette, qui forment ce que le lecteur du 20e siècle considérerait comme un couple hétérosexuel. Le regard posé sur l'hétérosexualité est donc moins catégoriquement négatif qu'avant.

Sur un point, néanmoins, l'épisode de la dame de Frösö, entièrement positif, ressemble aux autres épisodes charnels que Zénon vit avec des femmes : Zénon se lasse vite ; il refuse de rester et de se marier avec elle, malgré sa proposition, et part après une dizaine de

jours[202]. Encore une fois, la femme voudrait gagner sa fidélité et son amour, mais il la repousse pour reprendre des activités à son avis plus importantes. La femme est sacrifiée au nom de la quête du savoir. Après coup, il diminue l'importance de cette liaison, se disant que cette femme « entièrement bénéfique » (OR 697) ne diffère pas de la boulangère anonyme, inconnue, qui avait pris pitié de lui et lui avait offert un bout de pain avant de disparaître dans sa boutique. Ainsi, la qualité exceptionnelle de la dame de Frösö est dévalorisée et l'importance de cet épisode reniée, comme si, en fin de compte, l'éloge d'une relation hétérosexuelle n'était que la conséquence d'un égarement passager.

Les relations hétérosexuelles de Zénon sont plus variées que celles des précédents héros. Dans ce roman, le rapport sexuel entre homme et femme est soumis à une réflexion moins simpliste qu'auparavant. Les femmes sont pourvues d'une sexualité, mettent en scène une agence sexuelle, et elles peuvent offrir du plaisir à Zénon. Mais le narrateur dédaigne leurs expériences sexuelles et leur plaisir ; l'accent est toujours mis sur le plaisir, ou le déplaisir, éprouvés par le héros. Il semble que *L'Œuvre au Noir* s'approche un peu d'une image plus complète et plus positive de la sexualité des femmes, en comparaison avec les livres précédents, mais nous sommes toujours très loin d'une vision qui reconnaîtrait aux femmes et aux hommes une position égale en tant que sujet sexuel. En résumant ces histoires, nous pouvons voir qu'elles suivent toutes le même schéma : Zénon indifférent est poursuivi par une femme qu'il abandonne aussitôt. L'intimité sexuelle peut être évoquée en termes très positifs ou négatifs, mais en tout cas, elle n'entraîne pas d'engagement affectif de la part du héros. Même si l'épisode de la dame de Frösö introduit une relation hétérosexuelle dignifiée et positive pour la première fois, l'épisode atroce avec la servante Catherine se révèle plus marquant au niveau de la diégèse, dans la mesure où il décide la fin du héros. Somme toute, l'impression négative des rapports hétérosexuels prédomine dans le roman.

[202] Étant donné que la dame de Frösö propose le mariage à Zénon qui y renonce, il est étonnant que Claude Benoit (2008 : 153) dise que Zénon « aurait aimé prolonger sa liaison » avec celle-là. Cette remarque passagère est trop hâtive.

4.5.3.3 Pratiques hiérarchisées

Zénon vit dans une société où tout comportement sexuel, y compris les liaisons entre hommes et femmes, est surveillé et contrôlé par l'Église ou par une autre autorité religieuse, aidées dans cette tâche par le peuple ignorant. L'univers fictif n'établit pas d'opposition nette entre l'hétérosexualité normale et l'homosexualité hérétique, puisque tout acte sexuel y est redoutable. De ce fait, la distinction entre la norme sexuelle et la déviance sexuelle ne se fait pas en termes de sexe. La différenciation entre le normal, c'est-à-dire le permis, et l'hérésie interdite se fait au niveau du type d'actes sexuels pratiqués. Il n'y a pas d'un côté les hétérosexuels normaux, et de l'autre côté les homosexuels ou les sodomites déviants. En conséquence, la préférence sexuelle de Zénon n'est pas dotée d'une fonction identitaire. Le peu d'importance que Zénon attache à ses expériences sexuelles est également conforme à cette thèse que la sodomie n'est pas une catégorie identitaire. Ses expériences sexuelles ne sont pas un facteur décisif de sa personnalité, quel que soit le sexe de son partenaire. Au contraire, Zénon est porté à abandonner ses partenaires et les plaisirs qu'ils peuvent lui offrir afin de poursuivre sa vraie ambition : la science, comme nous l'avons déjà expliqué.

Pourtant, le texte juxtapose l'hétérosexualité et l'homosexualité et crée une hiérarchie entre elles, une hiérarchie inverse à la norme hétérosexuelle qui règne dans le monde actuellement. À la fin de sa vie, Zénon réévalue ses liaisons avec les femmes.

> Il se souciait peu de remonter aux causes de ces courts attachements, peut-être plus marquants que les autres, parce qu'il les avait moins spontanément formés. Était-ce soudain désir en présence des linéaments particuliers d'un corps, besoin de ce profond repos que dispense parfois la créature femelle, basse conformité à l'usage, ou encore, mieux caché qu'une affection ou qu'un vice, obscur souci d'essayer l'effet des enseignements hermétiques sur le couple parfait qui reforme en soi l'antique androgyne ? Mieux valait dire tout bonnement que le hasard ces jours-là avait pris figure de femmes. (OR 695)

Trois hypothèses sont avancées pour expliquer la raison d'être de ces relations : « basse conformité à l'usage », le « hasard » ou la volonté scientifique de tester une théorie antique hermétique. Zénon fait allusion au mythe antique de l'androgyne raconté par Aristophane

dans *Le Banquet* (cf. Chehab 2005: 349-351). Aucune des explications proposées n'accordent d'importance à la personne de la femme, désignée de façon condescendante comme « la créature femelle ». Nous reconnaissons ici l'attitude méprisante à l'égard de la relation usuelle, conformiste, de l'homme avec une femme que nous avons vu dans *Le Coup de Grâce* (voir 4.3.3.3). Zénon reprend presque mot à mot l'expression prononcée par Éric – « conformité aux usages » – mais ajoute encore l'adjectif « basse » pour accentuer sa position.

Nous voulons aussi retenir l'idée de la spontanéité transmise dans le passage cité ci-dessus. Nous avons vu dans les chapitres précédents (voir 4.2.2.2, 4.3.3.2 et 4.4.3.3) que la spontanéité est une notion associée aux relations entre hommes, comme une preuve de leur valeur et de leur innocence. Pour sa part, Zénon utilise l'expression similaire « appétence simple » (OR 694) à propos de son désir des garçons. En revanche, la relation de Zénon avec une femme, moins spontanément formée, est toujours motivée par une arrière-pensée, comme si le plaisir qu'une femme peut procurer était insuffisant pour la justifier. Il en résulte que les rapports sexuels entre un homme et une femme sont présentés comme étant moins spontanés, et même moins naturels, que les rapports entre deux hommes.

Dans le chapitre intitulé « La Conversation à Innsbruck », Zénon et Henri-Maximilien comparent leurs avis respectifs par rapport aux plaisirs sexuels et à l'amour. Henri-Maximilien défend l'amour des femmes, tandis que Zénon loue le plaisir fourni par les garçons.

> – Oui, dit le Flamand [Henri-Maximilien]. Féminine. Anacréon est bon poète et Socrate fort grand homme, mais je ne comprends point qu'on renonce à ces orbes de chair tendre et rose, à ces grands corps si plaisamment différents du nôtre où l'on entre comme des conquérants pénétrant dans une ville en joie fleurie et pavoisée pour eux. Et si cette joie ment et ce pavois nous trompe, qu'importe ? Ces pommades, ces frisures, ces parfums dont l'emploi déshonore un homme, j'en jouis par le truchement des femmes. Pourquoi irais-je chercher des venelles dérobées, quand j'ai devant moi une route au soleil où je puis me pousser avec l'honneur […]
>
> – Moi, dit Zénon, 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 présence de tout ce qu'ajoutent à la jouissance

> les petites mines des courtisans et le jargon des pétrarquistes, les chemises brodées de la signora Livia et les guimpes de madame Laure, cette accointance qui ne se justifie point hypocritement par la perpétuation de la société, 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… (OR 648*sq*)

L'amateur de femmes et l'amateur de garçons justifient leur choix de partenaire sexuel. La question de différence et de similitude corporelles constitue la base de leur jugement : le choix se fait entre les « corps si plaisamment différents du nôtre » et le « corps semblable au mien ». En fait, Henri-Maximilien et Zénon sont d'accord sur les qualités des femmes et les caractéristiques liées à l'amour des femmes. Celles-ci sont fausses et infidèles et leur beauté se fonde dans l'artifice : pommades, frisures, parfums, chemises brodées, guimpes. L'amour des femmes est associé aux ritournelles, à la mode et à l'hypocrisie. La différence entre les deux points de vue résulte du fait qu'Henri-Maximilien se plaît à ces jeux et surtout qu'il estime l'honneur et le respect de ses contemporains, tandis que Zénon se moque des points de vue d'autrui et valorise donc le plaisir plus authentique avec les garçons. Ce plaisir est vrai et il n'a pas besoin de justifications externes, telle que la procréation ou les discours littéraires, pour naître. Henri-Maximilien ne contredit pas cet argument. Alors, même lorsqu'il s'agit de présenter les atouts et les défauts des deux types d'amour et d'opposer deux points de vue, les deux locuteurs indiquent implicitement que « l'amour entre hommes est supérieur à l'amour entre un homme et une femme », comme le dit Éribon (2003a : 155 ; cf. également Fernandez 1989 : 277-279).

Il vaut aussi la peine de noter que la puissance brute de la chair et sa force destructive qui conduisent à la mort sont toujours mises en scène par rapport à des expériences sexuelles entre un homme et une femme. Le narrateur raconte les épisodes sexuels infortunés des couples suivants : Hans von Bockhold et Hilzonde, Cyprien et Idelette, Zénon et Catherine. Le lecteur accompagne l'un ou les deux des partenaires jusqu'à l'exécution. Il est assez significatif que même si la sodomie devrait conduire au bûcher dans cet univers fictif, c'est précisément une relation hétérosexuelle qui assure la perte de ces personnages. Rien de similaire ne figure à propos des expériences de Zénon avec des hommes. Celles-ci demeurent des pratiques

authentiques et formatrices, protégées par la clandestinité contre l'oppression sociale et religieuse ; elles sont intouchables et indestructibles. Elles ne sont jamais associées à l'horreur, ni à la brutalité de la chair. C'est comme si le narrateur voulait se garder de toute tentative de jeter une ombre sur le plaisir et l'amour masculins.

Ce n'est certainement pas un hasard si la dame de Frösö, seule femme respectée, est aussi le seul partenaire sexuel féminin de Zénon à propos duquel celui-ci constate que les « attributs du sexe comptaient moins que ne l'eût supposé la raison ou la déraison du désir » et qu'elle aurait pu être un « compagnon » (OR 698). Les romans de Yourcenar sont rarement univoques et il est difficile d'y trouver une explication stable. La remarque peut se lire de deux manières avec des implications presque contraires. Premièrement, la remarque peut s'interpréter comme une dévalorisation de la relation hétérosexuelle, ce qui s'accorderait avec ce que nous venons de dire sur la priorité accordée à la passion homosexuelle. Zénon apprécie son rapport physique et mental avec la dame de Frösö, parce que cette femme a des capacités intellectuelles similaires à un homme. De ce fait, elle se détache de sa nature féminine et peut atteindre une valeur *presque* égale à celle d'un homme. Nous avons montré que Sophie est valorisée grâce à sa nature androgyne et à sa similarité avec son frère, qui la libèrent du désavantage d'être une femme (cf. 3.3.2.2). Nous retrouvons une tendance semblable à propos de la dame de Frösö avec une modification importante : Zénon jouit de la dame de Frösö. Si cette relation gagne en importance dans la mesure où la femme n'est plus emprisonnée dans sa nature de femme, nous pouvons en tirer la conclusion que l'homosexualité est toujours posée en position supérieure vis-à-vis de la relation hétérosexuelle ; cette dernière peut atteindre le même niveau que la première seulement en abandonnant l'aspect féminin. Sous cette perspective, la distinction entre l'homosexualité et l'hétérosexualité est accentuée, car la première porte une marque positive et l'autre une marque négative. Deuxièmement, la remarque de Zénon suggère implicitement que la distinction entre l'homosexualité et l'hétérosexualité est instable et injustifiée puisque la binarité sexuelle est instable, et que « les attributs du sexe comptent moins » que l'on ne le croit. Zénon fait un commentaire analogue sur Gerhart : « Gerhart avait eu des délicatesses de fille » (OR 698). Si nous ne devions pas séparer

nettement les hommes et les femmes, nous ne pourrions pas non plus opposer l'homosexualité et l'hétérosexualité.

L'ambivalence devant la dichotomie hétérosexualité/homosexualité ressort du fait que ce roman de Yourcenar, à l'instar de plusieurs autres, exprime deux ambitions contradictoires : d'un côté, il sert la volonté de transgresser les frontières – la frontière entre les deux sexes et la frontière entre la norme hétérosexuelle et les préférences sexuelles hors norme, entre autres choses – afin de les déstabiliser, et, de l'autre côté, il vise à présenter la passion et l'amour homosexuels comme supérieurs et plus dignes que l'équivalent hétérosexuel, ce qui réintroduit la frontière entre les deux types. Il faut reconnaître que le texte contient un grand nombre de facteurs valorisant la passion et l'amour entre hommes et dévalorisant la passion et l'amour entre un homme et une femme, tandis que cette remarque diminuant la différence sexuelle à propos de la dame de Frösö et de Gerhart est unique. À cause de cette ambivalence, *L'Œuvre au Noir* met en lumière que les désirs sexuels et les amours sont trop fluides et trop divers pour être enfermés dans des catégories fixes. Il est impossible de savoir quelle est la raison d'une préférence sexuelle particulière et il n'est pas possible de prévoir ou d'expliquer son propre désir. Quand Zénon essaie de le faire, il conclut que : « *peu lui importait* » (OR 694, nous soulignons). Voici l'essentiel.

4.5.4 Amour de femmes

Nous avons vu que *L'Œuvre au Noir* introduit pour la première fois, sous une lumière positive, une relation mentale et physique entre un homme et une femme. Le roman apporte une autre nouveauté à l'œuvre romanesque de Yourcenar, notamment l'amour sexuel entre femmes qui n'apparaît pas dans les romans précédents. Pourtant, l'amour lesbien est déjà traité dans le poème en prose « Sappho ou le suicide », inclus dans le l'ouvrage *Feux*, paru en 1936. Deprez (2007 : 58) observe que ceci est la première occurrence du thème lesbien dans l'œuvre de Yourcenar.[203] Le thème est particulièrement visible dans *Quoi ? L'Éternité* (inachevé, publication posthume), c'est-à-dire le troisième volume du triptyque familial *Le Labyrinthe du monde* écrit

[203] « Sappho ou le suicide » a aussi été étudié par exemple par Andersson (2005 : 233-246), Poignault (1995 : 163-188) et Sarnecki (2004 : 214-227).

par Yourcenar. Dans son survol du thème lesbien chez Yourcenar, Deprez n'a pourtant pas remarqué que *L'Œuvre au Noir* fait trois allusions à des relations affectives et/ou sexuelles entre femmes. Le thème lesbien reste, il est vrai, très superficiel dans ce roman, évoqué en passant par des personnages secondaires ou par le narrateur, mais nous pouvons néanmoins constater que les allusions ou les mentions passagères offrent trois visions différentes de l'amour entre femmes. Le thème ne concerne pas Zénon et se place ainsi un peu à côté de notre exploration des héros. Cependant, le thème est directement lié au thème qui nous concerne, à savoir la sexualité transgressive, et il manifeste une évolution de cette thématique dans l'œuvre. Nous avons déjà remarqué par rapport à Sophie et Conrad dans *Le Coup de Grâce* que ce sont parfois des personnages secondaires qui deviennent le porte-parole de la remise en question de l'hétéronormativité.

Il est dit à propos du personnage secondaire Marguerite d'Autriche que :

> ses détracteurs l'accusaient tous bas d'aimer les femmes, tout en convenant que ce goût est moins scandaleux chez une noble dame que pour les hommes le penchant contraire, car il est plus beau, déclaraient-ils, pour la femme d'assumer la condition virile que pour un homme d'imiter la femme. (OR 588)

L'activité sexuelle irrégulière de Marguerite d'Autriche étant introduite sous forme d'une accusation de la part de ses « détracteurs », elle est présentée à partir d'un point de vue négatif. Le narrateur exprime l'attitude défavorable courante dans la société fictive, dont les adversaires de la reine se servent pour la discréditer. Cette image populaire de l'amour lesbien se construit dans une optique hétérocentriste à partir de l'opposition binaire des sexes : une femme aimant une autre femme est automatiquement masculine. Les deux femmes adoptent des rôles opposés, ce que la formule « aimer les femmes » implique en situant la reine Marguerite dans la position du sujet aimant et en faisant de ses amantes des objets aimés. Ainsi, selon Dorlin (2008 : 133), une interprétation de l'amour entre femmes qui leur assigne « des codes sexués rigides (masculin/féminin) » et « des pratiques polarisées (dominant/dominé) » aboutit à soutenir le régime hétérosexiste plus qu'à le mettre en question.

L'image populaire évoquée par les détracteurs de la reine établit une analogie entre l'amour entre femmes et l'amour entre hommes qui sont des phénomènes quasi-identiques, parce qu'il s'agit dans les deux cas d'une situation où l'un des partenaires adopte la position attribuée au sexe opposé, c'est-à-dire d'une sorte d'inversion sans pourtant les composants psychopathologiques attachés à cette notion depuis la deuxième moitié du 19e siècle. Selon l'opinion publique propre à l'univers fictif romanesque, exprimée par les détracteurs de la régente, l'amour charnel entre femmes est néanmoins moins redoutable que l'amour charnel entre hommes. Cette remarque passagère est un bon exemple de l'association traditionnelle de l'homosexualité masculine à la féminité, et surtout du stigma attaché au rôle passif, pénétré, pour un homme, dont il a été question dans les chapitres sur Alexis (cf. 4.2.3) et sur Hadrien (cf. 4.4.2). L'assimilation de l'homosexualité masculine et du lesbianisme, dont ce passage est un exemple parfait, a été sévèrement critiquée par certaines féministes qui l'accusent de négliger totalement l'expérience féminine (voir de Lauretis 2007 : 98-99). Dans l'article « Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence », Rich (1993 : 239) est très explicite sur ce point.

> To equate lesbian existence with female homosexuality because each is stigmatized is to erase female reality once again. […] I perceive the lesbian experience as being, like motherhood, a profoundly *female* experience, with particular oppressions, meanings, and potentialities we cannot comprehend as long as we simply bracket with other stigmatized existences.

Rich préfère considérer le lesbianisme comme un phénomène spécifiquement féminin, en quelque sorte la forme suprême d'une attitude pro-femme. En impliquant qu'il n'y a guère de différence entre la relation intime chaste et la relation intime sexuelle, cette théorie a cependant le désavantage d'extraire la sexualité du lesbianisme et de transformer les lesbiennes en des êtres asexuelles, soutenant ainsi la méfiance pour la sexualité des femmes. Soulignons encore que le narrateur de *L'Œuvre au Noir* décrit l'attitude des « détracteurs » en focalisation externe sans adopter leur point de vue, et qu'il ne fait donc que transmettre une image simpliste et schématique.

Nous voyons aussi dans le « clair amour d'anges » (OR 624) que partagent Martha et sa cousine Bénédicte une suggestion de l'amour entre femmes. La description de leur amour offre une image diamétralement opposée à celle présentée à propos de Marguerite d'Autriche : elle s'insère dans la longue tradition de la conception du lesbianisme comme un phénomène asexuel, « un badinage de jeunes filles » (Dorlin 2008 : 132), qui rappelle la théorie de Rich.

> Cette fillette [Bénédicte] et Martha étaient à peu près du même âge ; les deux cousines partagèrent le même lit, les mêmes jouets, les mêmes salutaires fessées, et plus tard les mêmes leçons de chant et les même atours. (OR 621)
>
> 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 vois basses. Leurs joues appuyées l'une contre l'autre semblaient n'être que la surface par où se touchaient deux âmes. (OR 627)

Certes, il est possible d'interpréter ces deux passages qui mettent le poids sur l'enfance partagée et la communication de deux âmes comme la description d'une amitié profonde tout à fait chaste.[204] Faisant l'écho de la théorie de Rich du continuum lesbien (cf. 2.2), Sedgwick (1985 : 2*sq*) avance que la culture occidentale contemporaine rattache souvent l'amour sexuel entre femmes à d'autres types de rapports féminins proches : relations mère-fille et sœur-sœur, amitiés personnelles et professionnelles, engagement féministes, entre autres. Pour les femmes, il n'y a donc pas de rupture nette entre l'amitié affective et la relation sexuelle, tandis que pour les hommes, la frontière entre le sexuel (l'homosexualité) et les rapports amicaux et/ou professionnels (l'homosocialité) paraît être très marquée. Appuyant notre interprétation de l'amitié de Martha et de Bénédicte sur cette thèse, nous avançons que le texte, aussi hésitant soit-il sur la nature physique de leur relation, contient pour le moins quelques

[204] Rappelons que l'amour-amitié d'Éric et de Conrad mis en scène dans *Le Coup de Grâce* débute dans l'enfance vécue ensemble côte à côte, qu'il se nourrit d'un sentiment d'affinité et de valeurs partagées, et, enfin, qu'il se termine sur la mort abrupte du partenaire plus faible. Il y a donc plusieurs parallèles entre leur amour et celui de Martha et de Bénédicte, en dépit du fait que les contextes et les circonstances sont complètement différents dans les deux romans.

suggestions qui rattachent leur amitié-amour à l'image conventionnelle du lesbianisme asexuel. Premièrement, le lit partagé donne l'occasion d'une intimité physique qui compléterait leur union spirituelle, même si cette possibilité n'est pas mentionnée. Notons aussi qu'il y a dans *Quoi ? L'Éternité* une scène similaire où la petite Marguerite partage le lit de Yolande. Marguerite est saisie d'un instinct, « une prémonition de désirs intermittents ressentis et satisfaits plus tard au cours de [sa] vie » (EM 1375). Le lendemain, Yolande explique que « c'était mal de faire ces choses-là » (EM 1376). Nous n'avons pas besoin d'une description détaillée pour comprendre qu'il s'agit de caresses ou peut-être de quelque chose de plus (voir Deprez 2007 : 60). À notre avis, la relation de Martha et de Bénédicte peut se lire comme un précurseur de la scène de Marguerite et de Yolande, notamment comme un premier essai, plus discret, de représenter un phénomène similaire.

Deux facteurs textuels soutiennent notre argument. D'un côté, la réaction des jeunes filles qui viennent d'apprendre que Bénédicte a été promise en mariage. Le futur mariage, et l'inévitable séparation, est source d'une profonde tristesse et Marthe propose la fuite, mais Bénédicte, la plus faible des deux, n'en est pas capable. Leur réaction n'est peut-être pas très inusuelle, mais elle signale néanmoins l'intensité du lien féminin, qui sera sacrifié au profit du lien conjugal. Par ailleurs, le texte crée un parallèle entre le comportement de Martha envers sa cousine et le comportement de Zénon envers ses jeunes adeptes. Martha influence sa cousine : « Martha endoctrina sa compagne, qui la suivait en tout dans les choses de l'esprit » (OR 626). L'amour de Martha et de Bénédicte étant décrit comme une relation de maître à disciple, elle rappelle la relation de Zénon avec Aleï, bien que le premier couple s'entretienne en matière de foi et le deuxième en matière de science. Le texte rapproche encore davantage les deux couples en leur accordant une fin identique : Bénédicte et Aleï meurent de la peste, soignés respectivement par Martha et Zénon. Grâce à ces analogies entre les deux couples, la représentation de la relation des deux jeunes filles suggère la possibilité d'une attraction physique, même si celle n'est ni évoquée ni montrée. Le manque d'indices textuels concrets n'étonne pas dans cette œuvre imprégnée par la discrétion en matière sexuelle.

Le texte contient une troisième mention encore plus brève de l'amour lesbien, lorsqu'Henri-Maximilien, le cousin de Zénon, pense à la signora Piccolomini, une dame noble à qui il fait la cour :

> il lui [à Henri-Maximilien] venait parfois à l'esprit que ces manèges de soupirant d'une part et de coquette de l'autre n'étaient pas moins sots que celui de deux armées en présence, et qu'il eût somme toute préféré la voir embrasser nue à nu un jeune Adonis, ou se livrer aux petits jeux avec une servante, plutôt que de faire accepter à ce beau corps le poids rebutant du sien. (OR 663)

Les deux possibilités, à savoir l'amour avec un Adonis et avec une servante, sont présentées comme égales, sans qu'un jugement de valeur y soit attaché. Henri-Maximilien a l'impression, du moins momentanément, qu'il est plus souhaitable qu'une belle femme noble ait des relations sexuelles avec une servante qu'avec un homme âgé ou laid, même lorsque cet homme laid est lui-même. En préférant l'union de deux belles personnes, quel que soit leur sexe, à la relation conventionnelle d'un homme plus âgé qui fait la cour à une jeune femme, il signale que la beauté des partenaires sexuels est plus importante que la norme hétérosexuelle. À l'instar de *Mémoires d'Hadrien*, la beauté est assimilée à la jeunesse dans *L'Œuvre au Noir*, par Henri-Maximilien mais également par Zénon, comme nous l'avons vu ci-dessus. L'apport essentiel de ce commentaire d'Henri-Maximilien ne consiste pas à remplacer un modèle de rapports sexuels avec un autre tout aussi rigide, mais à proposer qu'il y ait plusieurs modèles différents possibles, tout aussi valides. Il fait preuve d'une plus grande indulgence que ses contemporains et d'une ouverture d'esprit que ces derniers ne possèdent pas. Il manifeste alors une forme modeste de la variation sexuelle bénigne tant souhaitée par Rubin (1993 : 15). Notons encore que la remarque d'Henri-Maximilien se trouve dans le bref chapitre « La carrière d'Henri-Maximilien », où le narrateur présente avec sympathie les aventures et le caractère jovial et bienveillant du personnage, souvent en focalisation interne. Le lecteur est amené à sympathiser avec Henri-Maximilien et à adopter son point de vue, notamment son image de l'amour entre femmes.

L'amour lesbien est évoqué à trois reprises et trois explications différentes en sont offertes, ce qui propose une vue pluraliste du désir

et de l'amour. Il est évident que nous ne pouvons pas appliquer des schémas préalables à des sujets aussi polyvalents et fluides.

4.5.5 Conclusion du chapitre

Nous pouvons remarquer que Zénon n'a pas le même rapport à son désir sexuel que les autres héros yourcenariens. Alexis s'oppose surtout aux discours médicaux et psychanalytiques de son temps, tandis que Zénon attaque le christianisme. À l'instar d'Éric et d'Hadrien, Zénon n'éprouve pas non plus de scrupules moraux similaires à ceux d'Alexis en ce qui concerne ses préférences sexuelles, ce qui fait qu'il n'y consacre que peu d'attention, bien moins d'attention que ces trois-là. Dans *Le Coup de Grâce*, l'homosexualité reste un problème dans la société, mais la religion n'y a guère d'importance. Le climat répressif et religieux mis en scène dans *L'Œuvre au Noir* contraste aussi avec la situation d'Hadrien qui est libre de satisfaire son désir.

La sexualité, le désir et l'amour ont moins de place dans ce roman que dans les précédents, aussi bien au niveau du récit qu'au niveau de la diégèse. Le thème sexuel est relié au thème religieux ; toute trace de sexualité ou de plaisir est prise pour une infraction à la loi divine chrétienne. Le ton pessimiste du roman tarit souvent le bonheur et le plaisir des intimités sexuelles. Même Zénon qui attaque la répression de la chair se trouve influencé par ce climat sombre et regarde ses propres expériences affectives et physiques avec méfiance. Par endroits, le texte laisse néanmoins apparaître « le bonheur des corps », par exemple chez les Anges, chez Henri-Maximilien faisant la cour aux dames, et, plus particulièrement, dans les relations de Zénon avec Gerhart et Aleï, et, à un moindre degré, avec la dame de Frösö. Il est possible que Yourcenar ait voulu déplacer le traitement du thème sexuel en l'assignant à des personnages secondaires afin de compenser la méfiance de Zénon pour le domaine sexuel. Comme si le héros ne s'en préoccupant pas suffisamment, il fallait que les autres personnages occupent cette fonction.

Tout en reconnaissant qu'un grand changement se produit dans *L'Œuvre au Noir* en ce qui concerne le thème de la sexualité et de l'amour, d'une part, grâce à la représentation positive de la relation de Zénon avec la dame de Frösö, et, d'autre part, grâce à l'introduction du thème du lesbianisme, nous tenons à faire remarquer que le héros

du roman n'est jamais impliqué par ce thème novateur, qui reste secondaire dans le texte. Par conséquent, l'amour entre hommes garde sa position suprême tandis que nous devons reconnaître que l'œuvre romanesque de Yourcenar évolue vers une plus grande variation dans les pratiques sexuelles et surtout vers un plus grand respect pour la sexualité féminine.

Il se peut que cette évolution dans l'œuvre soit liée aux changements sociaux qui ont lieu dans le monde occidental au moment où Yourcenar rédige et publie son roman, plus précisément la révolution sexuelle. Celle-ci transforme radicalement la façon de penser les pratiques sexuelles, y compris celles des femmes. Nous ne nions pas que les modifications socioculturelles aient pu avoir un impact sur l'auteur. À ce sujet, Primozich-Parslow (2006 : 258*sq*) propose que l'œuvre de Yourcenar reflète la situation dans la société par rapport au sujet de l'homosexualité et avance « l'hypothèse d'une évolution sociolittéraire du concept du marginal chez Marguerite Yourcenar ». Néanmoins, Yourcenar n'a jamais eu peur d'évoquer des sujets sexuels tabous, et par conséquent, il nous semble invraisemblable qu'elle ait évité de manifester la sexualité des femmes dans ses romans précédents par bienséance. En effet, une autre hypothèse se présente si l'on veut lier l'œuvre aux évolutions sociales, notamment le fait que Yourcenar prend ses distances vis-à-vis des transformations sociales. Yourcenar fait l'éloge de l'amour et du désir homosexuel dans ses premiers romans quand ceux-ci sont encore des sujets audacieux. Ceci est très visible aussi en ce qui concerne *Mémoires d'Hadrien* qui raconte un amour pédéraste et rejette la famille au moment même où la défense de la famille et de la procréation se fait avec intensité dans le monde occidental, c'est-à-dire après la Seconde Guerre mondiale. En revanche, *L'Œuvre au Noir* paraît au moment où les premières manifestations publiques d'une organisation homosexuelle surviennent. À notre avis, l'évolution dans l'œuvre est moins liée aux transformations socioculturelles de l'époque qu'à des motivations plus personnelles. Ayant exploré le désir homosexuel à plusieurs reprises et sous des modes différents, il était temps d'élargir le spectre en créant un héros capable de jouir d'une femme et de l'apprécier. Cette évolution se prolonge dans le suivant roman de Yourcenar, notamment *Un homme obscur*.

4.6 Nathanaël et l'amour sexuel dans *Un homme obscur*

Dans le dernier roman de Yourcenar, *Un homme obscur* de 1982, le plaisir sexuel et l'amour sont de nouveau des thèmes plus importants que dans *L'Œuvre au Noir*. Nous verrons que le roman paraît exprimer un retour partiel au traitement du thème amoureux de *Mémoires d'Hadrien*, où ce thème est mis en relief. Pourtant, la sexualité et l'amour sont dans, *Un homme obscur*, étroitement reliés à d'autres thèmes peu explorés dans les livres précédents, notamment la sollicitude et la question de classe et de race.

Comme nous l'avons montré dans la première partie de notre travail, Nathanaël Adriansen est un personnage qui traverse le monde pendant la première moitié du 17e siècle, faisant ainsi la connaissance de plusieurs sociétés ainsi que de différentes couches au sein de la société bourgeoise européenne, d'abord à Greenwich et ensuite à Amsterdam, mais ceci toujours à partir d'une position marginale. Rappelons l'itinéraire du héros dans l'espace : il est né et grandit à Greenwich, traverse l'Atlantique et séjourne dans la colonie européenne de l'Île Perdue près de la côte Américaine, fait un bref retour à Greenwich, d'où il continue vers Amsterdam, et il achève finalement sa vie sur l'île frisonne. La postface précise que l'intention de Yourcenar a été de créer un héros qui se tient un peu à l'écart de la société, ce qui lui donne l'occasion de contempler et de juger celle-ci avec un regard externe, innocent et franc (voir OR : 1041). Il a été souligné, suivant l'argumentation de Counihan (1998 : 273 ; 2006 : 243-252), que la marginalité du héros n'est pas un état négatif ou abject, mais au contraire un facteur qui rehausse son prestige, attirant l'adhésion du lecteur. La marginalité de Nathanaël consiste à rester libre des contraintes imposées par les règles et les modes de pensée sociaux.

Le roman est structuré systématiquement de manière à contraster deux points de vue ou deux modes de vies, dont l'un est d'habitude privilégié : la vieille Europe contraste avec le Nouveau Monde ; la société urbaine bourgeoise à Amsterdam s'oppose à la fois à la vie rurale sur l'Île Perdue, et à l'isolation totale dans la nature sur l'île frisonne, reproduisant ainsi la dichotomie classique culture/nature ; la religion protestante est opposée à la religion catholique, mais,

également, au judaïsme ainsi qu'à l'absence totale de dieu dans la vie de Foy et des autres habitants de l'Île Perdue ; les ouvriers et les bourgeois sont mis en opposition, tout comme les blancs et les noirs ou les rouges. Le récit contient de nombreux incidents et personnages en opposition, mis en parallèle de sorte que les valeurs du héros, adoptées et exprimées également par le narrateur, soient exposées. Le narrateur anonyme décrit d'habitude en discours indirect libre les pensées et les sentiments de Nathanaël, comme par exemple dans la phrase suivante : « Il leur [à Nathanaël et à Janet] arriva ainsi de faire l'amour sur un lit de fougère ou d'herbe ; il la ménageait de son mieux » (OR 919). En effet, l'emploi fréquent du discours indirect libre et de la focalisation interne fait que la voix du narrateur se mêle constamment à celle du héros de sorte que leurs points de vue fusionnent (Counihan 2006 : 248*sq*), comme c'est le cas dans *L'Œuvre au Noir*. Sauf exception, nous ne ferons pas de séparation systématique entre ces deux instances par la suite, car elles expriment, en règle générale, les mêmes valeurs et les mêmes idées, qui contrastent avec les opinions et les valeurs assignées à la plupart des personnages secondaires. La multitude d'oppositions intégrées dans le récit vise donc à mettre en valeur le héros, qui ne les reconnaît pas, car il adopte un regard plus synthétique, conciliant les différences au lieu de les soutenir. Cette stratégie narrative implique également le domaine des plaisirs sexuels. C'est pourquoi notre analyse prendra appui sur certaines de ces oppositions qui structurent le récit et la diégèse.

Nathanaël fait l'expérience de divers types de plaisirs sexuels et d'attachements affectifs pendant ses voyages et ses aventures : le quasi-mariage, la prostitution, l'amour rêvé, l'amour et/ou le désir entre hommes, etc. En raison de ces variations, le roman se prête à une discussion de plusieurs points liés à la sexualité, parmi lesquels le rapport entre l'homosexualité et l'hétérosexualité. Dans son dernier roman, Yourcenar introduit pour la première fois un héros qui semble préférer faire l'amour avec des femmes plutôt qu'avec des hommes. Delcroix (1991a : 151) explique que Nathanaël, « s'il ne refuse pas l'accointance de passage avec des hommes, ne prolonge pas particulièrement la thématique homosexuelle, au contraire ». Delcroix y voit l'aboutissement d'une lente évolution, commencée dans « l'obsession initiale de la faute homosexuelle » mais qui s'est dirigée

vers « le respect accru de la liberté d'autrui » (*ibid*.). Nous montrerons que cet abandon apparent du thème homosexuel est moins complet qu'il n'en a l'air, dans la mesure où la frontière entre l'homosexualité et l'hétérosexualité est de plusieurs manières quasiment abolie dans ce roman.

Dans la première partie de ce travail (cf. 3.4), nous avons présenté et discuté longuement les relations de Nathanaël avec les femmes aimées (Janet, Foy, Saraï et Madame d'Ailly) afin de souligner que ce héros met en cause la binarité sexuelle en s'écartant des modèles de masculinité proposés par son milieu et en se rapprochant des femmes. Il a aussi été question du mariage, car ce motif exemplifie la manière dont Nathanaël se méprend sur les modes de pensée dominants de la société et par conséquent, plus ou moins inconsciemment, met en œuvre une pratique subversive au moyen de ses « répétitions infidèles » (cf. Butler 1999) des normes et des rites sociaux, tels le mariage. Il n'est toutefois guère pertinent de répéter cette discussion ici.

Notre étude du thème sexuel se focalisera sur trois aspects du roman. Dans un premier temps, nous étudierons le thème sexuel en général afin de dégager ce qui caractérise sa représentation dans ce roman (4.6.1 Amour bénéfique). Le lien entre la sexualité et l'amour ainsi que l'association de l'amour sexuel à la nature et à la transcendance seront évoqués. Nous verrons que deux dichotomies traditionnelles informent la représentation de l'amour sexuel dans ce roman, notamment l'opposition nature-culture et l'opposition actif-passif. Ensuite (4.6.2 Préférence hétérosexuelle chimérique), nous attaquerons la représentation des liens homosexuels et des liens hétérosexuels par rapport à la notion de douceur, qui joue un rôle essentiel quant à la validité de ces liens et qui problématise l'interprétation de Nathanaël comme un personnage hétérosexuel. Troisièmement (4.6.3 Sexe, classe et race), nous aborderons le rapport de la sexualité à la classe et à la race. Partant d'une perspective queer qui soutient l'interaction de la race, du sexe et de la sexualité, un enjeu essentiel dans ce domaine de recherche selon de Lauretis (2007 : 106), entre autres, nous étudierons la façon dont les rapports de pouvoir qui déterminent les relations entre les personnes appartenant à différentes classes et à différentes races – c'est-à-dire ayant des couleurs de peau différentes – entrent en jeu dans les expériences

sexuelles de Nathanaël. Cette discussion prendra le relais de l'étude faite par Gronhovd (2004) sur *Un homme obscur*.

4.6.1 Amour bénéfique

La sexualité et l'amour constituent une part très importante de la vie du héros d'*Un homme obscur*. Où qu'il se trouve, Nathanaël Adriansen saisit avidement toute occasion de relation intime affectueuse qui se présente et il aime ces personnes (Janet, le métis, Foy, Saraï, Madame d'Ailly) inconditionnellement, quelle que soit leur position sociale et quel que soit leur sexe. Chaque phase de la vie du héros correspond à une relation sexuelle particulière. Notons que les thèmes d'amour et de sexualité surviennent aussi bien au niveau du récit qu'au niveau la diégèse. D'autres aspects de la vie du héros soutiennent également l'attention qu'il prête à l'amour ; celle-ci est mise en avant, entre autres, lors de ses occupations professionnelles.

Chez le maître d'école à Greenwich dans son enfance et lors de son travail en tant que correcteur de livre pour son oncle Élie, Nathanaël parcourt de nombreux volumes écrits par des auteurs célèbres, tels que César, Tacite, Virgile, Martial, Pétrone et Catulle, mais celui qui retient son attention est Ovide, l'auteur du célèbre *Ars Amatoria* (*L'Art d'aimer*), paru tout au début de notre ère, probablement en l'an 1.

> Il [Nathanaël] eut à corriger un César, suivi bientôt d'un Tacite, mais ces guerres et ces assassinats princiers lui semblaient faire partie de cet amas dit glorieux d'agitations inutiles qui jamais ne cessent et dont jamais personne ne prend la peine de s'étonner. (OR 940)

> Nathanaël eut à éplucher un petit volume des élégiaques latins et une édition d'Ovide. Il s'y plut : on rencontrait parfois au détour d'une page quelques vers coulant comme du miel, un assemblage de syllabes qui laissaient dans l'âme un arrière-goût de bonheur. Comme qui dirait les oiseaux de Vénus : *Et Veneris dominae volucres, mea turba, columbae…* (OR 941)

La réaction de Nathanaël aux écrits des anciens maîtres reflète l'importance accordée à l'amour, seul sujet digne d'attention qui ait résisté à l'usure du temps. En plus de signaler la sensibilité à l'amour du héros, la référence à Ovide englobe de nombreux points essentiels concernant la représentation de l'amour et de la sexualité dans *Un*

homme obscur, auxquels nous reviendrons par la suite. Il nous paraît donc que c'est un point de départ intéressant pour l'étude du texte yourcenarien qui nous concerne ici.

La citation d'Ovide est très significative, vu qu'elle remplace les allusions à Platon et au *Banquet* qui figurent dans quasiment tous les autres romans de Yourcenar[205] ; Ovide se consacre à l'amour sexuel entre un homme et une femme, tandis que *Le Banquet* de Platon est devenu un symbole de l'amour pédéraste, même de l'homosexualité. Le remplacement de l'allusion littéraire à Platon par un lien intertextuel aux écrits d'Ovide signale un changement de perspective en faveur de l'amour hétérosexuel (voir 4.6.2). Précisons pourtant que cela n'est pas du tout la même chose que d'embrasser un point de vue normatif. En l'an 8, Ovide est condamné à l'exil par l'empereur Auguste, et certains avancent que la prétendue immoralité de *L'Art d'aimer* soit la cause de sa disgrâce aux yeux de l'empereur. Dans *L'Art d'aimer*, Ovide s'écarte de la morale romaine traditionnelle qui souligne le rôle de l'épouse en tant que maîtresse de la maison, mais soumise à son mari (Veyne 1985 : 51). Ovide délaisse la relation conjugale et la prostitution et s'intéresse au couple amoureux formé par un homme (citoyen) avec une courtisane ou une femme libre, donc à une sexualité extraconjugale et, de ce fait, à une relation amoureuse homme-femme qui ne s'insère pas dans un cadre hiérarchique (*id.*, 85). Cette dernière remarque nous amène à la question de la réciprocité dans l'amour, que nous lions à la déstabilisation du binarisme actif-passif inhérent au rapport sexuel dans la tradition occidentale (voir 4.6.1.4 ci-dessous). Selon Veyne, les écrits d'Ovide signalent un changement assez radical dans les mentalités, surtout en ce qui concerne la position de la femme et du couple. Donc, même si l'allusion à Ovide peut paraître exprimer l'adoption d'un modèle de l'amour sexuel plus « normal » aux yeux du lecteur contemporain, il ne faudrait pas négliger l'aspect transgressif sous-jacent contenu dans la référence à cet auteur antique. Le thème central de notre étude étant la sexualité, nous explorerons par la suite comment la sexualité se positionne par rapport à l'amour dans *Un homme obscur*.

---

[205] Hadrien mentionne son admiration pour Ovide (OR 311), mais c'est au *Banquet*, principalement, qu'il doit sa conception de l'amour et de la sexualité (voir 4.4).

4.6.1.1 Amour et sexualité

Dans *Un homme obscur*, le mot « amour » désigne souvent l'acte sexuel concret du couple amoureux, comme, par exemple, dans la proposition : « Foy dans l'amour tressaillait, poussait de petits cris » (OR 929). En effet, l'amour est le terme utilisé de préférence par Nathanaël, et par le narrateur anonyme, pour désigner les rapports intimes (voir par exemple OR 946, 977, 1005), à côté du mot « plaisir » (OR 919, 939, 945, 973). Nous trouvons, vers la fin du roman, un deuxième exemple de cette pratique dans l'expression « les besoins de l'amour » (OR 1010). À ce moment-là, Nathanaël, très malade, a été congédié par son employeur Monsieur Van Herzog à l'île frisonne, isolée en pleine mer. Son corps commence à dépérir, il est sans cesse secoué par la toux et il n'arrive plus à manger et guère à dormir, mais le narrateur explique que « chose étrange, son délabrement […] n'avait pas tué les besoins de l'amour » (*ibid*.). La progression de la maladie de Nathanaël provoque des rêves sexuels que celui-ci n'a pas faits auparavant.

> Mais la nuit, couché nu dans son linceul de laine brune, il accomplissait avidement avec elle [Madame d'Ailly] les gestes faits autrefois avec Foy, avec Saraï, avec quelques autres ; il se figurait ce corps dans les attitudes qu'avaient eu ses autres amantes, mais plus doux encore dans le complet abandon (OR 1010).

Dans ce passage, il s'agit en effet d'un fonctionnement involontaire d'un corps et d'un esprit qui sont en train de dissoudre et ne se maîtrisent plus, dans un état de demi-sommeil fantasmatique entre le rêve et l'état éveillé, pas très différent des hallucinations maladives. Le corps malade est la cause de ces sensations qui, néanmoins, sont appelées amour. Le narrateur révèle que le choix de ce mot est explicite et fondé en disant que « c'était bien de l'amour, puisque l'objet possédé comme en songe avait chaque fois le même visage », celui de Madame d'Ailly (OR 1010). Au seuil de la mort inévitable, Nathanaël donne libre cours à ses sentiments les plus inavoués et cachés. L'emploi du mot « amour » pour désigner des pratiques sexuelles est justifié par la tendresse, par la fidélité et par la profondeur des sentiments que Nathanaël y associe. Cela concerne toutes les femmes que Nathanaël rencontre et perd au cours de sa vie, c'est-à-dire Janet, Foy, Saraï et Madame d'Ailly, bien que nous

n'ayons pas abordé explicitement Janet et Saraï ici. La relation avec Saraï est toutefois un peu plus complexe à cause du comportement sournois de la jeune femme à l'égard de Nathanaël (cf. 4.6.1.3).

La conception de l'amour accordée à Nathanaël est pourtant exceptionnelle dans cet univers fictif. Le héros éprouve de la répugnance à contempler les marins qui attendent leur tour auprès des prostituées à la Jamaïque. Le narrateur explique que les marins sont « pressés sur le seuil, tous en proie au même *désir* » (OR 921, nous soulignons). En revanche, Nathanaël pense à ces prostituées en termes d'« amours payées ». Le changement de vocabulaire, au sein du même paragraphe, met en relief l'attitude des autres hommes, qui ne se soucient que d'apaiser leur propre désir, sans tenir compte des filles, considérées comme de simples objets sexuels anonymes – attitude déplorée par le héros et par le narrateur. L'emploi du mot « amour » implique que la sexualité est associée à des sentiments positifs de tendresse, de loyauté et de bienveillance, tandis que le mot « désir » s'utilise dans un contexte plus négatif. La différenciation lexicale correspond à une différenciation comportementale.

Le narrateur attribue à Nathanaël (en discours indirect ou indirect libre) également d'autres expressions aux connotations péjoratives par rapport au plaisir sexuel purement corporel, sans engagement affectif. L'expression « quelques spasmes » (OR 939) désigne ses expériences sexuelles isolées avec des filles inconnues, rencontrées dans la ville d'Amsterdam. Nathanaël accepte de répondre à leurs avances, parce que « leur désir éveillait le sien » (OR 939), mais il regrette après coup ces brefs rapports sexuels sans valeur. La description de la manière dont Nathanaël ressent les jeux sexuels avec Saraï après le départ de la jeune femme contient une autre expression péjorative : « l'appétit banal qu'on a pour toute belle fille » (OR 954), À ce moment-là, Nathanaël a déjà compris que Saraï ne l'aime pas et qu'elle n'utilise « envers lui que ses arts de courtisane » (OR 954), même si elle consent encore à faire l'amour avec lui. Il prend peu de plaisir à ces jeux physiques mécaniques et rituels, qui ne sont plus l'expression d'un sentiment amoureux.

Il a été montré que toutes les relations sexuelles appréciées sont associées à l'amour. En inversant l'approche de la question, nous tenons aussi à souligner que l'amour de Nathanaël inclut toujours le plaisir sexuel. L'amour « chaste » ne figure pas dans ce roman. Sur ce

point, la relation de Nathanaël avec Madame d'Ailly est la plus intéressante, car ce personnage paraît infirmer notre argument. Nathanaël l'aime à distance, parce qu'elle appartient à une classe sociale supérieure et qu'il n'est que son domestique. Donc, il n'y a pas de véritable relation intime entre les deux personnages et leurs rapports sexuels n'ont lieu que dans les rêves de Nathanaël sur l'île frisonne, comme déjà mentionné. Cependant, il a été montré dans la première partie analytique de notre travail que cette relation physique est suggérée dans le texte, et que la sympathie est réciproque (cf. 3.4.3.3), même si le contact physique actualisé se réduit à un frôlement de bras et à un seul baiser d'adieu sur les lèvres. Le geste discret fait par Madame d'Ailly qui baise Nathanaël sur la bouche au moment de leur séparation définitive prépare la voie à ces rêves sexuels et justifie l'interprétation que le héros en fait : « il l'imaginait fait avec tendresse et reçu avec douceur » (OR 1010). Pour soutenir notre interprétation, qui s'écarte de celle de Doré (1999 : 181-183) ne voyant que l'immatérialité de Madame d'Ailly, nous faisons référence à ce que de Lauretis (2007 : 131) dit à propos des fantasmes :

> L'une des grandes contributions de Freud aux conceptions du XX^e^ siècle du sujet dans la culture est d'avoir dissous la distinction qualitative entre le fantasme comme simple illusion et la réalité comme quelque chose qui existe vraiment.

Selon de Lauretis il ne faudrait pas faire de nette distinction entre la réalité et les rêves et/ou les fantasmes, puisque ceux-ci ont une influence considérable sur celle-là. La frontière entre la réalité extérieure à la personne et les fantasmes privés n'est pas absolue. De Lauretis (2007 : 144) déclare encore que « l'action humaine est mue par le fantasme et le désir dont elle est indissociable ». En considérant les rêves sexuels de Nathanaël à la lumière de ces propos, sans pourtant entrer dans une étude psychanalytique, nous pouvons constater que le héros n'éprouve pas ses fantasmes sexuels au sujet de Madame d'Ailly comme quelque chose de différent par rapport à ses expériences sexuelles avec Janet, Foy et Saraï. Par conséquent, sa relation avec Madame d'Ailly est toute aussi sexuelle que ses autres relations amoureuses. Cela est clairement indiqué lorsque Nathanaël compare Madame d'Ailly à « ses autres amantes » (OR 1010). La formule laisse entendre que Madame d'Ailly est l'amante de

Nathanaël, puisqu'elle est comparée aux autres en fonction de cette seule qualité. Les rêves sexuels signalent ainsi que le vrai amour n'existe pas sans sexualité et, inversement, qu'il n'y a pas de vrai plaisir sexuel sans amour ; le lien physique est inséparable du lien mental et émotionnel. En parlant d'amour à propos de Nathanaël, la dimension sexuelle est toujours comprise sous une forme ou une autre. Dans le présent chapitre, les mots « amour » et « sexualité » s'utilisent ainsi en alternance, mais ils réfèrent au même phénomène quand il s'agit de Nathanaël, sauf précision supplémentaire. Ajoutons enfin que, dans ce roman, le lien étroit entre l'amour et la sexualité a une influence considérable sur le rapport hétérosexualité-homosexualité, auquel nous reviendrons plus loin (cf. 4.6.2).

4.6.1.2 Transcendance dans l'amour

Dans *Un homme obscur*, la sexualité dans l'amour est une force merveilleuse, triomphale et une source de bonheur total envahissant tout l'univers.

> Pendant quelques jours, ou quelques semaines (il n'en sut jamais le compte), il lui sembla vivre comme un roi ou comme un dieu. Il étendait ce bonheur à tout ce qu'il voyait et côtoyait dans les rues grises : ces hommes vêtus de vestes ou de vareuses usées, ces femmes laides ou seulement à demi belles vues au marché ou dans les boutiques avaient peut-être eux aussi leurs trésors de passion à donner ou à recevoir de quelqu'un. Leurs corps étaient chauds sous leurs cottes élimées. (OR 945*sq*)

Nathanaël partage alors avec Hadrien la sensation de devenir dieu grâce au bonheur amoureux, mais notons pourtant qu'il n'est pas un prédateur sexuel comme Hadrien. Les relations intimes de Nathanaël résultent du hasard ; il ne les recherche pas et c'est toujours l'autre qui prend l'initiative sexuelle. Aussi l'amour de Nathanaël ne tourne-t-il jamais en indifférence et par conséquent, il ne met jamais fin à une relation sexuelle amoureuse. La fin des relations revient à l'autre à chaque fois, qu'il meurt (Foy et le métis), qu'il l'abandonne (Saraï) ou qu'il consent à la séparation proposée par un tiers (Madame d'Ailly). En ce qui concerne Janet, son premier amour, c'est l'attaque d'un tiers qui provoque la rupture : Nathanaël croit avoir tué l'agresseur en se défendant et s'enfuit par la mer. Voici donc une nette différence entre les deux héros.

À l'instar de *Mémoires d'Hadrien* et, à un certain degré aussi, du *Coup de Grâce*, *Un homme obscur* transmet une image transcendante de l'amour. La scène où Nathanaël assiste à une soirée musicale organisée par Madame d'Ailly en est un bon exemple. Le narrateur décrit ainsi l'impression de Nathanaël écoutant la musique jouée :

> Puis, tout à coup, *cela* surgissait comme une apparition qu'on entendrait sans la voir […]. Des sons purs (Nathanaël croyait maintenant préférer ceux qui n'ont pas, pour ainsi dire, subi une incarnation dans la gorge humaine) s'élevaient, puis se repliaient pour monter encore, 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. […] Plus les questions et les réponses se poursuivaient entre violon et violoncelle, entre viole et clavecin, plus s'imposait l'image de balles d'or descendant marche à marche un escalier de marbre, ou des jets d'eau fusant dans les vasques d'un jardin telles que Monsieur Van Herzog lui avait dit en avoir vu en Italie ou en France. On atteignait un point de perfection comme jamais dans la vie, mais cette sérénité nonpareille était néanmoins changeante, et formée de moments et d'élans successifs ; les mêmes unions miraculeuses se reformaient ; on espérait leur retour, le cœur battant, comme s'il s'agissait d'une joie longtemps attendue ; chaque variation vous menait, comme une caresse, d'un plaisir à un autre plaisir, insensiblement différent ; l'intensité du son croissait ou diminuait, ou sa totalité changeait, comme font les colorations du ciel. (OR 972*sq*)

Dans la première partie de notre travail (cf. 3.4.3.3), nous avons évoqué ce même passage et sa suite afin de montrer que la scène crée une affinité entre Nathanaël et Madame d'Ailly, qui sont unis dans la musique et séparés du reste de l'humanité. Pour la discussion présente, c'est la façon dont la musique et le plaisir sexuel sont liés dans une sorte de transcendance qui est pertinente. Nous retrouvons ici l'association de la musique et du sexuel que nous avons étudiée dans *Alexis ou le Traité du vain combat* (cf. 4.2.1.4). Le narrateur utilise un vocabulaire sexuel pour décrire l'effet sublime de la musique : les sons sont comme des amants s'entrelaçant et se baisant. L'harmonie musicale est comparée au coït avec les moments et les élans successifs, les unions miraculeuses, et les caresses menant d'un plaisir à un autre. La joie longtemps attendue évoque la jouissance, l'orgasme. La

musique et le plaisir sexuel mènent vers un au-delà suprême, « un point de perfection comme jamais dans la vie ». Ce passage est ainsi à la fois une description des merveilles de la musique et un éloge du plaisir sexuel.

Dans *Un homme obscur*, l'amour sexuel a des connotations très positives. Hekanaho (2006 : 151) soutient à la suite de Jonathan Dollimore que, depuis l'Antiquité, la littérature occidentale nourrit un lien entre la sexualité et la mort (Éros et Thanatos). Cet argument fait écho à la thèse avancée par de Rougemont (1972 : 53) affirmant que la « psyché » occidentale se définit par la complicité de la passion et du goût de la mort que celle-ci comporte. Hekanaho (2006 : 150-152) étudie l'association de la sexualité et de la mort dans *Mémoires d'Hadrien*, alors que Delcroix (1991b : 23) évoque ce même lien conventionnel à propos des premiers romans de Yourcenar pour dire que l'assimilation d'Éros à Thanatos y empêche l'existence d'une figure triomphale de la passion. En revanche, l'association de l'amour sexuel à la mort n'est plus du tout présente dans *Un homme obscur*, ce qui est d'autant plus remarquable que presque tous les partenaires sexuels de Nathanaël meurent : le métis, Foy et Saraï sont tous morts. Celles qui ne meurent pas concrètement dans le récit subissent une mort métaphorique au niveau de la diégèse, puisqu'elles disparaissent à jamais de la vie de Nathanaël à cause d'un accident tragique (Janet) ou d'une maladie mortelle (Madame d'Ailly)[206] (cf. 3.4.2). Toutefois, Nathanaël n'est pas en deuil de ces personnes perdues et accepte l'inévitable hasard de telle sorte que la mort n'est pas un facteur présent dans la représentation des amours. La conception de l'amour sexuel attribuée à Nathanaël est au contraire marquée par l'idée de la durée – l'amante rêvée a « chaque fois le même visage » (OR 1010) et il aurait voulu rester « longtemps » avec Janet comme avec les prostituées à la Jamaïque (OR 921) – et ainsi il professe la fidélité sexuelle et une variation sur le thème de l'amour unique (cf. Alexandrian 1977 : 8).

Il est vrai que Nathanaël a plusieurs relations sexuelles et qu'il ne reste pas attaché à la mémoire de la personne aimée perdue dans une mélancolie nostalgique (à la différence d'Éric et d'Hadrien). En effet,

[206] Précisons que Madame d'Ailly sort de la vie de Nathanaël à cause de la maladie mortelle de ce dernier, non à cause de problèmes de santé personnels.

le héros n'érige pas un seul personnage aimé à la position de l'amour suprême, mais il s'engage à chaque fois comme pour toujours. L'idée de l'amour unique réapparaît pourtant dans sa remarque que Madame d'Ailly « représentait pour lui toutes les femmes » (OR 1010). Comme les femmes aimées forment une unité indifférenciée, les différentes relations sexuelles qu'il a eues avec elles ne sont que des manifestations d'un seul amour et sa fidélité monogame reste intacte. En plus de cette insistance sur la durée, l'amour sexuel est également associé à une force vitale et bénéfique : Nathanaël « était de ceux que le plaisir, loin d'attrister ensuite, rassérène, et qui y trouvent un regain de goût pour la vie » (OR 939). La sexualité est clairement associée à la vie et non à la mort. Sur ce point, le roman de Yourcenar se distancie d'une image négative de la sexualité et rompt ainsi avec ce que Rubin (1993 : 11) considère comme un trait caractéristique de la culture occidentale.

4.6.1.3 Nature/culture

Dans ce qui suit nous étudierons la représentation de l'amour dans *Un homme obscur* à la lumière de l'opposition traditionnelle entre la culture et la nature. Cette dichotomie est très visible dans le roman, à travers les aventures du héros qui fait la connaissance de grandes villes européennes (Londres et Amsterdam) avec leur longue histoire de civilisation humaine, mais aussi de la nature vierge du Nouveau monde inexploré ainsi que de la nature sauvage sur l'île frisonne. Ces quatre périodes − deux urbaines et deux insulaires – forment une suite de transitions entre la civilisation et le monde naturel : Greenwich, faubourg de Londres - l'Île Perdue – Amsterdam – l'île frisonne. Ce va-et-vient souligne l'opposition culture-nature. L'amour heureux est sans cesse associé à la nature dans ce roman. À l'exception de la période avec Saraï, les couples accomplissent toujours leurs plaisirs sexuels dans un cadre naturel. 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 » (OR 930). Cette description est très proche de celle de Janet et Nathanaël faisant l'amour : « Il leur arriva ainsi de faire l'amour sur un lit de fougères ou d'herbe » (OR 919). Même à Greenwich, l'amour sexuel est donc lié à la nature. Dans la barque qui l'emmène loin de Greenwich, Nathanaël rencontre un métis, cuisinier à bord, qui devient son

protecteur et amant. Leur relation se déroule à bord de la barque, sur la mer, loin des villes européennes.

La seule relation amoureuse et sexuelle de Nathanaël qui soit associée à la vie urbaine est celle avec Saraï, rencontrée à Amsterdam. Même si Nathanaël aime Saraï profondément pendant quelque temps et continue en partie de la déculpabiliser jusqu'à la fin, cette relation est pour lui une expérience équivoque et pas exclusivement un amour heureux, puisqu'elle se fonde sur la tromperie, les mensonges et se termine par l'abandon. Leur liaison commence un soir où Nathanaël invite Saraï chez lui parce qu'elle prétend être faussement accusée d'un vol, mais plus tard il découvre les objets volés cachés chez lui :

> Quelque chose brilla à la lumière de la chandelle qu'il avait fichée à terre. Il enfonça la main avec précaution. C'était une escarcelle contenant des pièces d'or, des boucles de souliers d'argent, et, pliés dans un mouchoir, des canons de dentelle […] un sentiment d'horreur le saisit à l'égard de cette femme venue se terrer dans cette chaumine et faisant l'amour en guise de loyer. (OR 946)

Les sentiments de Nathanaël à l'égard de Saraï oscillent entre l'appréciation du bonheur qu'elle lui procure et l'horreur inspirée par ses tromperies et sa dureté – un exemple merveilleux de la complexité de sentiments tels que l'amour et le plaisir. Il n'est pas anodin que cet amour équivoque soit connecté à l'argent et à la vie urbaine, tandis que les autres, entièrement positifs, sont liés à la nature. Dans le roman, l'amour sexuel est relié à la dichotomie nature/culture, dont le premier terme est valorisé et le second infériorisé.

Maria-José Vazquez de Parga (1993) a souligné le lien entre la nature et la sexualité par rapport à *Anna soror…* Vazquez de Parga (1993 : 283) explique que « la sacralité de l'érotisme dans la conception yourcenarienne […] dérive de sa vision naturelle et de l'érotisme, c'est-à-dire qu'il s'agit d'un retour à la nature ». Sa remarque nous paraît s'appliquer encore mieux à *Un homme obscur.* Le dernier roman de Yourcenar met en scène un paradis naturel de bonheur amoureux et sexuel en dehors, ou au-delà de la culture européenne. Cela n'est pas une idée particulièrement nouvelle de combiner l'éloge de la liberté sexuelle « naturelle » et la critique de la civilisation européenne avec son interdit de la chair. Cette idée s'exprime déjà à l'époque historique recréée par Yourcenar. Bertrand d'Astorg (1990 : 37)

identifie dans *Supplément au voyage de Bougainville* (1796[207]) de Diderot (1713-1784) une préoccupation similaire à celle que nous avons notée dans le roman de Yourcenar, notamment l'« apologie de la perfection des rapports dans les sociétés naturelles ». À cette apologie s'ajoute la critique de l'hypocrisie européenne avec ses superstitions sexuelles et ses nombreux interdits qui n'aboutissent qu'à des perversions et à des crimes (*id*., 32). D'Astorg (1990 : 42) dévoile aussi que Diderot, en dépit de sa défense des cultures naturelles et sa dénonciation des effets néfastes du colonialisme, fait preuve d'un racisme blanc très naïf.

Le texte yourcenarien va toutefois plus loin que l'éloge de la liberté sexuelle des cultures proches de la nature. Notons que le plaisir dans l'amour est intensifié par l'absence de la langue, symbole de la civilisation humaine.

> Le vol d'ailleurs l'indignait moins que la dureté de cœur de cette femme : elle l'avait de plein gré exposé à la honte, peut-être au gibet. D'autre part, il devait son bonheur à cette malpropre aventure. Lui aussi, en un sens, il abusait d'elle. La passion nocturne flambait toujours, et *plus que jamais* peut-être, depuis que le langage des corps était le seul dans lequel ils pussent franchement s'exprimer. Mais il avait le sentiment de coucher avec une femme contaminée. (OR 947, nous soulignons)

La contamination due aux mensonges ne détruit pas la franchise du langage des corps, encore flamboyant. La période heureuse passée, d'une part, sur la mer avec le métis et, d'autre part, sur l'Île Perdue avec Foy est décrite comme « quatre ans vécus sans penser (il le croyait du moins) », après lesquels Nathanaël retrouve « le monde des mots couchés dans les livres » (OR 940). Ce monde littéraire lui semble alors moins important qu'auparavant, et il le quitte de nouveau quand il part pour l'île frisonne. Là-bas, Nathanaël n'hésite pas à brûler « par poignées » la Bible pour se chauffer (OR 1006) – geste symbolique qui exprime à la fois la méfiance de la religion et de la langue. Elisabeth Colvin (2005 : 152-154) a raison de dire qu'*Un homme obscur* démantèle la parole écrite et la parole parlée. Comme nous l'avons déjà constaté, le lien sexuel (imaginaire) entre Nathanaël et Madame d'Ailly se

[207] L'ouvrage est publié posthumément. D'après d'Astorg (1990: 30), des copies du manuscrit sont en circulation depuis 1773.

réalise dans la nature vierge sur l'île frisonne, où le héros est aussi loin que possible de la société humaine et renonce graduellement à tout lien avec l'humanité (cf. 3.4.1). C'est aussi l'expérience sexuelle la plus délicieuse : il a l'impression que le corps de Madame d'Ailly « est plus doux encore dans le complet abandon » (OR 1010) que celui de ses autres amantes. Le plaisir sexuel et le bonheur amoureux augmentent par une prise de distance croissante avec la culture.

Le roman propose donc un retour à la nature accompagné de l'image d'une bienheureuse liberté sexuelle prédiscursive (ou post- ou extradiscursive, si l'on préfère un de ces termes). Nous pouvons constater que de telles utopies pré-, post- ou extradiscursives sont populaires au sein de certains courants féministes (voir Dorlin 2008 : 73-78 ; cf. également Bourcier 2007 : 156-158 ; Sullivan 2003 : 33-35, 120-123), si nous revenons au vingtième siècle, plus proche du contexte dans lequel Yourcenar rédige son roman. Les féministes lesbiennes séparatistes américaines rêvent dans les années 1970 et 1980 d'une existence libérée du joug patriarcal dans un univers lesbien centré sur la femme, fondé sur « la supériorité des valeurs féminines » (Éribon 2003b *s.v.* « lesbianisme radical » ; voir également Badinter 2003 : 139-174). Notons que le genre, et non la sexualité, est le facteur principal motivant ce courant féministe, qui voit dans l'hétérosexualité la manifestation par excellence de l'oppression patriarcale, et qui exalte le lesbianisme monogame et fidèle. Nous trouvons une forme similaire de séparatisme lesbien dans le lesbianisme radical qui s'impose dans le monde francophone à peu près à la même époque, et dont Wittig est sans doute la représentante la plus éminente. Ceci est un autre exemple de la théorisation féministe qui aspire à un au-delà de la société patriarcale actuelle (voir Dorlin 2008 : 73-78). Pourtant, l'essence féminine vertueuse dont les lesbiennes séparatistes américaines font l'éloge n'existe pas pour les féministes radicaux, qui proposent une autre solution : le lesbianisme radical rejette l'idée d'une essence féminine qui serait supérieure à l'homme brutal et agressif au profit de l'image d'une société hors de la binarité sexuelle. Wittig exprime son lesbianisme radical dans les textes « On ne naît pas femme » (1980) et *La pensée straight* (1978-1980), où elle introduit sa fameuse thèse que la lesbienne n'est pas une femme. Contrairement à la femme, toujours prise dans le système oppositionnel et hiérarchique du binarisme homme-femme et dans le

contrat social de l'hétérosexualité, la « lesbienne » échappe au binarisme homme-femme (Wittig 1992 : 29-32). Wittig propose qu'une société lesbienne, sans opposition homme-femme et ainsi dissociée de la sexualité génitale et son hétérosexisme, soit sans discrimination sexuelle. Ce courant féministe est parfois nommé féminisme matérialiste, à cause de ses influences marxistes, et parce qu'il postule l'existence d'un sujet humain uni, prédiscursif et préculturel, sur lequel la langue et la culture imposent des contraintes (cf. Butler 1999 : 39). Butler explique que le féminisme matérialiste exprimé par Wittig imagine alors la possibilité d'une sexualité sans la contrainte hétérosexuelle, à savoir une sexualité au-delà du sexe (« sexe » étant entendu au sens d' « hommes et de « femmes »).

Le lesbianisme séparatiste américain et le lesbianisme radical de Wittig partent de la critique de la différence sexuelle et de la domination masculine, c'est-à-dire d'un questionnement sur le sexe/genre. Leur préoccupation paraît alors assez éloignée de ce qui se passe dans *Un homme obscur*, où il s'agit d'un héros-homme et où l'accent est mis sur la sexualité (l'amour). Cependant, l'utopie sexuelle prédiscursive créée dans le roman de Yourcenar ressemble à cette quête d'une existence autre, en dehors de la culture existante. En particulier, la théorie de Wittig proposant une sexualité heureuse dépassant la binarité sexuelle[208] correspond relativement bien à la représentation de l'amour dans le roman de Yourcenar, même si, à notre avis, un projet féministe quelconque est incommensurable avec cette œuvre (voir Cliche 2005). Nous avons vu dans la première partie de notre travail que la binarité sexuelle est mise en cause dans le roman, et nous reviendrons ci-dessous à cette question dans le sous-chapitre consacré au thème homosexuel (cf. 4.6.2).

Dans la perspective queer qui est la nôtre, l'utopie sexuelle prédiscursive est pourtant impossible, puisque la sexualité est produite dans et par la société, comme le dit Foucault. La théorie queer nie l'existence d'un sujet humain universel antérieur au processus de l'assujettissement ; Éribon (1999 : 16) l'affirme : « Un "sujet" est donc toujours produit par l'ordre social qui organise les

[208] La théorie de Wittig a la faiblesse d'ignorer complètement toutes les autres formes de discrimination sociale qui peuvent influencer le domaine sexuel, telles que le racisme ou les rapports de classe, etc.

"expériences" des individus à un moment donné de l'histoire ». Voici ce qu'en dit Butler (1999 : 40) :

> If sexuality is constructed within existing power relations, then the postulation of a normative sexuality that is « before, » « outside, » or « beyond » power is a cultural impossibility and a politically impracticable dream, one that postpones the concrete and contemporary task of rethinking subversive possibilities within the terms of power itself. This critical task presumes, of course, that to operate within the matrix of power is not the same as to replicate uncritically relations of domination. It offers the possibility of a repetition of the law which is not its consolidation, but its displacement. In the place of a « male-identified » sexuality, in which « male » serves as the cause and irreducible meaning of that sexuality, we might develop a notion of sexuality constructed in terms of phallic relations of power that replay and redistribute the possibilities of that phallicism precisely through the subversive operation of « identifications » that are, within the power field of sexuality, inevitable.

Butler affirme que le dehors est toujours imbriqué dans la norme. Elle soutient qu'il est préférable d'explorer la manière dont la notion de sexualité peut être retravaillée de l'intérieur, dans le discours et/ou dans le pouvoir, au moyen d'opérations subversives, plutôt que d'imaginer un au-delà de la culture et du discursif jamais atteignable. Vu de cette manière, le paradis naturel imaginé par Yourcenar dans *Un homme obscur* est également produit à l'intérieur de la culture ; il est une réaction à la norme sociale dont il est issu. Donc, l'amour sexuel heureux et libre dans la nature est une image qui repose sur la construction discursive de la nature comme étant opposé à la culture, en dehors de celle-ci (cf. Butler 1993 : 4). L'amour heureux naturel de Nathanaël équivaut à un dehors constitutif butlerien, c'est-à-dire à une position marginale qui sert à soutenir la norme puisqu'elle contribue à délimiter ce qui appartient à celle-ci en fonction de sa position d'exclu. La norme se définit à partir de ce qu'elle exclut (Butler 1993 : 3, 11, 22, 39 *passim* ; cf. également Butler 2004 : 1-4, 217-219). Cela veut dire que l'amour sexuel de Nathanaël, en se méfiant de la culture et de la civilisation européenne, révèle implicitement ce que l'amour sexuel normatif contient ainsi que son lien étroit à la culture. En même temps, ce dehors constitutif remet en question la norme, car

il dévoile que la norme n'est pas stable finalement et qu'un autre mode de sexualité est possible en dehors de cette dernière. À notre avis, l'amour sexuel de Nathanaël est un exemple de ce que Butler nomme une opération subversive.

4.6.1.4 Réciprocité à la place de la binarité actif/passif

Butler souligne l'importance pour la transformation sociale des opérations subversives qui retravaillent la norme et la déstabilisent. Nous identifions un autre exemple de ces opérations subversives qui restent liées au discours dominant sans l'adopter aveuglément dans la déstabilisation de l'opposition actif-passif par rapport au domaine sexuel, réalisée dans *Un homme obscur*. Bourdieu (2002 : 37) constate que le rapport sexuel entre hommes et femmes se caractérise par la division entre le masculin, actif, et le féminin, passif. Bourcier (2006 : 11) déclare même que « la passivité sociale et sexuelle des femmes reste un impératif ». La polarité actif-passif (ou dominant-dominé, sujet-objet) n'est pourtant pas un principe organisateur dans les relations sexuelles de Nathanaël et celles-ci ne sont pas des rapports de pouvoir ; l'intimité dans le plaisir donne lieu à « une immense confiance » (OR 945). L'amour et le plaisir sexuel sont un sentiment mutuel, comme le signale la forme pronominale du verbe « caresser » employé à propos de Nathanaël et de Foy.

> Chaque nuit, Nathanaël et Foy montaient ainsi dans leur gîte noir, car l'économie et la crainte du feu étaient deux raisons pour se passer de chandelle. Nathanaël aimait cette noirceur. Il était bon d'y dormir ou de s'y caresser jusqu'à l'aube, chaudement serrés l'un contre l'autre. (OR 929)

Les deux corps serrés l'un contre l'autre expriment le contact réciproque : au lieu de l'image d'un agent sexuel regardant et touchant l'autre (l'objet sexuel) et ainsi l'objectivant, les corps de Foy et de Nathanaël se touchent en termes égaux. Ni l'un ni l'autre n'occupent une position dominante. Le texte contient également d'autres occurrences de constructions verbales pronominales qui impliquent la réciprocité dans l'acte sexuel. Citons deux exemples trouvés dans le passage déjà cité (voir 4.6.1.2) qui décrit la transcendance dans la musique et dans l'amour, notamment « *s*'entrelaçaient et *se* baisaient comme des amants » (OR 937, nous soulignons). Dans l'étreinte amoureuse, les amants ont un rôle

identique et ils y participent aussi avidement tous les deux. Sur ce point, notre lecture diffère donc radicalement de celle de Deprez (2007 : 52) qui pense que les héros yourcenariens « vivent leurs actes et leur relations sur le modèle apparent de la pédérastie », modèle comportant deux rôles opposés : l'actif et le passif.

La réciprocité dans l'amour sexuel est liée à un phénomène propre à ce roman, quasiment inexistant dans les romans précédents, notamment le regard positif sur la sexualité des femmes – ceci est rare dans l'œuvre yourcenarienne où les femmes admirables sont d'habitude dépourvues de corporalité et de désir sexuel. Même Madame d'Ailly qui n'a jamais de « vraie » relation physique avec Nathanaël apparaît dans ses rêves comme un être sexuel (cf. 4.6.1.1).[209] Bien que ces actes d'amours ne soient qu'un rêve, ils révèlent que Nathanaël valorise la sexualité des femmes, contrairement à Alexis et à Éric qui la méprisent et contrairement à Hadrien qui l'ignore. Pour sa part, Zénon, s'il jouit parfois du plaisir offert par la femme initiatrice de sexualité et peut même exprimer du respect pour une des ses amantes, notamment la dame de Frösö (cf. 4.5.3.2), se soucie cependant seulement de son propre plaisir de sorte les femmes sont

[209] Voir à ce sujet Doré, *Le féminin insoutenable* (1999), surtout le chapitre « l'hallucination blanche ». La femme idéale selon Yourcenar est le sujet des articles « La femme parfaite dans *Alexis ou le Traité du vain combat, Anna soror…*, *Mémoires d'Hadrien* et *L'Œuvre au Noir* » par Hynynen, et « De la femme idéale à l'idéal féminin » de Walter Wagner, tous les deux publiés dans *Marguerite Yourcenar. La femme, les femmes, une écriture-femme ?* (2005). Il est intéressant de noter qu'aucune figure de femme présente dans *Un homme obscur* n'est incluse parmi les personnages féminins que Yourcenar elle-même traite de « femme parfaite, telle qu'il [lui] est souvent arrivé de la rêver » (OR 907). Cela s'explique peut-être par le fait que sa définition de la femme parfaite figure dans la préface à *Anna soror…*, datée des 5-11 mars 1981. La préface est donc antérieure à la première publication d'*Un homme obscur* dans *Comme l'eau qui coule* en 1982. Cette explication s'avère pourtant fausse quand on considère la datation de la postface à *Un homme obscur* : dans *Œuvres romanesques* les postfaces à *Un homme obscur* et à *Une belle matinée* se succèdent sous le titre global « Postface » pour laquelle Yourcenar donne les dates 2-5 mars 1981 et 15-28 octobre 1981, respectivement. Cela veut dire que la postface à *Un homme obscur* a été écrite avant celle d'*Anna soror…* , et que l'auteur a créé tous les personnages féminins de son dernier roman avant de fixer sa définition de la femme idéale. Parmi les femmes que Nathanaël rencontre, Madame d'Ailly seule correspond au portrait de la femme idéale présenté à cet endroit : « à la fois aimante et détachée, passive par sagesse et non par faiblesse » (OR 907). Pourtant elle n'y est pas mentionnée. Faudrait-il en conclure que la femme parfaite ne doit pas être trop sexuellement active ?

traitées avec indifférence ou avec dégoût.[210] En revanche, la sexualité féminine n'est jamais condamnée ni par le héros ni par le narrateur dans *Un homme obscur*, où la femme joue d'habitude le rôle d'initiateur sexuel. Foy se couche dans l'herbe pour inviter Nathanaël (OR 930) et elle le retient « prisonnier de ses bras et de ses jambes » (OR 929). Saraï n'est pas « chiche de ses charmes » (OR 945) et Nathanaël « s'étonn[e] de la sentir offerte » (OR 944). Au moment de son départ de chez Madame d'Ailly et de Monsieur Van Herzog, Nathanaël est embrassé sur les lèvres par la jeune veuve à qui il n'ose même pas faire le baise-main, comme il a déjà été dit.

La représentation de Nathanaël rompt avec la polarité actif-passif, lorsque le héros est présenté comme l'objet du désir et non le sujet. Dans ce roman, Yourcenar semble s'opposer à l'image souvent péjorative de l'homme sexuellement passif (cf. Éribon 1999), étant donné que les actes sexuels offrent un grand plaisir à Nathanaël, bien qu'il n'en soit pas en général l'initiateur. Son rôle passif quant à l'initiative sexuelle ne le dévalorise nullement en tant qu'amant. Nathanaël continue d'être sollicité par des femmes tout au long du récit. En effet, le texte déstabilise le binarisme actif-passif ou sujet-objet plus qu'il ne l'inverse. La femme est active en ce qu'elle recherche le plaisir sexuel, prend l'initiative et participe activement à l'acte. En même temps, le texte attribue à plusieurs endroits à Nathanaël un rôle actif par le biais du vocabulaire et de la syntaxe : Nathanaël occupe la position du sujet, tandis que la femme est transformée en complément d'objet. Le passage suivant donne un exemple de ce procédé.

> Mais il suffisait qu'il s'assît, l'été, sur un banc, dans un coin obscur de promenade publique, pour que des filles vinssent se blottir ou se frotter contre lui […] Leur ardeur l'étonnait : il n'avait jamais pris la peine de constater qu'il était beau. Mais leur désir éveillait le sien. Il les prenait parfois sur place, ou adossées à un arbre de la promenade. (OR 939)

La femme est active : son désir ardent est à l'origine du contact, et il provoque le désir de Nathanaël. Toutefois, la dernière phrase inverse

[210] Rappelons qu'Alexis, Éric et Hadrien sont des narrateurs autodiégétiques dont le point de vue domine le récit, et que le narrateur anonyme de *L'Œuvre au Noir* adopte le point de vue de Zénon.

les rôles grâce à l'emploi du verbe « prendre » qui transforme Nathanaël en un sujet sexuel agissant sur la femme « prise ». Nous voyons que la sexualité mise en scène dans le roman mélange activité et passivité qui ne sont plus des positions stables assignées à la personne à partir de son sexe ; dans le rapport sexuel les positions alternent et varient. Il nous paraît fructueux de rapprocher le comportement sexuel de Nathanaël à ce que Rubin (1993 : 15) appelle une moralité démocratique (« *democratic morality* »), notamment une morale sexuelle qui regarde le degré de considération mutuelle, la qualité et la quantité du plaisir obtenues par chacun des partenaires sexuels, ainsi que leur traitement l'un de l'autre (les uns des autres), sans se préoccuper des pratiques particulières, du sexe ou de l'âge des partenaires sexuels.

Néanmoins, il faut reconnaître que la sexualité des femmes est abordée à partir du point de vue de Nathanaël. Même s'il veut que la femme jouisse de l'acte sexuel, ce qu'implique la proposition disant qu'il « la [Janet] ménageait de son mieux » (OR 919), son expérience et son plaisir à elle ne sont pas évoqués. Étant donné que le narrateur anonyme permettrait la focalisation interne sur les personnages féminins, cette caractéristique est très importante. Dans le texte, la sexualité des femmes a surtout pour fonction de mettre en avant l'attitude de Nathanaël, ainsi que sa différence par rapport aux autres hommes dans la mesure où il tient compte du plaisir sexuel de ses amantes. La sexualité des femmes et leur plaisir deviennent la mesure de la bienveillance du héros. Par conséquent, *Un homme obscur* confirme en partie la proposition émise par Teresa de Lauretis (2007 : 67) dans l'article « La Technologie du genre »[211], selon laquelle la sexualité est considérée comme « un attribut et une propriété du masculin », même « lorsqu'elle est située *dans* le corps de la femme ». De Lauretis affirme que « la sexualité féminine a été invariablement définie à la fois par contraste et en relation avec le masculin » (*ibid*.). De fait, *Un homme obscur* déstabilise le rapport actif-passif et fait un pas vers la valorisation de la sexualité féminine, mais il n'arrive toujours pas au point où la sexualité féminine serait indépendante de

[211] Cet article est publié pour la première fois en 1987 dans le livre *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction* par Teresa de Lauretis, dont il constitue le premier chapitre. Nous nous référons à la traduction française, parue en 2007.

l'homme. Dans le sous-chapitre suivant, nous verrons qu'une autre nouveauté apportée par le dernier roman de Yourcenar, notamment la préférence hétérosexuelle et la négligence du thème homosexuel, est plus complexe qu'elle n'en a l'air.

4.6.2 Préférence hétérosexuelle chimérique ?

Le thème homosexuel est moins prégnant dans *Un homme obscur* par comparaison au reste de notre corpus traité jusque-ici. Le thème occupe peu de place dans la totalité de l'ouvrage. Nathanaël ne vit qu'une relation homosexuelle qui dépasse une seule rencontre sexuelle, notamment avec le métis à bord de la barque qui l'emmène loin de Greenwich. Nous reviendrons un peu plus tard sur cette brève liaison. Le texte contient également quelques autres allusions passagères à ce phénomène. Ces remarques, qui passent facilement inaperçues dans la masse du texte, sont néanmoins significatives. Elles résument en quelques lignes l'attitude de Nathanaël à ce sujet, révélant que la défense de l'homosexualité se prolonge dans cet ouvrage, malgré les apparences. Voici un exemple de ces mentions furtives :

> Il arrivait que des messieurs bien mis, mais furtifs, s'approchassent aux heures avancées de la nuit. Il [Nathanaël] les plaignait de se sentir en butte à la vindicte de Dieu et des hommes pour une appétence après tout si simple. Il acceptait parfois de les suivre dans une encoignure plus sombre. Mais il n'aimait vraiment que les petits seins doux comme du beurre, les lèvres lisses et les chevelures glissantes comme les flocons de soie. (OR 939)

Le passage cité décrit ce qui arrive parfois le soir à Amsterdam si Nathanaël s'assied sur un banc dans un coin de promenade publique. Dans cette société, le désir et l'amour homosexuels sont condamnés par les gens et considérés comme une infraction à la loi de Dieu. À cet égard, la situation rappelle celle de *L'Œuvre au Noir* et d'*Alexis ou le Traité du vain combat*, avec bien entendu des nuances. Le thème religieux, qui est si signifiant dans *L'Œuvre au Noir* par rapport au thème sexuel, est ici brièvement évoqué dans la référence à Dieu, mais il n'est pas poursuivi par rapport au sexuel. Notons que, du point de vue de l'homosexualité, le contexte historique d'*Un homme obscur* n'est pas très éloigné de celui de *L'Œuvre au Noir* : celui-là n'est situé

qu'environ un siècle après celui-ci, et il n'y a pas eu de grands changements dans l'opinion publique ou chez les autorités religieuses (chrétiennes) en ce qui concerne les actes homosexuels (Godard 2001 : 218).

Certes, Amsterdam devient à la fin du 17e siècle un refuge pour les protestants et les Juifs, venant principalement de France et d'Espagne après la révocation de l'édit de Nantes en 1685, mais *Un homme obscur* est situé au début de ce siècle. Ainsi Amsterdam symbolise-t-il la liberté de conscience, et aussi, dans une certaine mesure, la sécularisation, de même que la croissance rapide de l'économie et le progrès de la bourgeoisie. Quant à lui, Godard (2001 : 51-58) propose que le protestantisme, plus démocratique que l'Église catholique, soit moins sévère envers les comportements homosexuels que cette dernière. Pourtant, cela ne veut pas dire que les pratiques homosexuelles soient plus acceptées par les autorités chrétiennes à Amsterdam, comme le signale, d'ailleurs, la remarque brève sur la vindicte de Dieu.

Même si le contexte historique d'*Un homme obscur* est moins marqué par des conflits religieux que celui de *L'Œuvre au Noir*, cela est à notre avis un facteur secondaire en ce qui concerne le lien faible entre le sexuel et le religieux dans le dernier roman de Yourcenar. Si le contexte historique mis en scène dans *Un homme obscur* justifie que l'accent soit mis sur l'argent et sur les classes sociales, entre autres choses, nous pensons toutefois que la raison principale pour laquelle le thème religieux y est un facteur quasiment inexistant dans le traitement du thème sexuel est le fait que ce sujet a été amplement exploré dans le roman précédent. Cette interprétation soutient notre thèse que Yourcenar dans son œuvre romanesque explore systématiquement la sexualité de façon continue de sorte qu'elle remanie et modifie sans cesse la configuration de ce thème et des autres thèmes qui y sont connectés, sans jamais abandonner la défense de la sexualité transgressive. Ayant déjà à plusieurs reprises critiqué l'interdit chrétien de la chair, Yourcenar semble s'adonner ici à une autre approche de la sexualité et se contente de résumer l'attitude chrétienne dans une remarque qui dit tout. Nous avons vu à propos de *Mémoires d'Hadrien* que Yourcenar y accorde une place centrale à l'amour d'Hadrien pour Antinoüs, quoique les documents historiques en parlent peu. L'écrivain d'un roman historique à la liberté de

décider quels éléments d'une période historique donnée il développe dans son texte. Dans *L'Œuvre au Noir*, Yourcenar accentue le thème religieux, alors que, dans *Un homme obscur*, cela n'est pas le cas.

4.6.2.1 Le désir homosexuel – « une appétence après tout si simple »

Enfermés dans cet ordre social intradiégétique largement homophobe, les hommes sont obligés de dissimuler leurs goûts homosexuels, n'osant chercher d'assouvissement à leur désir que la nuit, dans les coins obscurs et avec des inconnus anonymes, de peur d'être découverts (Gronhovd 2004 : 104). Même s'ils évitent ainsi d'être dénoncés, ils n'échappent pas au sentiment de culpabilité provoqué par le discours dominant qu'ils ont intériorisé (Éribon 1999 : 181 ; cf. également Bourdieu 2002 : 162). Nathanaël accepte par pitié les invites de ces messieurs rencontrés par hasard et fait l'amour avec eux. Son attitude se caractérise par la sollicitude et la compassion inspirées par la situation difficile où ces hommes se trouvent. Si la contribution de Nathanaël consiste en un geste de charité envers autrui, elle n'est guère motivée par son propre désir sexuel. Il n'est pas dit si les expériences lui donnent du plaisir ou non, mais le lecteur peut présumer qu'il n'en est du moins pas dégoûté. Il est plus essentiel que Nathanaël ne partage pas leur honte : à ses yeux, leur préférence sexuelle est « une appétence après tout si simple » (OR 939), qui ne devrait inciter ni le mépris social ni la peine divine. Nous retrouvons ici le même adjectif « simple » dans son sens positif, utilisé dans la plupart des romans précédents par rapport aux désirs et amours entre hommes. En effet, Nathanaël se fait l'écho des paroles de Zénon décrivant sa préférence sexuelle comme étant dérivée « des appétences […] simples et inexplicables » (OR 694) (voir ci-dessus 4.5.3.1). Nathanaël ne condamne nullement la préférence homosexuelle. Christiane Guys (1993 : 21) constate que Nathanaël « n'a au niveau du plaisir, ni une allure libertine accentuée, ni un intérêt particulièrement homosexuel, mais il prend le plaisir "après tout si simple" là où il le trouve, avec ses préférences et sans convictions morales ». Nathanaël semble contempler le trouble éprouvé par ces hommes de l'extérieur et à distance, comme si le stigma redouté par eux ne le concernait pas, en dépit de sa propre participation à ces actes sexuels. Le héros n'a donc pas intériorisé les

règles morales de l'ordre social (cf. Gronhovd 2004 : 87, 95-98 *passim*). Sa prise de distance indique aussi qu'il ne se range pas de leur côté ; en fait, il ne reconnaît pas de différence considérable entre les différentes appétences sexuelles.

Il convient de rapprocher cette particularité du héros de ce que Butler dit à propos de la formation d'un sujet hétérosexuel (l'assujettissement) dans *Bodies that Matter* (1993). Butler (1993 : 235*sq*) avance que le rejet de l'homosexualité est inhérent à ce procédé d'assujettissement ; le sujet devient hétérosexuel en reconnaissant l'existence d'un certain groupe d'objets sexuels possibles (les personnes du sexe opposé) et en excluant la possibilité d'aimer les personnes appartenant à d'autres types :

> heterosexualized genders form themselves through the renunciation of the possibility of homosexuality, a foreclosure that produces a field of heterosexual objects at the same time that it produces a domain of those whom it would be impossible to love. […] To the extent that homosexual attachments remain unacknowledged within normative heterosexuality, they are not merely constituted as desires that emerge and subsequently become prohibited. Rather, these are desires that are described from the start.

D'après Butler, la norme hétérosexuelle non seulement défend ou repousse les liaisons homosexuelles, mais celles-ci sont exclues dès le début, impensables et inimaginables. En revanche, Yourcenar n'accorde pas à Nathanaël un tel processus de formation de sujet, car il reconnaît toujours plusieurs possibilités de désirs, même s'il opte lui-même pour la forme normative. Gronhovd (2004 : 88) soutient que la préférence de Nathanaël est un choix conscient et motivé :

> Nathanaël fait un usage bien particulier de ses plaisirs constituant un exemple édifiant de leur problématisation dans le contexte d'une hétérosexualité qu'il a véritablement choisie. Il ne s'est pas soumis à une habitude hétérosexuelle, son choix provient d'une véritable inclination pour le corps des femmes et leur compagnie. Cet engagement ne reflète pas une façon raisonnable d'ordonner sa vie sexuelle afin de l'inscrire dans un modèle social normatif. Il ne correspond pas non plus à une solution de facilité qui consisterait à fraterniser avec les hommes de son genre en couchant avec les femmes, se conformant ainsi à leur pratiques et réduisant les

> risques publics que prennent ceux qui ne font pas comme eux. En réalité, ce choix est une inclination pure et vraie pour le corps et la compagnie des femmes ; il aime se mêler à eux.

La remarque de Gronhovd concernant le choix motivé de Nathanaël est justement fondée ; elle est surtout intéressante par les implications de cette hétérosexualité activement choisie quant à l'hégémonie hétéronormative. La lecture de Gronhovd semble proposer que, pour Nathanaël, le choix se fasse entre deux formes de sexualité égales. En somme, les appétences homosexuelle et hétérosexuelle sont à son avis tout aussi valides. Grâce à son choix explicite, Nathanaël ne possède pas un genre hétérosexualisé au sens où l'entend Butler.

En tenant compte des thèses de Foucault, nous tenons aussi à souligner que, conformément à l'époque historique mise en scène, c'est-à-dire le 17e siècle, l'homosexualité et l'hétérosexualité ne sont pas présentées comme des orientations sexuelles exclusives ou définitives dans le roman de Yourcenar. Les actes homosexuels, ou sodomites, sont à cette époque-là considérés comme des actes criminels ou hérétiques sans pour autant constituer un trait de caractère spécifique, une identité pour ainsi dire. Ce phénomène a déjà été noté à propos de *L'Œuvre au Noir* (cf. 4.5.3). Néanmoins, cela ne veut pas dire que les pratiques homosexuelles et les pratiques hétérosexuelles à l'époque soient considérées comme deux modes de comportement sexuel égaux, entre lesquels l'individu fait un choix délibéré et libre, ce qui est le cas du roman yourcenarien. Ainsi, seule la période historique choisie ne justifie pas cette particularité d'*Un homme obscur*. La représentation des deux types de goûts comme équivalents est, à notre avis, tout autant, sinon plus, motivée par la défense des pratiques (homo)sexuelles hors norme. Elle déstabilise la norme hétérosexuelle qui présuppose la légitimité de la seule hétérosexualité.

L'interprétation de Nathanaël comme seul héros romanesque de Yourcenar à être quasiment hétérosexuel repose sur deux facteurs : d'une part, la suite de ses amantes, et, d'autre part, le passage cité en tête du présent sous-chapitre qui semble expliciter la préférence de Nathanaël pour les femmes. À en juger par ce passage-là, Nathanaël parait séparer l'amour homosexuel de l'amour hétérosexuel et exprimer sa préférence pour le dernier, bien qu'il ne rejette pas complètement l'amour des hommes. La mention des seins doux et

l'ajout immédiat de la dernière phrase citée (« Mais il n'aimait vraiment que… ») après les phrases précédentes impliquent la comparaison entre l'amour homosexuel et l'amour hétérosexuel. Soit. À y regarder de près, nous voyons pourtant que le critère de sélection exacte est l'impression tactile suscitée par les femmes : la douceur des seins, la sensation lisse des lèvres et les cheveux glissants. En réalité, ce ne sont que les seins doux qui impliquent par métonymie que sa préférence explicite se porte sur les femmes, car le mot « femmes » (ou des synonymes) n'est pas utilisé ; ni les lèvres lisses ni les cheveux glissants ne sont nécessairement des caractéristiques exclusivement féminines, et n'excluent donc pas la possibilité que Nathanaël puisse aimer des hommes. La ligne de partage véritable est tracée entre d'un côté les femmes aux seins doux et, de l'autre côté, tous les autres personnages, quel que soit leur sexe. Il n'est nullement suffisant d'être une femme pour que Nathanaël préfère faire l'amour avec cette personne plutôt qu'avec un homme, tout comme le rapport sexuel pédéraste n'est pas automatiquement supérieur à l'acte hétérosexuel dans *Mémoires d'Hadrien* (cf. 4.4.3.3).

Tous les trois attributs mentionnés à propos de la préférence sexuelle de Nathanaël renvoient à la douceur. Cette qualité se répète dans la plupart des descriptions des femmes aimées. Voici par exemple Saraï :

> Ce corps aux courbes un peu molles fondant les unes dans les autres était plus doux qu'il n'avait jamais 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. (OR 945)

Le passage crée un lien causal entre la douceur extraordinaire du corps de Saraï et l'intensité suprême de cette passion. Parmi les cinq facultés traditionnelles (goût, odorat, ouïe, toucher, vue), le toucher est, dans ce texte romanesque, le sens le plus important par rapport aux désir et plaisir sexuels : Nathanaël aime les jambes lisses, les seins doux et la peau molle de ses amantes, souvent évoqués dans le texte.

L'ouïe compte aussi dans le désir puisque Nathanaël aime la voix de Saraï, de Foy et de Janet, et nous avons vu que la musique et la sexualité sont connectées. En revanche, le visuel est plus rarement évoqué. Saraï est très belle, mais Nathanaël est le seul à remarquer

que Madame d'Ailly l'est aussi ; quant à Janet et Foy, le texte est réservé. La beauté physique semble avoir moins d'importance dans *Un homme obscur* par comparaison aux romans précédents, où tous les héros sont des amateurs de beauté, prisant en particulier la jeune beauté masculine de leur amant, par exemple Conrad, Antinoüs et Aleï. Le narrateur anonyme d'*Un homme obscur* ne décrit pas les femmes aimées par Nathanaël, mentionnant seulement quelques détails isolés. Nous avons évoqué ce phénomène à propos d'Antinoüs dans *Mémoires d'Hadrien* et constaté que c'est un procédé yourcenarien usuel (cf. 4.4.3.1). Pourtant, dans ce roman-là, le narrateur-héros fait constamment état de la beauté visible du garçon, même s'il ne trace pas de portrait. *Alexis ou le Traité du vain combat* et *Le Coup de Grâce* présentent des traits similaires, quoique de façon moins insistante. De telles mentions répétées de la beauté n'existent pas dans *Un homme obscur*. Il est également remarquable que Nathanaël soit décrit par le narrateur comme étant exceptionnellement beau. Par conséquent, la mise en relief des femmes dans *Un homme obscur* ne change pas le fait que la beauté corporelle visible reste principalement associée au corps d'homme dans l'œuvre yourcenarienne.

La mise en relief du toucher contribue, d'une part, à signaler la réciprocité dans l'amour, dont il a déjà été question, étant donné que le toucher est une sensation mutuelle du fait que le contact physique engage les deux sujets qui se touchent, alors que la vue maintient une distance entre celui qui voit (sujet actif) et celui qui est vu (objet passif) (voir Marks 2000 : 133)[212]. D'autre part, la mise en relief du toucher contribue à signaler l'importance de la douceur. La douceur du corps fait référence à une douceur plus abstraite, celle-ci renvoyant à la bonté et à la bienveillance. Ces vertus sont constamment louées par le héros qui, malheureusement, n'en trouve que chez quelques personnages exceptionnels, en particulier la compatissante Madame d'Ailly. En règle générale, les personnages hommes ne possèdent pas cette qualité. À ce propos, le métis rencontré à bord de la barque sur laquelle Nathanaël se cache après une rixe avec un gros marchand abusif est exceptionnel. Si nous nous tenons à ce qui est dit dans le

[212] La question du visuel et du regard est un sujet important dans les études et les théories féministes depuis l'introduction du concept du regard mâle (« *male gaze* ») par Mulvey.

texte, Nathanaël n'oppose pas autant l'amour homosexuel et l'amour hétérosexuel qu'il sépare, d'un côté, l'amour doux, bénéfique et mutuel, dont le corps doux est une métaphore, et, de l'autre côté, l'amour égoïste, conquérant ou brutal. Cela devient encore plus évident quand nous considérons quelques-unes de ses autres expériences sexuelles.

4.6.2.2 Amour sexuel véritable versus sexualité indigne

Il a été constaté plus haut (cf. 4.6.1.1) que le plaisir sexuel et l'amour sont liés dans *Un homme obscur*. Le texte établit à l'aide du vocabulaire, entre autres choses, une différence nette entre les plaisirs sexuels valables et vrais – ceux qui sont liés à l'amour – et les actes sexuels moins dignes. Ici, ce phénomène sera rattaché au rapport entre l'hétérosexualité et l'homosexualité. Nous souscrivons à l'opinion avancée par Gronhovd (2004 : 99) affirmant que Nathanaël « continue d'opposer l'amour véritable, avec sa noblesse inculte de désir, à celui qui n'en est que le faux-semblant ». Deux remarques supplémentaires viennent à l'esprit. D'abord, il convient de préciser que la différence se fait entre l'amour sexuel, d'un côté, et la sexualité en tant que désir corporel égoïste, de l'autre côté. L'amour « faux-semblant » n'est alors pas de l'amour mais consiste en des actes sexuels. Rappelons aussi que le narrateur suit de près les opinions du héros.

L'opposition des deux types d'activités sexuelles influence la représentation de l'hétérosexualité et de l'homosexualité dans le roman. Au début de ce chapitre, nous avons affirmé que le roman contient plusieurs lieux, événements et personnages analogues, ayant pour fonction de mettre en lumière la personnalité et les valeurs du héros. Ceci devient évident lorsqu'ils sont mis en parallèle. Dans ce qui suit, deux exemples de cette technique narrative seront donnés dans le but de soutenir notre opinion que Nathanaël ne classifie pas en premier lieu les relations sexuelles en fonction du sexe des partenaires. D'abord, nous comparerons l'incident avec un marchand bourgeois à Greenwich à l'épisode avec le métis à bord de la barque qui emmène Nathanaël d'Angleterre. Ensuite, nous comparerons les deux endroits dans le texte où la prostitution est mentionnée.

Après une bagarre avec un marchand bourgeois à Greenwich en Angleterre, Nathanaël se cache sur une barque en route pour la Jamaïque. Comme nous l'avons déjà noté, cette fuite constitue le point

de départ des aventures et de la formation du héros, qui a alors quinze ans. Au bout de quelques jours, Nathanaël révèle sa présence à bord, et se voit menacé d'être jeté à la mer par les marins qui se plaisent à profiter de sa détresse. Le cuisinier, un métis, prend Nathanaël sous sa protection et il devient l'amant du jeune garçon. L'intérêt d'une comparaison entre ces deux personnages secondaires, c'est-à-dire le marchand bourgeois et le métis, réside dans le fait que les deux hommes adultes se trouvent dans une position supérieure par rapport à Nathanaël et qu'ils lui adressent des propositions sexuelles. Donc, ils agissent de la même manière envers lui, mais sa réaction est très différente dans les deux situations.

Le narrateur raconte l'attaque du bourgeois de la manière suivante :

> Un bourgeois, négociant en équipement et fournitures maritimes, qui buvait et passait pour aimer la chair jeune et fraîche, lui [à Janet] débitait depuis quelques temps des propositions entrelardées de menaces. […] Par un dimanche de mai, ils [Nathanaël et Janet] revenaient ainsi, au crépuscule, en se tenant par la main, lorsque l'ivrogne leur barra le passage. Il avait dû les suivre et les épier sur leur lit de fougères, car il débita sur leurs amours toutes sortes de plaisanteries sales et précises. Plus légère et plus prompte qu'une biche effrayée, Janet prit la fuite. L'homme se jeta en avant pour la poursuivre ; heureusement, il chancelait. Il se tenait si mal sur ses pieds qu'il s'accrocha à Nathanaël, lui passa le bras autour du cou, on ne savait trop si c'était pour reprendre l'équilibre, ou par l'effet d'une subite et sotte tendresse. C'était à l'écolier du magister maintenant que ses propositions s'adressaient. Nathanaël, pris d'effroi et de dégoût (il n'aurait su dire lequel des deux sentiments l'emportait) le repoussa, ramassa une pierre et le frappa en plein visage. (OR 919*sq*)

Les avances du négociant bourgeois ivre remplissent Nathanaël d'effroi et de dégoût (cf. Sanz 2005 : 380). Le négociant essaie de s'imposer d'abord à Janet et ensuite, comme celle-ci réussit à s'évader, à Nathanaël. Cet homme est en quête d'une « jeune chair » – expression qui, curieusement, répète la désignation utilisée pour la préférence sexuelle de Zénon (cf. 4.5.3.1) – et il lui est égal si c'est une fille ou un garçon qui satisfait son désir, même s'il se tourne d'abord vers la fille. Le négociant semble complètement indifférent de la

personne et du sexe de l'objet poursuivi ; il lui suffit que celui-ci soit jeune et remplisse son besoin sexuel pressant. Ceci est donc encore un bon exemple de la représentation du désir sexuel dans l'œuvre de Yourcenar comme étant indépendant du sexe de l'objet poursuivi, la jeunesse constituant le facteur déterminant. Le marchand est violent et abusif, ayant l'intention de forcer l'autre. Son ivresse et sa malhonnêteté dans les affaires, mentionnée ailleurs dans le texte (OR 934), contribuent à faire de lui un personnage redoutable. Conformément à son caractère vicieux, il met en scène une image de la sexualité en tant que violence, conquête et activité exercées sur un autre qui se trouve ainsi réduit à un simple objet, à savoir un modèle sexuel basé sur l'opposition de l'actif et du passif – du dominant et du dominé.

La raillerie vulgaire du marchand révèle qu'il ne respecte ni le plaisir sexuel ni l'amour. Le passage cité crée un contraste entre deux manières d'envisager la sexualité grâce à la juxtaposition des plaisanteries obscènes faites par le bourgeois et de l'expression euphémique « leurs amours » qui revient au narrateur. Même si le narrateur utilise la forme plurielle, explicitant ainsi qu'il y est question des actes sexuels, le lien entre la sexualité et l'amour demeure dans ses paroles. Étant donné que l'œuvre de Yourcenar est très discrète en ce qui concerne les expériences sexuelles des héros, en particulier lorsque celles-ci sont chéries par le héros, le recours à l'euphémisme est une marque de déférence. La discrétion est le signe du respect, c'est habituellement même un éloge[213]. Au contraire, l'adjectif « précises » implique que le bourgeois manque de respect pour l'amour sexuel ; il s'intéresse principalement aux détails physiques et concrets de l'acte sexuel, niant sa valeur affective. À ses yeux, le rapport sexuel est un rapport de pouvoir reflétant sa position puissante dans la société.

Le portrait du marchand malhonnête contraste avec le métis qui, au contraire, adopte un rôle bénéfique envers le garçon.

[213] Notons que les deux scènes sexuelles probablement les plus explicites et détaillées dans l'œuvre yourcenarienne, au moins dans notre corpus, racontent un épisode atroce et mortel, notamment l'expérience de Zénon avec Catherine et la liaison sexuelle de Hans Bockhold et d'Hilzonde (cf. 4.5.3.2 et 4.5.2.1).

> Nathanaël avait dans le métis un protecteur à bord. Chose étrange, il accepta de lui sans répugnance des privautés qui lui avaient fait horreur, proposées par l'ivrogne de Greenwich. Nathanaël avait de l'affection pour cet homme à peau cuivrée qui était bon pour lui. (OR 921)

Le métis s'occupe de Nathanaël et le protège contre les autres. Comme il veut du bien au garçon, Nathanaël répond sans hésitation à ses propositions sexuelles. L'emploi du mot « privautés » laisse entendre que le métis profite de la gratitude et de la crédulité du garçon pour satisfaire son désir. Néanmoins, le narrateur rejette l'idée d'abus en explicitant que Nathanaël n'éprouve pas de répugnance ; le comportement sexuel du métis n'est ni violent ni abusif aux yeux du garçon, qui aime son protecteur. Leurs actes sexuels ne sont pas décrits, cependant le verbe « caresser », utilisé à propos de leurs rapports sexuels, donne l'impression d'une relation positive entre eux, dont tous les deux tirent profit. Notons que c'est le même verbe qui est employé à propos des relations sexuelles de Nathanaël avec des femmes. La réciprocité de leur relation devient évidente, quand le métis est blessé dans une rixe. Les rôles des deux compagnons sont alors inversés et c'est Nathanaël qui s'occupe du métis et le soigne jusqu'à ce qu'il meure de sa blessure. Donc, leur relation ne contient pas de position dominante et dominée opposées et stables. À la mort du métis, Nathanaël le regrette sincèrement : « Nathanaël le pleura » (OR 922).

Les deux épisodes révèlent que le sexe du partenaire sexuel n'est pas à l'origine d'une réaction négative ou hostile chez Nathanaël. Son comportement lors de l'incident à Greenwich n'est pas un exemple de ce que l'on appelle « la panique homosexuelle » (« *homosexual panic* »), à savoir une réaction instinctive très hostile, même violente, à l'égard des homosexuels ou de l'homosexualité motivée par l'homophobie latente ou patente (voir Sedgwick 1991 : 19-21). C'est le comportement abusif, égoïste et violent qui provoque la méfiance et sa réaction face au négociant bourgeois.

Le roman contient deux mentions explicites de prostituées, au sujet desquelles l'opinion de Nathanaël est exprimée. Celles-ci constituent notre second exemple de la façon dont le texte transmet les valeurs du héros grâce à des événements et des personnages parallèles, mais opposés. Nathanaël fait sa première expérience de la prostitution à la

Jamaïque avec le métis et les autres marins de la barque. Ces jeunes filles lui plaisent et il regrette de ne pas avoir la possibilité de rester plus longtemps avec elles.

> Le métis était natif de l'île ; il fit goûter à Nathanaël des fruits du pays et l'emmena dans les cases des filles, fort occupées ces jours-là, car il y avait dans le port plusieurs équipages. Nathanaël attendit son tour avec les autres. Ces belles lui plurent par la douceur de leur peau, celle, plus grande encore, de leurs yeux ombragés de longs cils et par leur tranquille abandon. (OR 921)

La description donnée de ces filles est très positive. Elles sont associées aux fruits du pays, c'est-à-dire aux meilleurs produits que l'île peut offrir aux visiteurs. Même si elles fonctionnent dans un « circuit économique » (Gronhovd 2004 : 97), comme elles sont payées pour leurs services sexuels, elles se trouvent pourtant dans un environnement naturel, loin de la culture bourgeoise européenne. En dépit de leur métier, les prostituées jamaïquaines sont présentées avec sympathie comme des personnes innocentes, positives et aimables. Les complicités sexuelles payées sont décrites avec vénération puisqu'elles sont traitées de « tranquille abandon », comme s'il s'agissait d'un don dans l'amour. Ce qui éveille la sympathie et l'admiration de Nathanaël est surtout leur peau et leurs yeux doux ; cette fois-ci, le narrateur rend explicite le lien entre la douceur du corps et celle de la personnalité, exprimée à travers les yeux. Nous retrouvons ici la même qualité présentée comme étant un élément clé de la préférence sexuelle du héros, à savoir la douceur (cf. 4.6.2.1).

Un peu plus tard dans sa vie, Nathanaël rencontre des prostituées à Amsterdam, mais celles-là ne lui inspirent que du dégoût.

> Quant aux filles, il eût craint d'en être importuné s'il leur indiquait son gîte. Mais elles ne manquaient pas, tant s'en faut. Les putains le dégoûtaient, avec leur fard à bas prix et leurs robes achetées chez le fripier ; il ne leur trouvait pas la douceur de celles des Îles. (OR 939)

En mettant les deux passages l'un à côté de l'autre, nous remarquons que les prostituées jamaïquaines sont qualifiées par la douceur et la gentillesse, tandis que l'image des prostituées à Amsterdam est inverse. Ces femmes donnent une impression de dureté, d'abus, et de décadence, ce qu'elles essayent de dissimuler avec du « fard à bas prix » (OR 939). Ce sont des personnes méprisées et méprisables,

usées et dégoûtantes, qui ont perdu toute leur humanité et leur espoir. La douceur des prostituées jamaïquaines leur manque et par conséquent, Nathanaël ne s'intéresse pas à elles. Il est encore plus remarquable qu'elles « le dégoût[ent] » (*ibid*.) et qu'il ne les plaint pas, vu qu'il prend en général toujours le parti des faibles. C'est comme si elles ne méritaient pas sa sympathie, à cause de ce manque de douceur. Donc, les deux types de prostituées sont contrastés à partir de la seule notion de douceur, qui est, d'après le héros, la qualité séparant les êtres humains dignes des êtres humains indignes.

Si nous confrontons la phrase où Nathanaël déclare sa préférence en amour avec, premièrement, les deux évocations différentes de la prostitution et, deuxièmement, les incidents avec le métis et le marchand bourgeois, nous pouvons constater que Nathanaël n'attache que peu d'importance à la question du sexe en ce qui concerne la sexualité ; la douceur, la bonté et la réciprocité sont des qualités bien plus fondamentales pour la valeur des relations sexuelles. Il se peut qu'il apprécie surtout les femmes parce que ces qualités sont plus fréquentes chez elles que chez les hommes dans cet univers fictif. L'apparente hétérosexualité de Nathanaël semble moins fondamentale qu'elle ne paraît. Cette impression est confirmée d'autant plus par sa conviction finale selon laquelle les différences de sexe comptent moins que l'on ne le croit : « Même les âges, les sexes et jusqu'aux espèces, lui paraissaient plus proches qu'on ne croit les uns des autres » (OR 1008). Nous avons soutenu à propos de la dame de Frösö dans *L'Œuvre au Noir* (voir 4.5.3.3) que la valorisation de la relation sexuelle avec une femme coïncide avec la dénégation explicite de la différence sexuelle. *Un homme obscur* manifeste la même tendance, même encore plus fortement.

Ajoutons une dernière remarque à ce sujet. Vers la fin de sa vie, Nathanaël repense à ses expériences sexuelles. Ses réflexions contiennent un passage qui confirme davantage l'indulgence et la sympathie pour les amours homosexuels : « Il avait, rarement, il est vrai, goûté la fraternité charnelle que lui apportaient d'autres hommes ; il ne s'était de ce fait senti moins homme » (OR 1008). Selon cette phrase, le fait d'être homme ne relève pas du comportement sexuel ; la masculinité est donc complètement dissociée de l'hétérosexualité. En insistant sur le fait que les actes sexuels entre hommes n'affaiblissent pas la masculinité des acteurs, Yourcenar se

dresse explicitement contre le rapport souvent établi entre l'homosexualité et l'efféminité, ce « trait caractéristique de l'homosexualité » à en juger par Éribon (1999 : 13) qui explique :

> le mépris, la haine parfois, de ceux qui aiment à se penser comme masculins ou virils à l'égard des « efféminés » a été l'une des grandes structures de clivage non seulement dans les représentations que les homosexuels ont voulu donner d'eux-mêmes mais aussi dans les discours qui ont accompagné ces images et jusque dans les théorisations proposées par certains avocats de la cause gay.

Le dernier roman de Yourcenar poursuit donc la défense de l'homosexualité, en dépit de la priorité donnée aux femmes par Nathanaël. Au lieu de penser comme Delcroix (1991a : 151) qu'*Un homme obscur* « ne prolonge pas particulièrement la thématique homosexuelle, au contraire », nous dirions que le thème homosexuel n'est nullement abandonné ou atténué dans ce roman. L'auteur l'a tout simplement relégué à l'arrière-plan en déplaçant le regard et en ajoutant au domaine sexuel d'autres aspects, tels que la douceur, la réciprocité ainsi que la question de la classe et de la race, que nous aborderons dans ce qui suit.

4.6.3 Sexe, classe et race

Nous avons montré dans la première partie de notre travail que l'univers fictif mis en scène dans *Un homme obscur* se caractérise par une notion de classe très marquée, et que les différents groupes sociaux manifestent de la méfiance les uns envers les autres. Il en va de même pour la notion de race. Rubin (1993 : 9-11) et Sedgwick (1998 : 112 ; 1985 : 25-27), entre autres, ont affirmé l'importance de tenir compte du fait que la sexualité n'est pas une entité isolée, séparée des phénomènes sociaux et des autres facteurs participant à la construction de l'identité personnelle. La sexualité étant formée dans la société, elle est influencée par les rapports sociaux et, de ce fait, la classe et la race par exemple entrent facilement en jeu. L'objectif de ce sous-chapitre est d'explorer la façon dont la notion de classe et la notion de race interviennent dans les relations sexuelles du dernier héros yourcenarien, à commencer par les questions liées à la classe. Parfois les deux facteurs sont présents en même temps : dans cet

univers fictif, l'européen blanc moyen regarde d'emblée la peau de couleur comme une marque d'infériorité. Cela signifie ici que la race présuppose la stratification sociale.

4.6.3.1 Classe et sexualité

Les relations amoureuses de Nathanaël avec des femmes sont toutes influencées par la notion de classe. Celle-ci est particulièrement visible dans son amour pour Madame d'Ailly, aristocrate, chez qui il est employé comme domestique. Il y a donc une nette différence de statut social entre ces deux personnages. Le roman de Yourcenar dépeint la société d'Amsterdam avec une bourgeoisie qui s'impose (voir Gronhovd 2004). Les barrières de classe y sont si infranchissables que le héros, en dépit de sa grande estime pour Madame d'Ailly, n'ose pas imaginer la possibilité d'une relation proche entre eux deux, pas même la possibilité d'un baiser : « Il se demanda si Madame elle aussi lui tendrait sa main, et si dans ce cas il oserait la baiser. Mais le baise-main n'est pas une politesse de laquais » (OR 994). En mettant l'accent sur sa position de laquais qui lui interdit le baise-main, Nathanaël cite les règles sociales qui régissent son rapport à la dame. L'appartenance à une classe définit l'identité de la personne autant que le sexe, et elle décide qui est un partenaire sexuel/amoureux concevable et qui ne l'est pas. Cependant, la barrière de classe est momentanément transgressée dans le baiser donné par la dame à Nathanaël. Le texte implique que, dans un autre contexte, moins structuré à partir de la notion de classe, la sympathie serait devenue un amour sexuel mutuel, ce qui arrive dans les rêves de Nathanaël sur l'île frisonne, en dehors du monde civilisé (voir 4.6.1.1 et 4.6.1.3). De ce fait, la relation se réalise sur le plan fantasmatique. Les rêves sexuels de Nathanaël constituent un moyen de transmettre l'aspect sexuel de la sympathie réciproque de Madame d'Ailly et de Nathanaël sans mettre en scène une affaire amoureuse entre eux. L'existence d'une telle relation aurait été une solution assez conventionnelle d'un point de vue littéraire, rappelant par exemple l'œuvre de Stendahl[214]. Elle aurait aussi eu pour effet de diminuer la vraisemblance du roman. Surtout, elle aurait

[214] Dans la littérature anglaise, en particulier, l'amour qui se heurte aux barrières de classe est une thématique très répandue, dont *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë et *Wuthering Heights* (1847) d'Emily Brontë sont, sans doute, les exemples les plus célèbres.

été contraire à la personnalité discrète des deux personnages concernés. En même temps, la seule mention du baiser n'aurait pas suffi à transmettre aussi clairement la dimension sexuelle.

Nous pouvons nous demander d'où vient cette nécessité d'ajouter un élément sexuel à leur relation. Quel est l'intérêt des rêves sexuels de Nathanaël ? À notre avis, ses rêves ont (au moins) deux fonctions principales. Les rêves signalent tout d'abord que, pour Nathanaël, la sexualité est inhérente à l'amour. Nous pensons aussi que l'aspect sexuel de cette relation est nécessaire avant tout pour transmettre l'idée que Nathanaël traverse toutes les barrières de classe et réussit à se faire aimer et désirer par un membre de chaque classe sociale, car chacune de ses amantes représente une classe sociale distincte. Son premier amour Janet, « apprentie chez un tapissier » (OR 919), vient du même milieu social que Nathanaël, fils d'un bâtisseur de navires et apprenti chez un maître d'école. Janet représente la classe ouvrière. Foy, son deuxième amour, représente la vie rurale à l'extérieure de la culture économique européenne. Saraï, pour sa part, représente la couche sociale la plus basse, en-dessous de la classe ouvrière même. Finalement, Madame d'Ailly représente l'aristocratie et la vie riche. Voilà pourquoi la dimension sexuelle de ce dernier amour est nécessaire. Sans elle, Nathanaël n'aurait pas parcouru toutes les classes sociales et l'image du héros doux et modeste intouché par des règles sociales aussi futiles que la notion de classe serait incomplète.

L'appartenance à une classe sociale particulière n'est pas un facteur décisif pour le désir de Nathanaël. Au contraire, il est présenté comme principalement insensible à la notion de classe quand il s'agit de l'amour, même s'il hésite à faire montre de sa sympathie pour Madame d'Ailly à cause de la position supérieure de celle-ci. Toutefois, il ne faut surtout pas considérer Nathanaël comme un ambitieux feignant la discrétion et la modestie pour éveiller l'intérêt d'une femme. D'où l'importance de Saraï qui révèle que Nathanaël n'hésite pas à fréquenter les classes basses si la femme aimée y appartient. Grâce à leur position sociale distincte, l'amour des quatre femmes véhicule son rejet total de la notion de classe. L'association de l'amour sexuel à la nature (cf. 4.6.1.3) et la déstabilisation de l'opposition actif-passif (cf. 4.6.1.4) en combinaison avec le traitement de la notion de classe suggèrent que la sexualité de Nathanaël est complètement indépendante des rapports de pouvoir qui traversent et

déterminent la société. Il en résulte que les relations sexuelles de celui-ci avec des femmes, même si elles ne s'opposent pas à la norme hétérosexuelle, contiennent plusieurs aspects transgressifs, dont cette transgression de classe est peut-être la plus notable. Celle-ci est une infraction grave dans une société aussi stratifiée que celle d'Amsterdam du 17e siècle, en pleine croissance économique, où la bourgeoisie s'impose et fait fortune en s'écartant de la classe ouvrière et des autres couches sociales inférieures. La discussion sur le mariage dans la première partie de ce travail (cf. 3.4.5) soutient cette interprétation. Cela nous ramène à la discussion autour de l'allusion à Ovide discutée tout au début de ce chapitre et confirme ce que nous avons dit à ce moment-là. Tout en s'adonnant à une forme de sexualité plus normée que dans les romans précédents, Yourcenar n'abandonne nullement sa passion pour la sexualité transgressive. La mise en question des normes sexuelles et le rejet du conformisme persistent, bien qu'ils aient changé de visage.

4.6.3.2 Race et sexualité

Le thème de la race occupe une place importante dans *Un homme obscur*. Les romans précédents de Yourcenar contiennent certains éléments précurseurs du thème de la race et de l'ethnie. Plusieurs personnages sont d'ascendance mixte, celle-ci étant toujours présentée comme un mérite : Conrad est « Balte avec du sang russe », Éric est « Prussien avec du sang balte et français » (OR 89), Antinoüs est grec, mais « l'Asie avait produit sur ce sang un peu acre l'effet de la goutte de miel qui trouble et parfume un vin pur » (OR 405) et Zénon a une mère flamande et un père florentin. Hadrien nie l'importance de ses origines en disant que : « Le véritable lieu de naissance est celui où l'on porte pour la première fois un coup d'œil intelligent sur soi-même : mes premières patries ont été des livres » (OR 310). Cependant, dans ces textes-là, il est question de nier l'importance de la patrie et non encore de la race, thème véritablement introduit dans l'œuvre romanesque par *Un homme obscur*. À la même époque où elle écrit ce roman (dans sa version définitive), Yourcenar traduit en français des blues et des gospels américains. Le volume tout simplement intitulé *Blues et gospels* paraît en 1984. À l'évidence, la question de la race et des relations interraciales préoccupe Yourcenar au début des années 1980.

Un homme obscur contient de nombreuses expressions faisant référence à la couleur de la peau pour désigner et caractériser des personnages secondaires : « cet homme à peau cuivrée » (OR 921), « visage doré » (OR 943), « ce teint chaud et ces yeux sombres » (*ibid*.), « les hommes au teint cuivré et les hommes à peau plus ou moins blanche » (OR 930), « les Noirs » (OR 921) et « les blancs » (OR 931)[215]. L'emploi systématique de ce type d'expressions signale l'importance du thème de la race, présent également dans le traitement du thème sexuel. En dehors du fait que Yourcenar s'intéresse en règle générale à des questions raciales dans les années 1980, le thème est également motivé par la période historique recréée dans *Un homme obscur* qui se déroule en plein essor du colonialisme au 17e siècle. Les navires sur lesquels Nathanaël travaille sont au service de la politique colonisatrice pratiquée par les pays européens à l'époque. Au cours de ses aventures, Nathanaël découvre une partie du Nouveau Monde qui fait contraste avec la vieille Europe et il fait la connaissance d'autres races. À la Jamaïque, Nathanaël est confronté à l'esclavage :

> Les Noirs gravissant la passerelle, le dos plié sous de lourdes poutres, lui faisaient pitié ; ils n'étaient peut-être pas beaucoup plus misérables que les débardeurs du port de Londres, mais ceux-ci du moins ne travaillaient pas sous le fouet. Malgré leur peau déchirée, il leur arrivait souvent de rire en montrant leurs dents blanches. À l'heure la plus chaude, quand les contremaîtres eux-mêmes s'étendaient à l'ombre, Nathanaël riait et baragouinait avec eux. (OR 921)

Le passage vise à montrer que Nathanaël s'entend avec tout le monde et qu'il est complètement dépourvu de notion de barrières sociales. À ses yeux, les esclaves noirs sont des compagnons aussi respectables et égaux que le groupe de marins européens auquel il appartient par son origine européenne et par la couleur blanche de sa peau.

---

[215] Les Noirs et les Juifs prennent la majuscule dans le texte yourcenarien, alors que « les blancs » s'écrit avec minuscule. De ce fait, les Juifs et les Noirs apparaissent comme un « peuple » ou une race, alors que la couleur de peau blanche n'est qu'un attribut secondaire. Faudrait-il expliquer cette inconsistance par le fait que Yourcenar, en tant que membre du groupe dominant, ignore que les blancs constituent une race au même titre que par exemple les noirs ? L'écrivain serait alors, selon cette hypothèse, aveugle à l'égard de la norme invisible. Ou, est-ce le narrateur qui est aveugle ?

Contrairement à ses compatriotes, Nathanaël se montre toujours très favorable envers les autres races. Les adjectifs « doré » (OR 943) et « cuivré » (OR 921) utilisés à propos de la peau de couleur par le narrateur exprimant le point de vue de Nathanaël communiquent une impression positive, puisque faisant référence à des métaux précieux. De même, l'adjectif « chaud » (OR 943) a des connotations positives. Nathanaël fait preuve de la même attitude sur l'Île Perdue, où il fait la connaissance des Indiens avec qui la petite colonie est en contact et en coopération.

> Nathanaël admirait l'endurance de ces sauvages, la fermeté de leurs corps sombres et quasi nus, leurs soins de ne prélever sur le gibier que le strict nécessaire pour apaiser leur faim et leur dédain presque total des milles objets fabriqués que les blancs s'étaient âprement disputés après l'échouement de la *Téthys*. Il s'aperçut pourtant que ces mêmes Indiens donnaient volontiers tout le produit d'une pêche pour un vieux couteau. Leur habitude de pisser droit devant eux, où qu'ils se trouvassent, même à l'intérieur des huttes, était sale, mais il songeait qu'un cheval ou qu'un bœuf, dont ils avaient la tranquille fierté, en eût fait autant. La guerre entre eux faisait souvent rage ; ils infligeaient, disait-on, d'épouvantables tortures à leurs prisonniers pour les honorer en leur donnant l'occasion de faire montre de courage ; ils ramenaient des scalps dans leurs cabanes, après les avoir élevés cinq fois vers le ciel au bout de leurs piques afin de libérer l'âme. Mais Nathanaël se souvenait de têtes de suppliciés suspendues à la porte de la Tour de Londres, et pensait que les hommes sont partout des hommes. (OR 931)

Le narrateur expose l'appréciation des autres races par Nathanaël qui exprime son ouverture d'esprit en reconnaissant leurs mérites et leurs défauts apparemment sans préjugés. Comme il ne méprise ni n'exalte inconditionnellement ces personnages, c'est-à-dire qu'il ne succombe ni à l'idéalisation du sauvage fier et noble ni au dédain pour les races « inférieures », la justesse de son attitude est mise en avant. Le héros de Yourcenar manifeste alors une attitude plus nuancée que celle qui émane du texte de Diderot mentionné ci-dessus (voir 4.6.1.3). Il est évident que l'idéalisation et le dédain expriment des attitudes contraires et que la première est certainement à préférer, mais il faut somme toute reconnaître que les deux approches sont réductrices et simplistes.

Le texte yourcenarien va bien plus loin que la promotion de l'égalité. Nathanaël compare les membres des autres races aux Européens – les Noirs aux débardeurs du port de Londres, et les Indiens aux autorités anglaises – et conclut qu'il n'y a pas de grande différence entre les blancs et les autres races. L'opinion que le narrateur attribue à Nathanaël par rapport à ce sujet est résumée dans une phrase qui juxtapose les membres de la colonie européenne et les Indiens « au teint cuivré » (OR 930) qui vivent sur l'Île Perdue. La reconnaissance que la peau des européens n'est que « plus ou moins blanche » (*ibid*.) déstabilise la distinction entre blancs et personnes de couleur, puisque la différence entre blanc et coloré n'est plus nette. La notion de race même est mise en cause. Soulignons un détail qui nous paraît significatif, à savoir que les membres de la colonie ont presque oublié leur origine européenne :

> en fait, les notions de patrie et d'appartenance à un maître ne signifiaient plus guère pour eux ; cette pauvre île dont le nom ne se trouvait pas même sur les cartes semblait revenue au temps où elle n'appartenait à personne. (OR 927)
>
> Ces vieux s'étaient insensiblement attachés à ce lieu où ils peinaient depuis vingt ans, et eussent redouté un long passage en mer. Les enfants ignorants de tout ne s'imaginaient pas qu'on pût être mieux ailleurs. (OR 928)

L'opposition des hommes blancs et des hommes de couleur est déstabilisée dans un lieu quasiment coupé de l'Europe, devenue une image floue et lointaine. C'est en dehors d'un contexte européen que la notion de race perd de son importance, et que la coopération interraciale égalitaire est possible. Grâce à la correspondance entre la prise de distance par rapport à l'Europe et la dévaluation de la différence raciale, le texte associe implicitement la notion de race à l'Europe, devenue détentrice d'une idéologie raciale eurocentriste (raciste). Notons aussi que la prostitution à la Jamaïque sert avant tout aux marins européens - aux équipages – ceci signifiant que ce marché du travail peu respectable a été introduit et installé par des européens, et qu'il est maintenu pour et à cause d'eux ; c'est une activité étrangère importée par les colonisateurs. Cela exemplifie bien la façon dont le texte dévoile que l'Europe colonisatrice tire profit des peuples indigènes. Sur ce point, le roman de Yourcenar rappelle vaguement

les théories postcoloniales qui affirment que la race est un effet de l'histoire du racisme, à l'instar des discours antiracistes (voir Butler 1993 : 18 ; cf. également Sullivan 2003 : 66-71 ; Dorlin 2008 : 79-108).

La race n'est pas un facteur pertinent dans la totalité des relations sexuelles du héros de Yourcenar, mais la thèse de l'intersectionnalité introduite par Crenshaw (2005 : 51) est utile en ce qui concerne les portraits du métis et de Saraï. La race est un facteur essentiel dans la liaison de Nathanaël avec le métis (voir Gronhovd 2004 : 95-97), mais elle n'a pas la même fonction pour les partenaires respectifs. Le thème racial est souligné par le fait que le métis ne possède pas de nom propre, de sorte que sa fonction principale réside dans la couleur de sa peau. En fait, tous les personnages de couleur sont constamment introduits comme tels dans le texte et il arrive plusieurs fois que la couleur de leur peau soit le seul trait distinctif mentionné, ce qui n'est jamais le cas d'un personnage blanc.

Le navire est une microsociété exclusivement masculine, comme il n'y a pas de femmes à bord. Les rapports de pouvoir entre les hommes s'y construisent en fonction de leur tâche et de leur race. La race des marins n'est pas mentionnée, mais il est sous-entendu que ce sont des Européens blancs. La peau blanche et l'origine européenne étant fixées comme la norme invisible, il paraît justifié de penser que les marins appartiennent à cette catégorie sauf mention particulière. Le personnage du métis présente deux marques d'infériorité au sein de l'équipage de la barque : la couleur de sa peau et sa position de cuisinier, ce qui veut dire qu'il n'est pas matelot comme les autres, ce qui le range en-dessous des autres. Nathanaël est blanc et européen, ce qui le situe automatiquement au-dessus du métis dans ce contexte colonisateur, même s'il n'est qu'un garçon effrayé. La position désarmée du garçon découvert en tant que passager clandestin offre pourtant la possibilité au métis d'intercéder en sa faveur et d'assumer une position dominante, supérieure, vis-à-vis du garçon. Le métis a ainsi l'occasion de déstabiliser momentanément les rapports de pouvoir interraciaux. Il est intéressant que cela se joue également dans le domaine sexuel.

> Nathanaël avait dans le métis un protecteur à bord. […] Il ne mesurait pas le plaisir que l'autre pouvait avoir à protéger et à caresser un jeune blanc. (OR 921)

Il est indiqué que la race est un facteur décisif pour le désir du métis ; la peau blanche de Nathanaël augmente son plaisir, car le métis a la possibilité d'inverser les rapports de pouvoir et de se trouver dans une position dominante vis-à-vis d'un blanc. Contrairement au métis qui est très conscient du système hégémonique social, Nathanaël est déclaré ignorant des rapports de pouvoir qui déterminent les rapports entre les blancs et les gens de couleur, puisqu'il ne se rend pas compte que sa peau blanche peut attirer l'autre. Pour l'un, la race contribue à motiver et à intensifier le désir sexuel, alors que pour l'autre, la race paraît passer inaperçue. Nous pourrions faire remarquer que l'ignorance, c'est-dire l'inattention à la race dans cette situation-là, est souvent le privilège du groupe dominant (cf. note 215). Dans cet épisode, les rapports interraciaux et la sexualité sont clairement imbriqués.

Il est temps d'aborder la seconde relation sexuelle de Nathanaël où la race joue un rôle essentiel, notamment son amour pour Saraï. Celle-ci est juive, ce qui la place immédiatement dans une position sociale inférieure dans l'univers fictif, conformément au contexte socio-historique recréé dans le roman. Même si la judéité ne peut plus être tenue pour une catégorie raciale, elle l'a été pendant très longtemps au cours de l'histoire. Dans *Un homme obscur*, les Juifs constituent une classe sociale inférieure à Amsterdam et ils sont enfermés dans un ghetto, séparés de la population chrétienne qui se méfie d'eux. Le mépris ressenti par les chrétiens pour les Juifs est exposé à divers endroits dans le texte, dans les paroles émises par des personnages secondaires. La pendaison de Saraï attire une foule énorme qui se moque d'elle et prend plaisir à la voir punie (OR 995). Nathanaël assiste à leur insu à la conversation entre deux personnes commentant l'exécution de Saraï et la réaction de sa mère, la Loubah.

> – Elle [la mère de Saraï] doit quand même regretter sa fille.
>
> – Sa fille ? On ne l'a pas vue accoucher. Mais elle aura du mal à en retrouver une si belle et aux doigts si bien exercés.
>
> – Si belle ? dit l'aigre voix d'une des deux femmes. Enfin, si tu veux : une belle Juive. (OR 995)

La dernière réplique dévoile la suprématie blanche inhérente à la vision du monde eurocentriste : pour les gens ordinaires, la beauté de Saraï est douteuse, parce qu'elle est juive. Quand le correcteur Cruyt

croit que Nathanaël l'a trompé, il l'attaque verbalement dans ces mots-ci : « File, salaud ! Ça manigance avec son oncle pour ruiner les petits concurrents… File, que je dis, va retrouver ta putain juive… » (OR 958). Cruyt veut insulter Nathanaël autant qu'il peut, et ainsi il attaque son mariage avec une femme juive. L'emploi de ce mariage comme insulte dévoile l'empreinte négative attachée à la fois aux Juifs et aux prostituées. En plus d'être juive, Saraï est une femme, une prostituée et une voleuse. Donc, il y a plusieurs facteurs qui déterminent sa faible position : la race, le genre, le métier et la criminalité. Ce personnage exemplifie parfaitement la thèse de l'identité personnelle caractérisée par l'intersectionnalité (Crenshaw 2005). Juive, Saraï est moins respectable que les prostituées blanches à Amsterdam, tandis qu'elle est aussi plus méprisée que les juives non prostituées. Pris à part, chacun de ces facteurs soumet Saraï à la méfiance sociale ; ensemble ils donnent lieu à l'incarnation suprême du sujet marginal ; Yourcenar le savait bien.

La fonction principale de cette femme toujours méprisée par tous où qu'elle se trouve est de montrer que Nathanaël ne partage pas l'antisémitisme de ses contemporains, ni leur mépris pour les prostituées, car il pense : « Et Saraï était une putaine, certes, et elle était juive, mais ces deux notions ne suffisaient pas pour la définir » (OR 958). Il n'hésite pas non plus à reconnaître sans réserve la beauté de la jeune femme. À notre avis, il n'est pas difficile d'adhérer aux valeurs de Nathanaël et d'apprécier ce personnage exceptionnel. Pourtant, nous dirions que la race de la fille – sachant bien qu'il est fort douteux de traiter la judéité de race – devient dans le texte une marque très distinctive et que la problématique de la race en est réduite à une fonction explicite. L'introduction de Saraï dévoile que Nathanaël à l'instar de ses compatriotes considère les Juifs comme un groupe homogène, facilement reconnaissable : « C'était une fille plus toute jeune, au beau visage doré comme une pêche. Juive sans doute, car il ne connaissait qu'aux Juives ce teint chaud et ces yeux sombres » (OR 943). À la première vision de la jeune fille inconnue, Nathanaël la classifie tout de suite comme une Juive à partir de la couleur de sa peau, à l'instar de ses contemporains.

Le portrait de Saraï est encore plus ambivalent à la lecture du texte à partir d'une perspective raciale. Il semble que la relation de Nathanaël et de Saraï ne réussisse pas complètement à se distancer

des stéréotypes réducteurs, bien que le texte ait pour but de représenter un héros sans préjugés. L'imaginaire européen nourrit un stéréotype de la femme orientale comme soumise et exotique (Sullivan 2003 : 60), comme Said a été le premier à le signaler dans son livre *Orientalism* de 1978[216]. C'est surtout l'image de la femme orientale exotique et sensuelle qui est importante ici. Comment faut-il interpréter le fait que Nathanaël a l'impression que le corps de Saraï est « plus doux qu'il n'avait imaginé aucun corps » et qu'il « n'avait jamais joui à ce point d'aucune femme » (OR 945) ? La femme juive lui procure donc un plus grand plaisir que les femmes européennes (Janet et Foy) rencontrées auparavant. S'agit-il d'une reproduction inconsciente d'une image stéréotypée, c'est-à-dire une expression de l'orientalisme saidien ? Comme Saraï est une prostituée et une voleuse, le texte yourcenarien fait en outre une association entre les femmes juives et la sexualité excessive, et il soutient aussi le préjugé encore plus répandu de l'avarice des Juifs.

En interprétant le texte, faut-il mettre plutôt l'accent sur les signes avertisseurs d'une conscience postcoloniale naissante dévoilant le racisme et proposant un monde sans races, ou faut-il s'arrêter sur les traces d'une vision eurocentriste, chrétienne et blanche perçant parfois la surface du texte qui respire l'intelligence, la lucidité et l'égalité ? Une analyse postcoloniale de la représentation des Noirs, des Indiens et des Juifs mettrait peut-être l'accent sur le regard simplificateur posé par l'Européen blanc qu'est Nathanaël sur les personnages de couleur. L'homme blanc et la culture européenne constituent le point de référence, auquel l'autre est comparé. L'image de l'esclave noir heureux malgré sa servitude et celle du fier Indien sauvage sont un peu naïves et essentialisantes, de sorte que l'attitude bienveillante et indulgente de Nathanaël peut devenir condescendante. De même, le regard universel qui compare l'esclavage à la servitude des ouvriers, des gens travaillant dans le port de Londres, minore l'atrocité, les conditions inhumaines et l'injustice du premier. Si critique de l'esclavage il y a, elle est bien faible. Il y a, en effet, une légère

[216] Dans ce livre célèbre, fondateur des études postcoloniales, Said introduit sa théorie de « l'orientalisme », qu'il définit comme un mode de pensée et/ou discipline universitaire occidentaux qui instaurent une distinction ontologique et épistémologique entre l'Occident et l'Orient et qui projettent des valeurs européennes sur le corps oriental, représenté comme l'Autre.

contradiction entre, d'un côté, le but conscient et apparent de mettre en valeur le manque d'antisémitisme ou le non-racisme du héros et, d'un autre côté, les images relativement stéréotypées et simplistes des autres races mises en scène afin de souligner ses vertus à lui. Nous nous contentons de constater que cette tension existe dans le texte, en soulignant pourtant qu'il ne faut pas oublier que le roman est rédigé tout au début des années 1980[217], c'est-à-dire avant que la théorie postcoloniale ne se soit imposée. De plus, le texte de Yourcenar trouble cette érotisation extraordinaire de la femme orientale, puisque Saraï est supplantée par Madame d'Ailly, une Européenne blanche, dans le rôle de l'amante idéale.

Hormis à travers ces deux amours, *Un homme obscur* expose autrement le regard européen posé sur les autres races et les stéréotypes sexuels associés à cet Autre.

> Ayant un soir, à son cuisant regret, fait allusion devant Monsieur Van Herzog à son quasi-mariage avec Foy, il fut bientôt supposé avoir été marié avec une princesse indienne […] L'avidité de ces doctes gens était sans bornes pour les détails concernant la grosseur ou l'ampleur du sexe chez ces sauvages et ces sauvagesses, et leurs attitudes dans l'accouplement. Nathanaël croyait savoir que c'était comme ici. (OR 970)

La présomption que Foy avait été une princesse indienne traduit la perspective eurocentriste de Monsieur Van Herzog et de ses invités ainsi que leur forte conviction de la supériorité blanche. Ces gens présument que Nathanaël, en tant qu'Européen blanc, aurait bien entendu épousé la fille indienne la plus éminente. L'Occident a une longue tradition d'attribuer des caractéristiques sexuelles aux autres races (voir Sullivan 2003 : 59-65 ; de Lauretis 2007 : 143,148-149). Sullivan (2003 : 60) note que dans les discours hétéronormatifs occidentaux, le gros pénis (le sexe ample) connote l'animalité, la criminalité et la licence sexuelle Jonathan Dollimore (1991 : 345) montre qu'il y a une tradition d'attribuer une sexualité excessive et animale aux gens noirs, qui ainsi diffèrent des Blancs civilisés. Le narrateur d'*Un homme obscur* dénonce et ridiculise ce genre de

[217] Notons que les termes « postcolonial » et « postcolonialisme » n'existent pas encore dans *Le Petit Robert* de 1993. *Le Petit Robert des Noms Propres* de 2003 ne connaît pas Said.

« fantasmes publics », qui est le terme utilisé par de Lauretis (2007 : 132) pour désigner « les récits culturels dominants et les scenarios de l'imagination populaire ». Les savants européens et leur obsession des fantaisies imaginaires concernant les pratiques sexuelles des Indiens et leur anatomie sont tournés en dérision par la muette désapprobation de Nathanaël, le seul ayant vraiment connu de vrais Indiens. Ainsi, le roman de Yourcenar manifeste une conscience postcoloniale et il peut se lire comme un commentaire ironique sur les stéréotypes raciaux, en dépit du fait que l'auteur s'en sert lui-même par endroits.

4.6.4 Conclusion du chapitre

Dans le dernier roman de Yourcenar, il semble y avoir un revirement assez considérable en ce qui concerne le thème sexuel et amoureux. Ces deux sujets forment, en effet, quasiment un seul thème, car le plaisir sexuel exige l'amour et vice-versa. Après *L'Œuvre au Noir*, qu'il convient de considérer comme une sorte de parenthèse dans l'œuvre romanesque au vu de la place accordée à notre sujet, l'amour est de nouveau un thème important dans le récit et un facteur essentiel dans la vie du héros, de même que l'association de l'amour sexuel à la transcendance est redevenue tangible. L'éventail des relations sexuelles de Nathanaël exemplifie la thèse avancée par Sedgwick (1991 : 34 *passim* ; cf. Rubin 1993) selon laquelle le champ sexuel englobe une multitude de pratiques et de conceptions, et il remet en question l'idée qu'il existe un modèle sexuel préférable à tous les autres.

La suprématie de l'amour entre hommes et la méfiance des femmes ont cédé la place à un regard plus positif sur les femmes et la sexualité féminine et à une sorte de préférence hétérosexuelle. Il est vrai que le dernier roman de Yourcenar offre une image relativement différente de la sexualité par rapport à ses romans précédents ; nous ne nions pas que cette évolution ait eu lieu. Yourcenar semble avoir voulu essayer une nouvelle et dernière approche de la sexualité. Ainsi, Nathanaël est marqué par la même marginalité assumée que les autres personnages, mais elle se caractérise moins par l'attitude parfois arrogante et condescendante des autres personnages et un peu plus par la bienveillance, bien que Counihan (1998), entre autres, ait bien relevé que le héros dissimule une critique sociale sous son air

timide et discret (voir aussi Gys 1993 : 21*sq*). Ce changement se reflète dans le traitement du thème amoureux, puisque le rapport sexuel est envisagé comme une relation réciproque et mutuellement bénéfique, au lieu de se reporter à la dichotomie traditionnelle actif-passif. Un changement particulièrement considérable concerne le rôle passif joué par Nathanaël quant à l'initiative sexuelle, ce qui n'exclut pas sa participation avide aux jeux sexuels une fois que l'autre a fait le premier pas. L'opposition binaire actif-passif est déstabilisée dans le texte, car les rôles passif et actif sont interchangeables et réversibles dans les rapports sexuels. En effet, c'est là que se trouve le changement le plus radical vis-à-vis des romans précédents, où les héros ne se sont guère préoccupés du plaisir de l'autre. Nous interprétons cette déstabilisation du binarisme actif-passif comme une opération subversive dirigée contre la norme hétérosexuelle et son insistance sur la pénétration, ainsi que contre l'image péjorative de l'homosexuel passif. Au lieu d'interpréter la sexualité de Nathanaël comme une préférence hétérosexuelle, il serait préférable de reformuler cette thèse et de dire que la nouveauté principale apportée par ce héros et ce roman est l'aspect bénéfique, positif et *mutuel* de l'amour.

Selon nous, le rapport entre l'homosexualité et l'hétérosexualité n'a pas changé autant qu'il ne le semble. Même si Nathanaël est présenté comme une personne principalement hétérosexuelle, son choix n'est pas exclusif et l'amour homosexuel demeure une option tout aussi valable. Tant que l'amour homosexuel reste une option aussi recevable que l'amour hétérosexuel, Nathanaël exprime une attitude vis-à-vis de la sexualité similaire à celle des autres héros yourcenariens pour ce qui est de la dichotomie hétéro-/homosexualité réduite à n'être qu'une catégorisation artificielle et réductrice. La notion d'orientation sexuelle (majoritaire respectée ou minoritaire méprisée) fixe est reniée. Par conséquent, le stigma attaché aux activités sexuelles hors norme est refusé. La défense de l'amour homosexuel est moins visible, mais le texte l'exprime par exemple en rejetant l'image négative de l'homme dévirilisé par des pratiques homosexuelles. Le roman ne reproduit pas une norme hétérosexuelle, au contraire il la conteste toujours, mais de façon différente. L'apparente hétérosexualité est aussi déstabilisée dans la mesure où le héros minimise la différence sexuelle : hommes et femmes sont

pratiquement identiques. L'éloge de la sexualité féminine coïncide avec la négation de la spécificité féminine. Donc, au lieu de penser qu'*Un homme obscur* dépeint l'amour hétérosexuel, et valorise la sexualité des femmes, il vaudrait mieux dire qu'il défend une vision indifférenciée de la sexualité partant d'un point de vue masculine, celui du narrateur adoptant le point de vue du héros. Quand nous mettons Nathanaël en rapport avec les représentations précédentes de la sexualité, nous voyons que Yourcenar manipule différents aspects liés au thème sexuel – l'investissement affectif, la question du sexe et du genre, les rapports de pouvoir, l'influence sur l'identité personnelle, etc. – sans pourtant abandonner sa méfiance envers la norme.

Un homme obscur introduit toutefois un thème nouveau dans l'œuvre par rapport à la sexualité, à savoir la race. Le texte crée une société où les rapports interraciaux sont très hiérarchiques et affirment la supériorité blanche et européenne. Le narrateur dévoile l'eurocentrisme et le racisme inhérents à la fascination des Européens pour les personnes de couleur, et expose certains stéréotypes sexuels courants de la culture occidentale sur les autres races. Le héros est ici représenté comme ignorant et intouché par les rapports de pouvoir entre les différentes races. Pourtant, même lui succombe parfois à une vision essentialisante et eurocentriste. Finalement, les personnages de couleur sont traités avec sympathie, mais leur fonction principale est de soutenir l'indulgence et les vertus du héros, blanc et européen. Nous pensons qu'ainsi le texte trahit une vision eurocentriste malgré ses bonnes intentions, tout comme la représentation des femmes ne se libère pas d'une perspective masculine. Ni les femmes ni les personnes de couleurs ne sont traités comme des acteurs indépendants.

4.7 Conclusion de la deuxième partie

La deuxième partie de cette étude a exploré le thème de la sexualité transgressive dans quasiment tous les romans de Yourcenar en prêtant attention particulièrement aux expériences sexuelles des héros et au rapport entre l'homosexualité et l'hétérosexualité. L'étude s'est rattachée principalement à Alexis, à Zénon et à Nathanaël ainsi qu'aux couples Éric-Conrad et Hadrien-Antinoüs. Le mot d'ordre dans notre approche a été la pluralité.

Le phénomène de l'homosexualité peut être compris et expliqué de différentes manières selon une approche plus ou moins nuancée. Quant à l'œuvre romanesque de Yourcenar, trois modes d'explication possibles viennent facilement à l'esprit : le lecteur/chercheur peut se focaliser sur le sexe, le genre ou le contexte historique de ses histoires. Une définition de la sexualité des plus basiques part du sexe des partenaires et oppose hétérosexualité et homosexualité, ce qui d'après les chercheurs auxquels nous avons fait référence tout au long du travail reste le mode de pensée dominant dans le monde occidental, même si cela n'a pas toujours été le cas. Toutefois, la première remarque qui s'impose à propos des ouvrages que nous venons d'analyser est que la définition de la sexualité à partir du sexe seul est insatisfaisante en ce qui concerne les protagonistes yourcenariens. Il existe trop de différences entre leurs façons de vivre respectives et leurs manières d'envisager les actes homosexuels (et hétérosexuels) pour qu'il soit possible de les regrouper dans une catégorie de telle manière. Déjà le fait que la plupart d'entre eux ont des relations avec des femmes et des hommes trouble le modèle dichotomique fondé sur un sexe biologique binaire.

Notons encore qu'il est n'est guère plus satisfaisant d'assigner aux héros une bisexualité passe-partout qui incorpore et, de ce fait, annule toutes les différences, même si Yourcenar elle-même aimait utiliser ce terme-là (cf. Yourcenar 1980 : 170 ; Yourcenar 1995 : 469) et que certains critiques adoptent la même voie. À ce sujet, Allamand (2004 : 12) n'a pas tort de dire que Yourcenar réitère « l'impossibilité d'occuper une place définie, nommable » en affirmant que ses héros sont bisexuels plutôt qu'homosexuels (cf. Deprez 2007 : 61). Cependant, nous voulons signaler les réserves émises par Swain (1998 : 146) qui voit certains dangers dans la notion de bisexualité,

susceptible d'imposer des restrictions et de renforcer une pensée binaire :

> La dénomination - bisexuelle - peut encore être une identification dans le cadre binaire car il y subsiste une notion qui partage l'Être en deux, homo ou hétérosexuel. […] Tant que la bisexualité sera posée comme choix entre deux pôles basés sur le sexe biologique et le genre culturel, son potentiel subversif, qu'il soit épistémologique ou moral, sera différé.

Néanmoins, Swain (1998 : 147) note aussi que l'ambiguïté appelée par la bisexualité peut contribuer à remettre en cause l'hétérosexualité en tant qu'institution naturelle. Vu de cette manière, la bisexualité permet de reconnaître les différences de culture, de sexe et de genre et laisse de la place pour la pluralité. À notre avis, c'est plutôt cette deuxième interprétation qu'il faudrait appliquer à l'œuvre de Yourcenar. Mais, le recours à la bisexualité indécise nous paraît une explication trop simpliste, car la bisexualité indique qu'une personne désire aussi bien des hommes que des femmes, sans que ne soient considérées les variations existant à l'intérieur de l'homosexualité et de l'hétérosexualité. Le désir homosexuel d'Alexis le pousse vers quelqu'un qui est différent de lui, alors qu'Éric désire son parèdre Conrad, pour ne donner qu'un exemple. Donc, la bisexualité est une notion tout à fait motivée, mais insuffisante, quant à l'œuvre yourcenarienne.

L'exemple donné nous conduit vers une autre explication très répandue de l'homosexualité, notamment celle en des termes de genre. L'accent n'est plus mis sur le sexe anatomique des partenaires mais sur leurs attributs et les rôles joués dans la relation sexuelle. De telles explications reposent souvent sur une vision hétérocentriste, à savoir qu'elles présupposent que le rapport sexuel se construit entre un pôle masculin et un pôle féminin. L'un des partenaires dans une relation homosexuelle doit alors adopter le rôle assigné à l'autre sexe. Nous pensons toutefois à la suite de Sedgwick (1991) que l'homosexualité peut se manifester sous la forme d'une transition de genre ou d'une non-transition de genre. Nous pourrions dire que son argument contraste « l'amour du même » et « l'amour de l'autre » à un niveau abstrait. Ceci est devenu clair lors de notre étude des textes yourcenariens. En vertu de sa ressemblance aux femmes, le héros

Alexis est un exemple parfait de la transition de genre, tandis qu'Éric, soldat viril, exprime plutôt la non-transition de genre. Toutefois, le partenaire du dernier, Conrad, étant une figure androgyne, la qualification de non-transition de genre devient un peu suspecte en ce qui concerne leur relation. En fait, la relation d'Éric avec Conrad démontre qu'il est impossible de rendre compte du thème homosexuel mis en scène dans l'œuvre yourcenarienne à partir du genre, puisque la transition de genre et la non-transition de genre alternent et se confondent dans ce livre-là, comme également dans d'autres romans yourcenariens.

Le recours au contexte historique est un troisième moyen, plus sophistiqué que les deux précédents, de rendre compte du thème homosexuel dans l'œuvre de Yourcenar. Ses romans étant situés dans des périodes historiques variées, ils représentent différents modèles d'amour et de sexualité entre des personnes du même sexe (mâle). Partant de la période historique recréée, il serait possible de dire qu'Hadrien est pédéraste, que Zénon est sodomite et qu'Alexis est inverti. L'œuvre romanesque de Yourcenar exemplifie la thèse constructiviste de la sexualité en vertu de sa dimension historique et souligne l'importance d'un regard historicisant sur l'homosexualité et par conséquent, l'hétérosexualité également. Ses livres démontrent clairement que l'homosexualité n'est pas un phénomène transhistorique, essentiel et stable, que la dichotomie hétérosexualité/homosexualité n'est pas une constante universelle, puisque l'hétérosexualité se définit par ce qu'elle exclut, à savoir l'homosexualité. L'œuvre de Yourcenar soutient implicitement une des idées clé exprimées par la théorie queer lorsqu'elle illustre la pluralité de la sexualité. Grâce à la prédilection de Yourcenar pour le genre littéraire du roman historique, qu'elle modifie à son gré, nous voyons que l'hétérosexualité en tant que norme sociale invariante fondée sur la biologie n'est pas valide. Néanmoins, la période historique est aussi une explication insatisfaisante. Si nous considérons qu'Hadrien, Zénon et Alexis sont des représentants appropriés de la pédérastie, de la sodomie et de l'inversion – ce qui ne va pas de soi – l'approche historique nous laisse quand même avec le couple Éric et Conrad et avec Nathanaël qui ne s'inscrivent pas dans le modèle proposé d'un point de vue historique. *Le Coup de Grâce* est situé environ à la même époque qu'*Alexis ou le Traité du vain combat*,

mais ni Éric ni Conrad ne ressemblent à Alexis. Il est évident qu'il est inconcevable de les traiter d'invertis. Éric incarne la masculinité virile, comme nous avons déjà pu le constater, et Conrad est un être tout à fait extraordinaire en dépit du fait qu'il exprime une certaine variation sur la transition de genre. Quant à Nathanaël qui vit à peu près à la même époque que Zénon, il ne lui ressemble guère. L'image positive et réciproque qu'il transmet est tout autre que l'indifférence de Zénon et ses relations de maître à disciple, ce malgré le fait que l'époque historique ne motive pas ces changements.

Aucun des trois modes d'explication proposés jusqu'ici (sexe, genre, histoire) ne rend compte du traitement du thème sexuel dans l'œuvre romanesque de Yourcenar de manière satisfaisante. Il en résulte la nécessité de chercher une explication ailleurs. Nous avons proposé que les romans expriment une exploration systématique du thème de la sexualité en prenant appui sur quelques éléments de fond que Yourcenar semble se plaire à remanier, à déplacer et à redistribuer dans ses différents romans. De plus, elle lie le thème sexuel à un ou à plusieurs autres thèmes qui sont différents d'un livre à un autre. La récapitulatif des caractéristiques principales du thème dans les différents romans étudiés permettra de démontrer comment cela fonctionne.

Alexis ou le Traité du vain combat est situé au cœur d'une prolifération de discours scientifiques (médicaux et psychanalytique) sur l'homosexualité qui, à cette époque-là, se comprend comme une inversion de genre : l'homosexuel est un homme faible et efféminé. Le roman part de ces discours auxquels le narrateur-héros s'oppose, mais dont son portrait et son comportement répètent plusieurs éléments. Ainsi, par rapport à la sexualité, une grande importance est accordée à la langue et à son corrélat, le silence. Le roman est une défense explicite de l'homosexualité simple, naturelle et innocente contre le discours scientifique et, à un degré plus bas, contre l'interdit chrétien de la sexualité. La sexualité est le thème principal, ou même le thème unique du récit, où le héros essaie de se comprendre, de s'accepter et, finalement, de se déclarer et se justifier. Elle devient alors le trait de caractère principal du héros, tant que celui-ci ne s'est pas encore accepté. Étant donné que le combat individuel et le mûrissement intime sont accentués, c'est le problème moral qui occupe le devant de la scène. Cela a pour autre conséquence que la sexualité est associée

au trouble et aux souffrances, au moins tant qu'Alexis reste sous l'influence des contraintes sociales. Les rapports et les partenaires sexuels multiples et anonymes sont repoussés en arrière-plan. La sexualité est complètement dissociée d'un engagement sentimental, à savoir de l'amour. Il n'y a donc aucun effort pour justifier les actes homosexuels par l'amour, c'est le droit de se procurer le plaisir sexuel avec la personne de son choix que le roman défend. Dans le premier roman de Yourcenar, il n'y a pas de comparaison explicite entre l'homosexualité et l'hétérosexualité, mais les deux sont implicitement contrastés dans le comportement d'Alexis qui répugne à faire l'amour avec une femme. Le roman ne contient pas de lien hétérosexuel apprécié, ce qui fait que l'hétérosexualité est ravalée tandis que l'homosexualité est louée. Dans le premier roman de Yourcenar, les deux types de sexualité catégories sont nettement différenciés.

Le Coup de Grâce déplace le regard et se concentre sur le problème posé par l'amour hétérosexuel non partagé. L'homosexualité est repoussée à une place discrète dans le livre et ne fait pas l'objet de réflexions morales. Elle ne donne jamais lieu à des remords ou à des doutes, même si l'interdiction sociale n'est guère moindre que dans *Alexis ou le Traité du vain combat*. Comme dans ce dernier, l'amour et la sexualité sont les thèmes principaux. L'homosexualité y est reliée à l'amour et à l'amitié et elle fait appel à la tradition des couples héroïques. Le narrateur-héros Éric décrit sa relation avec Conrad en ces termes-là, de sorte que le côté sexuel de leur rapport est moins prégnant. Grâce à l'assimilation de l'amour, de la sexualité et de l'amitié, le thème exprime la certitude, la tranquillité, la confiance et l'affinité des partenaires. Notons aussi que le thème de l'homosexualité se réduit dans le roman à l'amour-amitié exclusif et unique d'Éric et de Conrad, et que par conséquent, ni l'un ni l'autre ne représente un type homosexuel. Aucun autre rapport homosexuel n'est rapporté. Donc, l'amour et le désir sexuel éprouvés par le héros-narrateur pour Conrad est une part inaliénable de ce personnage, mais nous aurions tort de dire que l'homosexualité est un facteur décisif pour son identité. Quant à la question du genre des deux partenaires, nous avons déjà vu combien il diffère du cas d'Alexis. Là où le premier roman de Yourcenar attache l'homosexualité à une transition de genre, le deuxième représente l'homosexualité sous la forme d'un séparatisme de genre, dans un milieu homosocial

masculin dépourvu de femmes. Conrad n'est pas un inverti mais un androgyne qui combine le masculin et le féminin. Enfin, il faut insister sur l'association de cet amour au sublime, alors que toute relation hétérosexuelle est liée à l'horreur. De fait, la distinction hiérarchique de l'homosexualité et de l'hétérosexualité est très intense à cause de la misogynie manifeste d'Éric.

Mémoires d'Hadrien met en scène un amour pédéraste dans la relation d'Hadrien avec Antinoüs. Le roman répète l'association de l'amour au divin exprimée dans *Le Coup de Grâce*. Il reprend aussi le lien entre l'amour et la sexualité, ainsi que la commémoration nostalgique d'un partenaire aimé et désiré que le narrateur-héros a perdu il y a longtemps. Néanmoins, ce roman ne se tient pas à l'amour unique, car Hadrien a de nombreux rapports sexuels aussi bien avec des jeunes hommes qu'avec des jeunes femmes. La volupté pratiquée avec finesse est célébrée, tandis que l'abus sexuel est condamné. À la différence d'Alexis qui problématise la sexualité, Hadrien s'intéresse au mystère de l'amour qui est un des thèmes principaux dans le roman. L'amour est lié au vœu de rétablir la gloire de la Grèce et de concilier les différentes cultures pour créer un empire prospère, heureux, pacifique et stable. Ceci est le seul ouvrage où la préférence homosexuelle du héros est conforme aux mœurs régnant dans l'univers fictif. En revanche, c'est la force de l'amour qui est source de réactions négatives et exprime la transgression aux règles morales intradiégétiques. Notons qu'Éric ne réfléchit ni sur l'amour ni sur la sexualité par rapport à Conrad. Une autre nouveauté apportée par *Mémoires d'Hadrien* peut se voir dans le fait que le désir homosexuel et le désir hétérosexuel ne sont plus aussi différenciés. Le sexe est un facteur moins important que l'âge et que la position sociale dans ce roman, où la relation sexuelle s'établit entre un maître (l'amant) et un dominé (l'aimé). Les pratiques sont toutefois hiérarchisées de manière que l'amour des garçons paraît plus digne et plus authentique que l'amour des femmes. L'hétérosexualité est encore inférieure, mais elle n'est pas redoutée. Malgré son attitude condescendante envers les femmes, Hadrien n'est pas misogyne comme Éric, puisqu'il a un véritable intérêt pour les femmes.

L'Œuvre au Noir change encore une fois de perspective. L'amour et la sexualité n'occupent qu'une place minime dans la vie du héros Zénon et une place modeste dans ce roman, où la maturation du héros

consiste à s'en libérer. De nouveau, Yourcenar dépeint une société réprimant les rapports homosexuels. Comme tous les autres héros, à l'exception d'Alexis, Zénon n'a pas de doutes en ce qui concerne l'homosexualité. Cependant, *L'Œuvre au Noir* dépeint l'image la plus négative de la sexualité souvent associée à l'abus, à l'horreur et à la mort. L'homosexualité y est associée à la révolte et à la critique sévère de la société. Dans ce roman, Yourcenar relie le thème sexuel au christianisme. Ce lien était suggéré dans ses romans précédents, mais ici, il est mis en avant de façon ostensible afin d'attaquer l'interdit chrétien de la chair. Les relations sexuelles de Zénon sont aussi plus variées que celles des héros précédents, surtout avec les femmes. Il fait des expériences agréables mais insignifiantes avec quelques femmes, mais il vit aussi une expérience atroce et mortelle avec Catherine. Enfin, il trouve du plaisir auprès de la dame Frösö, respectée et appréciée. L'hétérosexualité se présente par conséquent comme un phénomène pluriel, parfois bon et parfois mauvais. Au contraire, le rapport homosexuel est toujours présenté sous une lumière positive par le héros et par le narrateur anonyme, ainsi que sous forme d'une relation de maître à disciple. Le roman apporte une nouvelle dimension au thème sexuel par l'évocation de trois indices différents de rapports lesbiens par l'intermédiaire des protagonistes secondaires. Ainsi, le roman expose un large éventail de différents types de liaisons sexuelles, en même temps qu'il paraît accorder le moins d'attention au thème de la sexualité.

Un homme obscur réinstalle l'importance du thème de l'amour toujours en lien avec la sexualité. L'amour sexuel est réciproque et bénéfique dans ce roman. Malgré le fait que Nathanaël soit une figure marginale et parfois inférieur à la femme qu'il aime, ses relations ne se comprennent pas comme les rapports d'un maître avec son disciple. La différence entre l'homosexualité et l'hétérosexualité est quasiment abolie et remplacée par l'opposition du vrai amour à l'amour faux et au désir sexuel égoïste. La hiérarchisation de l'homosexualité et de l'hétérosexualité trouvée dans les romans précédents n'existe plus. En outre, le dernier roman de Yourcenar modifie le thème en le rapprochant de la question de la classe sociale et de la race.

Nous pouvons affirmer que l'optique change d'un roman à un autre. Ainsi, si *Alexis ou le Traité du vain combat* s'attache au désir homosexuel, *Le Coup de Grâce* met l'accent sur la passion amoureuse

hétérosexuelle, *Mémoires d'Hadrien* interroge le prodige de l'amour, tandis que *L'Œuvre au Noir* se focalise sur le fonctionnement sexuel du corps soumis à la répression chrétienne. Finalement, *Un homme obscur* accentue la sollicitude réciproque et l'égalité dans l'amour passionné. À chaque fois, Yourcenar aborde le thème de la sexualité sous un angle différent. Nous pouvons constater que ses romans mettent en œuvre une exploration systématique de la sexualité et de l'amour à l'aide de quelques facteurs abordés en détail et négligés à tour de rôle : engagement affectif/amoureux ; importance du sexe du partenaire ; place dans l'œuvre et la vie du héros ; exclusivité ou non de la préférence sexuelle ; affinité ou différence des partenaires sexuels ; représentation négative ou positive, etc. Yourcenar établit ainsi certains variables qu'elle se plaît à redistribuer et à reconfigurer dans ses différents ouvrages. Nous pouvons identifier au moins les facteurs suivants récurrents d'un roman à un autre, mais dont l'importance et le traitement varient.

1) Le lien entre la sexualité et l'amour ; dissociation ou assimilation. Alexis sépare les deux, tandis que Nathanaël considère que le désir physique prend sa source dans les sentiments affectueux, c'est-à dire dans l'amour, et rejette la sexualité sans amour et l'amour sans sexualité. Entre ces deux pôles extrêmes, nous trouvons diverses configurations. Nathanaël ressemble un peu à Hadrien qui se dit incapable d'une carrière de séducteur parce qu'il s'attache trop à ses bien-aimés (cf. 4.4.3.2). Pourtant, Hadrien comme Zénon apprécient les plaisirs sexuels, même lorsque ceux-ci ne sont pas investis d'un engagement affectif ; ils considèrent que le désir sexuel (l'amour du corps) précède l'amour qui, dans le meilleur des cas, s'ensuit (cf. 4.4.3.1 et 4.5.3.3). Rappelons également qu'Éric soutient la fidélité et l'amour par rapport à la sexualité puisqu'il ne se reconnaît qu'un seul amour : Conrad (cf. 4.3.3.1). Nous pouvons constater que le lien entre l'amour et la sexualité est constamment remanié d'un livre à un autre.

2) La conception du désir (homo)sexuel comme la quête du même ou la quête de la différence. Ce facteur peut être rapproché de la théorie de Sedgwick qui sépare la transition de genre et la non-transition de genre. L'œuvre de Yourcenar expose un jeu constant avec les différences et les similitudes des partenaires sexuels. Ceux-ci peuvent se ressembler physiquement et différer mentalement, comme le font Éric et Conrad dans *Le Coup de Grâce*. Ou bien le héros est attiré

par quelqu'un qui lui apparaît comme une copie de lui-même, mais qui lui est inférieur en raison de sa position sociale et de son jeune âge ; à la similitude ou à l'identité se mêle alors la hiérarchie. Zénon et Aleï exemplifient cette configuration-là, tandis que *Mémoires d'Hadrien* insiste sur l'opposition d'Hadrien et d'Antinoüs sur tous les plans. Yourcenar jongle dans toute son œuvre avec l'idée de la différence et de la similitude de ses personnages au niveau physique, mental, comportemental et social.

3) La sexualité comme une force positive et constructive ou négative et destructive. *L'Œuvre au Noir* exprime la deuxième tendance, alors qu'*Un homme obscur* et *Mémoires d'Hadrien* souscrivent à la première. *Alexis ou le Traité du vain Combat* et *Le Coup de Grâce* sont moins univoques à ce sujet. Il paraît que l'hétérosexualité y assume la fonction destructrice alors que l'homosexualité a une fonction plus positive, mais ceci n'est pas aussi net que dans les trois romans de maturité. Soulignons cependant que la responsabilité des effets désastreux de la sexualité est en général assignée à la société, à l'église ou au conformisme. En effet, la sexualité en soi n'est pas nécessairement négative, bien qu'elle puisse avoir des conséquences néfastes. Même dans *L'Œuvre au Noir* si sombre, une image positive émerge momentanément dans les paroles de Zénon et d'Henri-Maximilien.

4) La place de la sexualité dans l'œuvre et dans la vie du héros peut être dominante ou modeste. Il est à noter qu'une place importante dans la vie du héros ne correspond pas nécessairement à une place visible dans le récit, et vice versa. Il arrive que ce qui est le plus important pour le héros soit peu remarquable au niveau du récit, ce qui est le cas de Conrad dans le *Coup de Grâce*. De même, la sexualité peut être un thème important au niveau du récit et ne paraître guère préoccuper le héros, comme dans *L'Œuvre au Noir*.

Les quatre facteurs énumérés ci-dessus ne sont néanmoins pas les seuls à déterminer la configuration spécifique de la sexualité dans chacun des livres étudiés. Nous pouvons encore mentionner l'attitude du héros par rapport aux femmes et à l'hétérosexualité, la réaction de la société qui oscille entre la répression cruelle et systématique de l'homosexualité et l'acceptation de celle-ci, ainsi que la cause de l'hostilité sociale qui peut revenir à la religion, aux discours scientifiques ou à l'opinion publique.

Malgré les variations incessantes, certaines caractéristiques demeurent constantes dans l'œuvre entière depuis qu'*Alexis ou le Traité du vain combat* les a mises en place. Tout d'abord, il faut souligner que le problème moral paraît résolu une fois pour toutes avec ce premier roman. Aucun héros subséquent n'hésite au sujet de ses préférences sexuelles. D'autres constantes sont l'importance de la beauté et de la jeunesse pour faire naître le désir ; la conviction que l'homosexualité est innocente, spontanée, authentique, et noble ; le refus d'une collectivité fondée sur la préférence sexuelle ; la critique de l'interdit chrétien de la chair ; l'intérêt pour la transgression ; et la suprématie du rapport homosexuel en comparaison du rapport hétérosexuel. À propos de ce dernier point, il faut préciser qu'*Un homme obscur* est exceptionnel, puisqu'il fait semblant de privilégier l'amour hétérosexuel, même si les deux sont vus aussi naturels, légitimes et simples. En ce qui concerne la transgression, nous avons vu qu'elle n'est pas limitée à l'homosexualité des héros : dans *Le Coup de Grâce*, le comportement hétérosexuel illicite de Sophie éveille aussi la sympathie du héros-narrateur. De même, l'idée de la transgression est réintroduite sous une autre forme dans *Mémoires d'Hadrien*, où la préférence sexuelle du héros-narrateur est conforme à l'ordre social, à savoir dans la force des sentiments amoureux scandalisant son entourage. Pour conclure, ajoutons que les héros et les narrateurs romanesques repoussent tous la catégorisation de la sexualité, en refusant de nommer la préférence sexuelle. Alexis et Éric évitent de parler d'homosexualité qui est la dénomination dominante à leur époque. La pédérastie n'est pas nommée dans *Mémoires d'Hadrien*, de même que Zénon n'est pas traité de sodomite, même si ce mot apparaît quelques fois dans *L'Œuvre au Noir* par rapport aux supplices ordonnés par les autorités. La préférence sexuelle de Nathanaël reste aussi innommée. Par conséquent, le thème de la sexualité se caractérise par l'absence de toute auto-désignation de la part des héros, ainsi que par la méfiance à l'égard des catégories sexuelles. Les invariants énumérés déterminent la morale sexuelle exprimée par l'œuvre romanesque yourcenarienne. Celle-ci est transmise de manière à ce que l'œuvre fasse preuve de la variation sexuelle bénigne souhaitée par Rubin. Nous oserions presque dire que Yourcenar exprime au moyen de ses héros une idéologie queer avant la lettre.

Quant à une évolution quelconque dans le traitement du thème sexuel, elle est particulièrement visible en ce qui concerne la représentation de la dichotomie hétéro-/homosexualité. Nous pouvons constater que Yourcenar se dirige graduellement vers une image plus positive de l'hétérosexualité, si peu respectée au début de sa carrière. Aussi y a-t-il un net changement dans le rapport entre l'homosexualité et l'hétérosexualité. Dans les deux premiers romans, l'homosexualité et l'hétérosexualité sont nettement séparées et contrastées, même si de façon implicite, puisqu'Alexis et Éric sont plus ou moins exclusivement homosexuels. La dichotomie hétéro-/homosexualité y paraît alors évidente et non problématisée, en dépit du fait qu'Alexis déclare explicitement qu'il est impossible de définir et de délimiter la sexualité. À partir de *Mémoires d'Hadrien*, la distinction commence à disparaître, d'abord de manière modeste et implicite dans le comportement d'Hadrien et de ses contemporains. Par la suite, l'opposition homo-/hétérosexualité est explicitement niée, par Nathanaël en particulier. Le modèle binaire cède la place à la pluralité. Pour conclure, nous dirions que l'œuvre de Yourcenar dans sa totalité montre de la variation sexuelle bénigne, mais que les romans de maturité le font également individuellement, d'une manière ou d'une autre.

5 DISCUSSION FINALE

Il n'est pas aussi rare que cela que l'homosexualité (entre hommes) soit un thème récurrent dans l'œuvre d'un écrivain particulier. Dans la littérature française, les œuvres de Marcel Proust, d'André Gide et de Jean Genet, entre autres, le prouvent, bien que le thème ne se retrouve pas dans toute l'œuvre gidienne, par exemple. Que Yourcenar l'ait intégré dans quasiment tous ses romans paraît cependant remarquable, d'autant plus que ce sont les héros qui l'expriment à chaque fois, c'est-à-dire que la fonction de représenter l'homosexualité n'est pas attribuée à un personnage secondaire pour voiler le thème, ce qui est arrivé assez souvent, du moins avant l'essor du mouvement gay. Une autre particularité de Yourcenar est qu'elle retravaille le thème et en offre des images multiples, comme nous venons de le voir. Il est probablement plus rare que la remise en question de la binarité sexuelle devienne un thème constant, mais par exemple chez Woolf et Wittig, cette idée survient à plusieurs reprises. Combien d'écrivains français combinent systématiquement ces deux phénomènes ? Wittig le fait, mais il faut prendre en considération que son œuvre de fiction s'inscrit dans un engagement social féministe très actif, ce qui n'est pas du tout le cas de Yourcenar. Sa production est aussi plus récente que celle de Yourcenar. À cet égard, Yourcenar révèle encore une fois sa singularité, tant de fois remarquée (cf. Julien 2002 : 5). Une des nouveautés que notre travail apporte à la recherche yourcenarienne est la connection entre ces deux sujets (la binarité sexuelle et la sexualité transgressive), afin de montrer qu'ils sont tous les deux inhérents à une ambition anti-normative, résistant aux modes de pensées hétérocentristes conformistes.

Il est important de préciser que la défense de l'homosexualité ne nécessite nullement l'abolissement de la binarité sexuelle. Au contraire, elle aboutit à raffermir et à fixer la binarité sexuelle dans le cas où l'homosexualité s'exprime sous forme d'un séparatisme de genre. Un tel modèle propose que les hommes qui aiment les hommes sont plus masculins et plus homosociaux que les hommes hétérosexuels, parce qu'ils restent à l'abri de toute influence féminine. Gide, par exemple, exprime une telle attitude. Rappelons aussi la notion de continuum lesbien lancée par Rich pour promouvoir la communauté et la solidarité féminines. Donc, le questionnement de la

binarité sexuelle n'est pas immanent à l'homosexualité et s'y adonner est un choix conscient. En revanche, la problématisation ou le rejet de la binarité sexuelle touche nécessairement à l'hétérosexualité et à l'homosexualité. S'il n'existe pas deux sexes, il n'y a pas matière à établir une hétérosexualité « normale » non plus. Étant donné que la défense de l'homosexualité est très vigoureuse dans le tout premier roman de Yourcenar, où la mise en cause de la binarité sexuelle n'est pas encore aussi forte, nous pouvons néanmoins exclure la possibilité que la méfiance à l'égard de la norme hétérosexuelle résulte d'une antipathie pour la différence sexuelle. En ce qui concerne Yourcenar, il semble plus pertinent d'inverser le lien causal et d'expliquer le vœu de remettre en question la binarité sexuelle par son intérêt antérieur pour l'homosexualité. Quoi qu'il en soit, ses ouvrages transmettent les deux.

Il a été démontré que la transgression en matière de sexe et la transgression en matière de sexualité apparaissent dans l'œuvre romanesque entière de Marguerite Yourcenar. Ses textes romanesques attaquent l'hétéronormativité sur deux fronts, souvent simultanément, parfois à tour de rôle. Les deux variables impliqués par l'hétéronormativité ont en commun la faculté de changer de façon continue d'un roman à l'autre. Cela signifie qu'ils sont tous deux pris dans une exploration et une expérimentation incessantes de la part de l'auteur. L'œuvre de Yourcenar met alors en scène aussi bien la pluralité de genre proposé par Butler (2004) et Halberstam (1998) que la pluralité de sexualité défendue par Rubin (1993) et Sedgwick (1991). Elle est l'illustration parfaite de la thèse avancée par Calle-Gruber (2003 : 195) qui veut que la littérature dépasse les oppositions masculin/féminin et hétérosexualité/homosexualité, ainsi que l'androgynie, la bisexualité, etc. Tout ceci apparaît dans les ouvrages de Yourcenar, mais aucune catégorie n'épuise la totalité de l'œuvre. Nous avons constaté à l'égard de la sexualité que ces transformations ne découlent ni des évolutions sociohistoriques et littéraires qui se produisent dans l'Occident pendant la vie de l'écrivain, ni des périodes historiques recréées dans ses ouvrages, même si ces deux facteurs ont à l'évidence une influence. La même remarque vaut principalement pour la question du sexe et du genre ; nous pensons que l'existence d'hommes et de femmes a été reconnue dans toutes les sociétés historiques abordées par Yourcenar, ainsi que pendant sa vie

entière, malgré les divergences notables entre ces différentes périodes. À ce propos, *Alexis ou le Traité du vain combat* est une exception, puisque ce roman-là est clairement sous la dépendance de l'œuvre de Gide, mais une grande part des thèmes et des valeurs qu'il expose se répètent dans les romans yourcenariens subséquents, après que notre écrivain s'est dégagé de l'ombre de Gide. Même s'il est évident que l'influence de Gide soutient et dirige les débuts littéraires de Yourcenar, celle-ci n'est sans doute pas à l'origine de l'intérêt de Yourcenar pour la problématique que nous avons étudiée.

Ainsi, la remise en cause de l'ordre hétéronormatif imprègne l'œuvre depuis le premier roman jusqu'au dernier texte romanesque. Pourtant, certaines divergences apparaissent si nous comparons les deux thèmes concernés et leur évolution. D'abord, les changements d'un livre à un autre semblent plus drastiques en ce qui concerne la binarité sexuelle, à en juger par les textes analysés. Les variations sur le genre que nous avons étudiées dans la première partie diffèrent plus radicalement entre elles par rapport aux différentes images de la sexualité exposées dans la deuxième partie. Il semble que les transformations dans le domaine de la sexualité forment un va-et-vient glissant, où plusieurs facteurs sont redistribués et remodelés à tour de rôle, alors que l'œuvre romanesque présente, au moins, quatre modèles de genre assez distincts. Nous pouvons trouver une explication à ce phénomène dans le fait que *Mémoires d'Hadrien* et *L'Œuvre au Noir* sont exclus de la première partie. Étant donné que ces romans représentent le milieu de la production, leur omission a peut-être pour effet de négliger les cas qui se placent quelque part entre le modèle de l'inversion ou de l'androgynie individuelles (*Alexis ou le Traité du vain combat* et *Le Coup de Grâce*) et celui de l'ambiguïté et de la fluidité sexuelles générales, fondé sur l'abolissement de toute identité stable (*Un homme obscur* et *Une belle matinée*). Nous avons signalé qu'Hadrien et Zénon expriment au sujet de la binarité sexuelle une opinion qui prépare la voie à l'attitude de Nathanaël. Rappelons par exemple qu'Hadrien dit que l'homme échappe au sexe pendant ses activités rationnelles (le calcul ou la lecture), sans pourtant rejeter complètement le sexe sur tous les plans. Il a aussi été signalé, à propos de la relation d'Hadrien avec Antinoüs, que les descriptions de la beauté exceptionnelle et sublime de ce dernier combinent et alternent constamment des traits masculins et des traits féminins. Notons, enfin,

que Zénon voit dans la dame de Frösö presqu'un compagnon, ceci enlève toute singularité féminine à cette dernière. Le développement dans le domaine de la binarité sexuelle paraît suivre un fil conducteur qui mène du cas exceptionnel admirable à l'abolissement total de la différence sexuelle au moyen de la destruction de l'identité humaine comme entité stable et essentielle.

En revanche, la représentation de la sexualité ne procède pas de manière aussi univoque, puisqu'elle implique de nombreux facteurs épars. Certains éléments apparaissent et disparaissent pour ensuite réapparaître, par exemple l'aspect bénéfique de l'amour sexuel. D'autres ne sont que légèrement modifiés et remodifiés en cours de route, tels que le jeu avec les différences et les similarités (de caractère, de genre, de situation, de position sociale, etc.) des partenaires sexuels. Il y a aussi des éléments qui n'apparaissent que dans un ou quelques textes, parmi eux le lien entre la sexualité et la classe et/ou la race. Il n'est pas possible de tracer un développement unidirectionnel que sur un seul point, notamment le rapport entre l'homosexualité et l'hétérosexualité. Les deux catégories sont nettement séparées au début. La faveur est alors donnée à l'homosexualité pendant que l'hétérosexualité est méprisée. Même si Alexis et Éric ont quelques rapports sexuels avec des femmes, leur préférence sexuelle est exclusive. Yourcenar introduit ses héros « bisexuels » à partir de *Mémoires d'Hadrien* de sorte que la préférence homosexuelle devienne de moins en moins exclusive, et cède finalement la place à la préférence prétendument hétérosexuelle de Nathanaël. Quant à *Une belle matinée*, le dernier texte romanesque, il faut constater que le thème de la sexualité y est si élusif qu'il est impossible de savoir dans quelle direction la préférence sexuelle de Lazare s'oriente. Pourtant, nous avons aussi constaté que la préférence homosexuelle est nettement suggérée dans la relation pédagogique entre le héros et Humphrey, ce que nous pouvons interpréter comme un retour partiel à la primauté de l'homosexualité. Si nous acquiesçons à l'idée d'un aspect sexuel dans la relation de Lazare avec Humphrey, *Une belle matinée* révèle que la préférence hétérosexuelle prétendue de Nathanaël ne constitue donc nullement le terme final du thème sexuel, au sens d'un aboutissement ultime. En dépit de cette évolution discernée dans le rapport entre l'hétérosexualité et l'homosexualité, nous avons souligné à plusieurs reprises que le sexe et le genre sont

insuffisants pour rendre compte du thème de la sexualité chez Yourcenar. En effet, ils ne permettent pas d'expliquer pourquoi la négativité de la sexualité prédomine dans *L'Œuvre au Noir* pendant que la sexualité est source de vie et de bonheur dans *Un homme obscur*, ni n'expliquent pourquoi l'homosexuel Alexis désire et craint la différence au point de chercher refuge auprès des femmes, alors qu'Éric évite la compagnie des femmes et ne se sent à l'aise et confiant qu'à côté de son aimé Conrad. Certes, Éric apprécie Sophie, mais celle-ci est plus androgyne qu'elle n'est une femme. En traitant séparément le thème de la binarité sexuelle et le thème de la sexualité, nous avons eu la possibilité de démontrer à quel degré l'image que Yourcenar peint de la sexualité est multiple. C'est pour cette raison, qu'il nous paraît motivé de dissocier le sexe et le genre de la sexualité est.

La tonalité des différents ouvrages établit une différence entre les deux plans où la transgression opère. La défense de l'homosexualité aux dépens de l'hétérosexualité est particulièrement véhémente et visible au début de la carrière de Yourcenar, surtout dans *Alexis ou le Traité du vain combat*, mais également dans *Le Coup de Grâce*. Elle perd de l'ampleur et le ton devient moins tranchant avec le temps, comme l'ont signalé entre autres Delcroix (1977 ; 1991a) et Gill (2005). C'est comme si la question homosexuelle était réglée au début et qu'il fallait ensuite seulement maintenir le statut suprême du lien homosexuel sans en faire l'éloge de façon aussi éclatante. Il n'est plus besoin de justifier ce qui a été admis. En revanche, la critique de la binarité sexuelle s'affirme graduellement et arrive à son apogée à la fin de la carrière de notre écrivain. Il se peut qu'elle n'ait été encore qu'un sous-produit, en partie inconscient, dans *Alexis ou le Traité du vain combat*. Néanmoins, elle y existe. En revanche, nous avons montré que l'ambiguïté et la fluidité sexuelles constituent le fil conducteur du dernier texte romanesque, *Une belle matinée*. En conséquence, il paraît y avoir deux évolutions contraires. Quelques rappels et précisions supplémentaires sont ici nécessaires. Certes, le rapport entre l'homosexualité et l'hétérosexualité subit des modifications importantes pendant la carrière de Yourcenar et progresse vers l'indifférenciation. Nous pensons quant à nous que cette évolution est liée à l'introduction de nouvelles formes de sexualité transgressive, notamment le lesbianisme dans *L'Œuvre au Noir*, et à une image plus complexe de l'hétérosexualité dans ce roman-ci et dans *Un homme*

obscur. Dans la mesure où les évolutions dans les thèmes de la binarité sexuelle et de la sexualité sont liées et interdépendantes, il n'est pas étonnant que la dichotomie homo-/hétérosexualité se montre de plus en plus instable au fur et à mesure que la pluralité de genre s'impose, et que, de ce fait, la suprématie de l'homosexualité s'affaiblisse. Mais, il faut souligner que cela n'est pas du tout la même chose que de retourner à la norme.

Il y a, il est vrai, une corrélation mais pas un lien causal entre les deux thèmes. Nous avons vu que *Le Coup de Grâce* exploite déjà le thème de l'androgynie et la confusion de genre avec intensité, même si le livre ne propose pas encore l'abolition de toute différence entre les hommes et les femmes. Soulignons à ce propos que Yourcenar écrit, dans les années 1920 et 1930, d'autres textes où l'ambiguïté sexuelle est très présente, parmi eux *Feux*. Il a aussi été montré que la suprématie de l'amour homosexuel continue malgré l'affaiblissement de la dichotomie homo-/hétérosexualité, du moins jusqu'à *L'Œuvre au Noir*, et que même *Un homme obscur* défend implicitement la préférence homosexuelle. En effet, nous pensons qu'il est très significatif que l'effacement de la différence sexuelle coïncide avec l'image assez positive donnée des femmes et de l'amour ou du désir hétérosexuels. Cela nous ramène à une caractéristique très tangible dans l'œuvre yourcenarienne qui influence aussi bien le thème de la binarité sexuelle que le thème de la sexualité : les femmes, le féminin et la féminité sont empreints d'une valeur négative, à l'exception du cas où un homme est investi de qualités féminines qui alors lui assurent un statut supérieur. Nous avons montré que l'effacement de la binarité sexuelle est en partie contrarié par la représentation condescendante, simpliste et essentialiste des personnages femmes. Il semble que le traitement plus bienveillant des femmes dépende du fait que la différence sexuelle s'efface. Ainsi, les femmes présentées sous une lumière positive ne sont pas vraiment des femmes différentes des hommes, comme s'il était inconcevable de louer la singularité féminine. De même, il y a une tension dans l'œuvre à l'égard de la dichotomie homo-/hétérosexualité : d'une part, l'œuvre de maturité déstabilise cette dichotomie en minorant la différence entre ces deux types de lien intime, et d'autre part, elle la reproduit en posant régulièrement l'homosexualité plus haut que l'hétérosexualité. L'œuvre romanesque yourcenarienne est donc contradictoire en ce qui

concerne le thème de la binarité sexuelle et celui de la sexualité, cette contradiction étant due au mépris des femmes, qu'il soit étalé ou sous-jacent.

Tout travail de cet ordre soulève des questions qui dépassent le sujet actuel et restent, par conséquent, inexplorées. Arrivée à la fin du présent travail, nous pouvons constater que plusieurs sujets intéressants affleurés en cours de route mériteraient une réflexion plus poussée. Le thème de la race que nous n'avons évoqué qu'à la fin de la deuxième partie, mériterait un traitement plus extensif embrassant une plus grand partie de l'œuvre, peut-être sous une perspective postcoloniale. Nous avons expliqué que la théorie queer souligne la nécessité de problématiser l'hétérosexualité « normale » tout autant que d'autres formes de sexualité moins évidentes. Pourtant, le thème de l'hétérosexualité n'a pas été interrogé à fond ici, puisque c'est la sexualité transgressive qui a retenu notre attention. Pour cette raison, l'hétérosexualité a été évoquée dans la mesure où elle contraste avec l'homosexualité, et où elle exprime un aspect transgressif, comme dans le cas des nombreuses amours passagères de Sophie, du mariage de Nathanaël avec Saraï et des orgies auxquelles participent Hilzonde et les Anges. Mais, il reste encore beaucoup à découvrir dans ce domaine en ce qui concerne l'œuvre de Yourcenar, malgré les études déjà faites par, entre autres, Counihan (1998), Doré (1999), Howard (1992), et, avant tout, Deprez (2003a ; 2007) qui l'évoquent.

Le thème religieux est un autre sujet sur lequel il y a encore beaucoup à dire. Nous nous sommes concentrée sur l'attaque lancée contre l'attitude parcimonieuse du christianisme à l'égard de la sexualité en recourant à l'héritage antique, mais nous n'avons pas évoqué les influences orientales notables. En effet, Yourcenar contraste souvent l'attitude occidentale chrétienne avec son interdit de la chair à la tradition orientale à la sensualité sacrée. Certes, il y a des travaux portant sur le rapport de Yourcenar à l'Orient, mais cette piste provoque néanmoins des problématiques pertinentes et inépuisées par rapport au thème de la sexualité. Yourcenar et la (les) religion(s) serait un sujet passionnant pour des travaux futurs.

Ce travail a négligé a dessein le paratexte, bien que Yourcenar s'y explique sur son attitude à l'égard des femmes et à l'égard du thème homosexuel. Yourcenar est souvent très persuasive lorsqu'elle explique la manière dont il faut lire ses ouvrages et nous avons voulu

éviter d'être guidée par ce qu'elle dit. Il nous paraît plus intéressant de voir ce qu'il y a dans les textes que ce que Yourcenar dit y avoir mis. Cependant, une étude sur la corrélation entre ce que Yourcenar dit avoir écrit et ce qu'elle a écrit véritablement pourrait donner des résultats intéressants, même si cette voie-là n'a pas été la nôtre. De même, le théâtre et les essais offriraient matière à des études de ce genre. Bref, nous pouvons constater que ce travail ne ferme pas le débat, au contraire, nous espérons avoir contribué à la recherche yourcenarienne et incité à de nouveau travaux futurs.

Il restera toujours de nouvelles choses et de nouveaux aspects à considérer dans les textes de Yourcenar, ce qui est une des raisons pour lesquelles ceux-ci continuent de fasciner les lecteurs et les chercheurs. La complexité de cette œuvre est particulièrement visible dans la fluidité et la pluralité communiquées par les nombreuses transgressions sexuelles qui la parcourent depuis le début jusqu'à la fin.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS LITTÉRAIRE ÉTUDIÉ

Alexis ou le Traité du vain combat

Le Coup de Grâce

Mémoires d'Hadrien

L'Œuvre au Noir

Un homme obscur

Une belle matinée

Tous les textes sont réunis dans *Œuvres romanesques* (OR), 1982, Paris, Gallimard.

AUTRES OUVRAGES DE YOURCENAR

Yourcenar Marguerite, 1980, *Les yeux ouverts*. Entretiens avec Matthieu Galey, Paris, Le Centurion.

Yourcenar Marguerite, 1981, *Discours de réception à l'Académie française*. En ligne [http://www.academie-francaise.fr/immortels/discours_reception/yourcenar.html]

Yourcenar Marguerite, 1991, *Essais et mémoires* (EM), Paris, Gallimard.

Yourcenar Marguerite, 1995, *Lettres à ses amis et quelques autres*, édition établie, présentée et annotée par Michèle Sarde et Joseph Brami avec la collaboration d'Élyane Dezon-Jones, Paris, Gallimard.

Yourcenar Marguerite, 1999, *Sources II*, texte établi et annoté par Élyane Dezon-Jones, présenté par Michèle Sarde, Paris, Gallimard.

Yourcenar Marguerite, 2002, *Portrait d'une voix. Vingt-trois entretiens (1952-1987)*, textes réunis, présentés et annotés par Maurice Delcroix, Paris, Gallimard.

Yourcenar Marguerite, 2004, *D'Hadrien à Zénon. Correspondance*, texte établi et annoté par Colette Gaudin et Rémy Poignault, Paris, Gallimard.

AUTRES RÉFÉRENCES

ABELOVE Henry, BARALE Michèle Aina et David M. HALPERIN (dir.), 1993, *The Lesbian and Gay Studies Reader*, New York/London, Routledge.

AHMED Sara, 2006, *Queer Phenomenology : Orientations, Objects, Others,* Durham, Duke University Press.

ALBERT Nicole G., 2005, « From Myth to Pathology : Perversions of Gender-Types in Late 19th-Century Literature and Clinical Medicine, *Diogenes*, vol. 52, n°4, 114-126. En ligne [http://dio.sagepub.com/cgi/reprint/52/4/114].

ALEXANDRIAN Sarane, 1977, *Les libérateurs de l'amour*, Paris, Seuil.

ALLAMAND Carole, 2004, *Marguerite Yourcenar, une écriture en mal de mère*, Paris, Imago.

ALSOP Rachel, FITZSIMMONS Annette et Kathleen LENNON, 2002, *Theorizing Gender*, Cambridge, Polity Press.

ANDERSSON Kajsa, 1989, *Le « don sombre ». Le thème de la mort dans quatre romans de Marguerite Yourcenar*, thèse de doctorat de l'Université d'Uppsala, Stockholm, Almqvist et Wiksell.

ARANCIBIA Blanca, 1993, « Infraction du tabou : l'inceste dans *Anna soror…* » dans les actes du colloque *Le sacré dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours, Société Internationale d'Études Yourcenariens, 269-278.

ARIES Philippe et Georges DUBY (dir.), 1985, *Histoire de la vie privée I. De l'Empire romain à l'an mil*, Paris, Seuil,

ARMBRECHT Thomas J.D., 2007, *At the Periphery of the Center. Sexuality and Literary Genre in the Works of Marguerite Yourcenar and Julien Green*, Amsterdam/New York, Rodopi.

ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis et Alain VIALA (dir.), 2004 [2002], *Le dictionnaire du littéraire*, 2e éd. révue et augmentée, Paris, Presses Universitaires de France.

ASTORG Bertrand d', 1990, *Variations sur l'interdit majeur. Littérature et inceste en Occident*, Paris, Gallimard.

BADINTER Elisabeth, 2003, *Fausse route*, Paris, Odile Jacob.

BAKTHINE Mikhaïl, 1978, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard.

BARTHES Roland, BERSANI Leo, HAMON Philippe, RIFFATERRE Michael et Ian WATT, 1982, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil.

BEAUVOIR Simone de, 1949, *Le deuxième sexe 2*, Paris, Gallimard.

BENOIT Claude, 2000, « L'écriture de la persuasion dans *Alexis ou le Traité du vain combat* de Marguerite Yourcenar » dans les actes du colloque *Marguerite Yourcenar. Écriture, réécriture, traduction*, Tours, Société Internationale d'Études Yourcenariennes, 37-47.

BENOIT Claude, 2008, « Quand "je" est un autre. À propos d'*Une belle matinée* de Marguerite Yourcenar », *Relief*, vol. 2, n° 2, 145-160, en ligne [http://www.revue-relief.org/index.php/relief/issue/view/8].

BERSANI Leo, 1998a, *Homos. Repenser l'identité*, traduit de l'anglais par Christian Marouby, Paris, Odile Jacob.

BERSANI Leo, 1998b, « Trahisons gaies » dans les actes du colloque *Les études gay et lesbiennes*, Didier Éribon (dir.), Paris, Éditions du Centre Pompidou, 65-72.

BLANCKEMAN Bruno (dir.), 2007, *Les diagonales du temps. Marguerite Yourcenar à Cérisy*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

BLOT Jean, 1980, *Marguerite Yourcenar*, Paris, Seghers.

Bots Wim J. A., 1996, « Marguerite Yourcenar : *Laus amicitae* et/ou de l'autre vers l'Autre », *Bulletin* de l'Académie du Var, 59-70.

BOURCIER Marie-Hélène, 2005, *Sexpolitiques. Queer Zones 2*, Paris, La fabrique.

BOURCIER Marie-Hélène, 2006 [2001], *Queer Zones. Politique des identités sexuelles et des savoirs*, 2e éd. augmentée, Paris, Éditions Amsterdam.

BOURDIEU Pierre, 2002 [1998], *La domination masculine*, Paris, Seuil.

BOURGEOIS Pierre, 1997, « Dossier » dans *La symphonie pastorale*, André GIDE, Paris, Gallimard, 113-163.

BOUTTIER-COUQUEBERG Catherine, 1996, « Sage comme l'antique ? Les choix de Yourcenar », dans *Le Chant de Minerve. Les écrivains et leurs lectures philosophiques*, textes réunis par Bruno CURATOLO, Paris, L'Harmattan, 139-150.

BRADFORD Richard (dir.), 1996, *Introducing Literary Studies*, London/Edinburgh, Pearson Education.

BUTLER Christopher, 2002, *Postmodernism. A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press.

BUTLER Judith, 1993, *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of "Sex "*, New York/London, Routledge.

BUTLER Judith, 1999 [1990], *Gender Trouble*, New York/London, Routledge.

BUTLER Judith, 2004, *Undoing Gender*, New York/London, Routledge.

CALLE-GRUBER MIREILLE, 2003, « Partage des genres et différence sexuelle » dans *Le genre comme catégorie d'analyse. Sociologie, histoire, littérature*, Dominique FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL, Christine PLANTE, Michèle RIOT-SARCEY et Claude ZAIDMAN (dir.), Paris, L'Harmattan, 181-195.

CAMBY Philippe, 2006 [1977], *L'érotisme et le sacré*, Paris, Dervy.

CHANCEL Jacques, 1999, *Marguerite Yourcenar. Radioscopie de Jacques Chancel*, Paris, Rocher.

CHAUNCEY George, 1998, « Genres, identités sexuelles et conscience homosexuelles dans l'Amérique du XX^{e} siècle » dans les actes du colloque *Les études gay et lesbiennes*, Didier Éribon (dir.), Paris, Éditions du Centre Pompidou, 97-107.

CHEHAB May, 2005, « De l'androgyne originel à la voix incestueuse » dans les actes du colloque *Marguerite Yourcenar. La femme, les femmes, une écriture-femme ?*, Clermont-Ferrand, Société Internationale d'Études Yourcenariennes, 345-355.

CHEVALIER Jean et Alain GHEERBRANT, 1982 [1969], *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, édition revue et augmentée, Paris, Robert Laffont S.A. et Jupiter.

CLICHE Élène, 2004, « Performing the Masculine Voice » dans *Subversive Subjects. Reading Marguerite Yourcenar*, Judith Holland SARNECKI et Ingeborg Majer O'SICKEY (dir.), Madison/Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, 203-213.

CLICHE Élène, 2005, « Une volonté de franchir les limites du féminin » dans les actes du colloque *Marguerite Yourcenar. La femme, les femmes, une écriture-femme ?*, Clermont-Ferrand, Société Internationale d'Études Yourcenariennes, 43-54.

COLVIN Margaret Elizabeth, 2005, *Baroque Fictions. Revisioning the Classical in Marguerite Yourcenar*, Amsterdam/New York, Rodopi.

COPLEY Antony, 1989, *Sexual Moralities in France 1780-1980. New Ideas on the Family, Divorce, and Homosexuality*, London, Routledge.

COUNIHAN Francesca, 1998, *L'autorité dans l'œuvre romanesque de Marguerite Yourcenar*, thèse de doctorat de l'Université Paris 7, thèse à la carte, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.

COUNIHAN Francesca, 2005, « Marguerite Yourcenar. L'autorité au féminin ? » dans les actes du colloque *Marguerite Yourcenar. La femme, les femmes, une écriture-femme ?*, Clermont-Ferrand, Société Internationale d'Études Yourcenariennes, 79-90.

COUNIHAN Francesca et Bérengère DEPREZ (dir.), 2006, *Écriture du pouvoir, pouvoir de l'écriture. La réalité sociale et politique dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Bruxelles, Peter Lang.

COUNIHAN Francesca, 2006, « Pouvoir social et exclusion. La voix des marginaux » dans les acets du colloque *Écriture du pouvoir, pouvoir de l'écriture. La réalité sociale et politique dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Francesca Counihan et Bérengère Deprez (dir.) Bruxelles, Peter Lang, 243-252.

CRENSHAW Kimberlé Williams, 2005 [1994], « Cartographies des marges : intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur » dans *Féminisme(s). Penser la pluralité*, *Cahiers du Genre*, n°39, 51-82.

DECROOS V., 1976, « Maximes et autobiographie dans *Alexis ou le Traité du Vain combat* de Marguerite Yourcenar », *Revue des langues vivantes*, vol. XLII n°5, 469-481.

DELCROIX Maurice, 1977, « *Alexis ou le Traité du vain combat* : un roman épistolaire de Marguerite Yourcenar », *Cahiers* de l'Association internationale des études françaises, n° 27, 223-241.

DELCROIX Maurice, 1991a, « Marguerite Yourcenar ou l'obsession de la faute justifiée », *La Licorne*, n° 20, 145-152.

DELCROIX Maurice, 1991b, « La théâtralité du *Dialogue* », *Bulletin* n° 9 de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes, Tours, 9-23.

DELCROIX Maurice, 2006, « Lazare travesti », *Bulletin* n° 27 de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes, Tours, 71-89.

DEPREZ Bérengère, 2003a, *Marguerite Yourcenar. Écriture, maternité, démiurge*, Bruxelles, Peter Lang.

DEPREZ Bérengère, 2003b, « L'enfant ressuscité : Lazare » dans les actes du colloque *Marguerite Yourcenar et l'enfance*, Tours, Société Internationale d'Études Yourcenariennes, 105-117.

DEPREZ Bérengère, 2007, « "Ce plaisir un peu plus secret qu'un autre". Variations sur le thème de l'homosexualité chez Marguerite Yourcenar » dans les actes du colloque *Les diagonales du temps. Marguerite Yourcenar à Cérisy*, Bruno BLANCKEMAN (dir.), Presses Universitaires de Rennes, 51-64.

DOLLIMORE Jonathan, 1991, *Sexual Dissidence. Augustine to Wilde, Freud to Foucault*, Oxford, Clarendon Press.

DORE Pascale, 1999, *Yourcenar ou le féminin insoutenable*, Genève, Librairie Droz.

DORLIN Elsa, 2008, *Sexe, genre, sexualités*, Paris, Presses Universitaires Françaises.

DUPONT Florence et Thierry ÉLOI, 2001, *L'érotisme masculin dans la Rome antique*, Paris, Belin.

DUPRIEZ Bernard, 1984, *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, Éditions 10/18.

ENG David L., HALBERSTAM Judith et José Esteban MUÑOZ, 2005, « Introduction. What's Queer About Queer Studies Now ? », *Social Text*, vol. 23, n°3-4, 1-17.

ÉRIBON Didier (dir.), 1998, *Les études gay et lesbiennes*, Paris, Éditions du Centre Pompidou.

ÉRIBON Didier, 1999, *Réflexions sur la question gay*, Paris, Fayard.

ÉRIBON Didier, 2001, *Une morale du minoritaire. Variations sur un thème de Jean Genet*, Paris, Fayard.

ÉRIBON Didier, 2003a, *Hérésies. Essais sur la théorie de la sexualité*, Paris, Fayard.

ÉRIBON Didier (dir.), 2003b, *Dictionnaire des cultures Gays et Lesbiennes*, Paris, Larousse.

ÉRIBON Didier, 2004, *Sur cet instant fragile… Carnets, janvier-août 2004*, Paris, Fayard.

ÉRIBON Didier, 2005, *Échapper à la psychanalyse*, Paris, Léo Scheer.

ERMAN Michel, 2006, *Poétique du personnage de roman*, Paris, Ellipses.

FERGUSON Gary, 2008, « Pour un passé queer : lire l'homosexualité aux débuts des temps modernes » dans *Queer : écritures de la différence ? 1. Autres temps, autres lieux*, Pierre ZOBERMAN (dir.), Paris, L'Harmattan, 117-132.

FERNANDEZ Dominique, 1989, *Le rapt de Ganymède*, Paris, Grasset.

FOREST Philippe et Gérard CONIO, 2005, *Dictionnaire fondamental du français littéraire*, Paris, Édition de la Seine.

FORT Pierre-Louis, 2007, *Ma mère, la morte. L'écriture du deuil au féminin chez Yourcenar, Beauvoir et Ernaux*, Paris, Imago.

FOUCAULT Michel, 1975, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard.

FOUCAULT Michel, 1976, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard.

FOUCAULT Michel, 1984a, *Histoire de la sexualité II. L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard.

FOUCAULT Michel, 1984b, *Histoire de la sexualité III. Le souci de soi*, Paris, Gallimard.

FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL Dominique, PLANTE Christine, RIOT-SARCEY Michèle et Claude ZAIDMAN (dir.), 2003, *Le genre comme catégorie d'analyse. Sociologie, histoire, littérature*, Paris, L'Harmattan.

GALLAGHER Catherine et Thomas LAQUEUR (dir.), 1987, *The Making of the Modern Body. Sexuality and Society in the Nineteenth Century*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press.

GELY Véronique, 2007, « Les sexes de la mythologie. Mythes, littérature et gender » dans *Littérature et identités sexuelles*, Anne TOMICHE et Pierre ZOBERMAN (dir.), Paris, Société Française de Littérature Générale et Comparée, 47-90.

GENETTE Gérard, 1972, *Figures III*, Paris, Seuil.

GENETTE Gérard, 1982, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.

GENETTE Gérard, 1983, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil.

GENETTE Gérard, 1987, *Seuils*, Paris, Seuil.

GIDE André, 1997 [1925], *La symphonie pastorale*, Paris, Gallimard.

GIDE André, 2001 [1924], *Corydon*, Paris, Gallimard.

GILBERT Sandra M. et Susan GUBAR, 1988, *No Man's Land. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century. Volume 1. The War of the Words*, New Haven/London, Yale University Press.

GILL Brian, 2005, « Féminité de Yourcenar » dans les actes du colloque *Marguerite Yourcenar. La femme, les femmes, une écriture-femme ?*, Clermont-Ferrand, Société Internationale d'Études Yourcenariennes, 67-78.

GIRARD René, 1961, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset et Fasquelle.

GODARD Didier, 2001, *L'Autre Faust. L'Homosexualité masculine pendant la Renaissance*, Montblanc, H&O Éditions.

GOUVARD Jean-Michel, 1998, *La pragmatique. Outils pour l'analyse littéraire*, Paris, Armand Colin.

GRACE Nancy McCampbell, 1995, *The Feminized Male Character in Twentieth-Century Literature*, Lampeter, Edwin Meller Press.

GRONHOVD Anne-Marie, 2004, *Du côté de la sexualité. Proust, Yourcenar, Tournier*, Montréal (Canada), XYZ.

GUILLEBAUD Jean-Claude, 1998, *La Tyrannie du plaisir*, Paris, Seuil.

GUINE Anouk, 2005, « Multiculturalisme et genre : entre sphères publique et privé » dans *Politiques de la représentation et de l'identité. Recherches en gender, cultural, queer studies*, *Cahiers du Genre* n°38, 191-211.

GYS Christiane, 1993, « Le Porteur d'eau », *Bulletin* n°12 de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes, Tours, 7-22.

HALBERSTAM Judith, 1998, *Female Masculinity*, Durham, Duke University Press.

HALPERIN David M., 1990, *One Hundred Years of Homosexuality and Other Essays on Greek Love*, New York/London, Routledge.

HALPERIN David M., 1993, « Is There a History of Sexuality ? » dans *The Gay and Lesbian Studies Reader*, Henry ABELOVE, Michèle Aina BARALE et David M. HALPERIN (dir.), New York/London, Routledge, 416-431.

HANNA Martha, 1996, « Natalism, Homosexuality, and the Controversy over *Corydon* » dans *Homosexuality in Modern France*, Jeffrey MERRICK et Bryant T. RAGAN Jr. (dir.), Oxford, Oxford University Press, 202-224.

HARRISON Wendy Cealy et John HOOD-WILLIAMS, 2002, *Beyond Sex and Gender*, London, Sage Publications.

HAWKES Gail L, 1995, « Dressing-Up – cross-dressing and sexual dissonance », *Journal of Gender Studies*, vol. 4, n° 3, 261-270.

HEKANAHO Pia Livia, 2006, *Yhden äänen muotokuvia. Queer-luentoja Marguerite Yourcenarin teoksista*, thèse de doctorat de l'Université d'Helsinki, Helsinki, Yliopistopaino.

HOWARD Joan E., 1992, *From Violence to Vision. Sacrifice in the Works of Marguerite Yourcenar*, Carbondale/Edwardswille, Southern Illinois University Press.

HURTIG Marie-Claude, KAIL Michèle et Hélène ROUCH (dir.), 2002 [1991], *Sexe et genre. De la hiérarchie entre les sexes*, Paris, CNRS Éditions.

HYNYNEN Andrea, 2002, « L'univers masculin de Marguerite Yourcenar », *Romansk Forum* n°16, 2002/2. En ligne [http://www.duo.uio.no/roman/page21.html]

HYNYNEN Andrea, 2005a, « La femme parfaite dans *Alexis ou le Traité du vain combat*, *Anna soror…*, *Mémoires d'Hadrien* et *L'Œuvre au Noir* » dans les actes du colloque *Marguerite Yourcenar. La femme, les femmes, une écriture-femme ?*, Clermont-Ferrand, Société Internationale d'Études Yourcenariennes, 287-299.

HYNYNEN Andrea, 2005b, « The Erotic in Marguerite Yourcenar's *Anna soror…* and *Alexis* : Transgression and Discretion ». Communication présentée au colloque *Sex & Sexuality* organisé par Interdisciplinary-Net les 30 novembre – 3 décembre 2005, Vienne, Autriche. En ligne [http://www.inter-disciplinary.net/ci/sexuality/s2/hynynen%20paper.pdf]

HYNYNEN Andrea, 2006, « La résistance du personnage yourcenarien face à l'hégémonie hétérosexuelle » dans les actes du colloque *Écriture du pouvoir, pouvoir de l'écriture. La réalité sociale et politique dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Francesca COUNIHAN et Bérengère DEPREZ (dir.), Bruxelles, Peter Lang, 263-272.

JORET Paul, 1993, « *Un homme obscur* de Marguerite Yourcenar : un traité du vain combat ? », *Bulletin* n° 12 de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes, Tours, 81-97.

JULIEN Anne-Yvonne, 2002, *Marguerite Yourcenar ou la signature de l'arbre*, Paris, Presses Universitaires Françaises.

KING Katherine Callen, 2004, « Achilles on the Field of Sexual Politics » dans *Subversive Subjects. Reading Marguerite Yourcenar*, Judith Holland SARNECKI et Ingeborg Majer O'SICKEY (dir.), Madison/Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, 33-61.

KOPELSON Kevin, 1994, *Loves's Litany. The Writing of Modern Homoerotics*, Stanford, Stanford University Press.

KRAUS Cynthia, 2005, « *Anglo-Amercian Feminisme made in France* : crise et critique de la représentation » dans *Politiques de la représentation et de l'identité. Recherches en gender, cultural, queer studies*, *Cahiers du Genre*, n°38, 163-189.

LAMOUREUX Diane (dir.), 1998, *Les limites de l'identité sexuelle*, Montréal (Canada), Remue-ménage.

LAQUEUR Thomas, 1992 [1990], *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press.

LAURETIS Teresa de, 2007, *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, traduit de l'anglais par Marie-Hélène BOURCIER, Paris, La Dispute/Snédit.

LECERCLE Jean-Louis 1991 [1971], *L'Amour*, Paris, Bordas.

LLOYD Mona, 1999, « Performativity, Parody, Politics », *Theory, Culture, Society*, vol. 16, n°2, 195-213.

LYDON Mary, 1995, *Skirting the Issue: Essays in Literary Theory*, Madison, University of Wisconsin Press.

LYOTARD Jean-François, 1979, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit.

MAINGUENEAU Dominique, 2005 [1986], *Linguistique pour le texte littéraire*, 4e éd. entièrement révisée et augmentée, Paris, Armand Colin.

MALTAIS Marlène, 2000, « L'enjeu de la narration pour le féminin » dans les actes du colloque *Marguerite Yourcenar. Écriture, réécriture, traduction*, Tours, Société Internationale d'Études Yourcenariennes, 133-141.

MARINO Federica, 1993, « Les voyages de Nathanaël ou partir est un peu mourir », *Bulletin* n°12 de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes, Tours, 33-43.

MARIÑO Vicente Torres, 2007, « De la difficulté d'être (homosexuel) : *Alexis ou le Traité du vain combat* » dans les actes du colloque *Les diagonales du temps. Marguerite Yourcenar à Cérisy*, Bruno BLANCKEMAN (dir.), Presses Universitaires de Rennes, 65-79.

MARKS Laura U., 2000, *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*, Durham/London, Duke University Press.

MARTTINEN-ENVALL Tittamari, 1993, « Kirje Kirjeessä. Upotus kerronnallisten ja temaattisten merkitysten jäsentäjänä Marguerite Yourcenarin romaanissa *Mémoires d'Hadrien* », dans *Heteroglossia. Kirjallisuustieteellisiä tutkielmia*, Pekka TAMMI (dir.), Yliopistopaino, 156-168.

MCVEAGH John, 1996, « Poetry and Drama 1660-1780 » dans *Introducing Literary Studies*, Richard Bradford (dir.), London/Edinburgh, Pearson Education, 171-200.

MERRICK Jeffrey et Bryant T. RAGAN Jr. (dir.), 1996, *Homosexuality in Modern France*, Oxford, Oxford University Press.

MOESCHLER Jacques et Antoine AUCHLIN, 2000 [1997], *Introduction à la linguistique contemporaine*, 2e éd., Paris, Armand Colin.

MOI Toril, 1985, *Sexual/Textual Politics : Feminist Literary Theory*, London/New York, Routledge.

MONNEYRON Frédéric, 1994, *L'androgyne romantique. Du mythe au mythe littéraire*, Grenoble, Ellug.

MONNEYRON Frédéric, 1996, *L'androgyne décadent. Mythe, figure, fantasmes*, Grenoble, Ellug.

MONTAIGNE Michel de, 1965, *Les Essais. Tome 1*, Paris, Éditions Gallimard et Librairie Générale Française.

NESS Beatrice, 1992, « Le Discours de l'aveu chez Marguerite Yourcenar » in *French Forum*, vol. 17, n°1, 49-59.

NYE Robert A., 1996, « Michel Foucault's Sexuality and the History of Homosexuality in France » dans *Homosexuality in Modern France*, Jeffrey Merrick et Bryant T. Ragan Jr. (dir.), Oxford, Oxford University Press, 225-241.

O'SICKEY Ingeborg Majer, 1988, *Fascistic Discourse in the Narratives of Ingeborg Bachmann and Marguerite Yourcenar*, thèse de doctorat non publiée, The University of Texas at Austin.

PAILLARD Marie-Christine, s.d., *Virginia Woolf, Marguerite Yourcenar : Écriture du temps, écriture du roman*, thèse de doctorat de l'Université

de Paris 3, Thèse à la carte, Lille, Atelier national de reproduction des thèses.

PAVEAU Marie-Anne et Pierre ZOBERMAN (dir.), 2008, *Corpographèses. Corps écrits, corps inscrits*, Paris, L'Harmattan.

PERRON Paul-André, 1998, « Le "je" et le "nous". Heurs et malheurs du concept d'identité » dans *Les limites de l'identité sexuelle*, Diane LAMOUREUX (dir.), Montréal (Québec), Remue-ménage, 151-161.

Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, 2003, Paris, Dictionnaires Le Robert.

PLANTE Christine, 2003, « Genre, un concept intraduisible ? » dans *Le genre comme catégorie d'analyse. Sociologie, histoire, littérature*, Dominique FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL, Christine PLANTE, Michèle RIOT-SARCEY et Claude ZAIDMAN (dir.), Paris, L'Harmattan, 127-136.

PLATON, 2003, *Phédon, Le banquet, Phèdre*, traduit du grec par Paul Vicaire, Paris, Gallimard.

PONT Carmen Ana, 1994, *Yeux ouverts, yeux fermés : poétique du rêve dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Amsterdam, Rodopi.

PREVOT Anne-Marie, 2002, *Dire sans nommer : Étude stylistique de la périphrase chez Marguerite Yourcenar*, Paris, L'Harmattan.

PRIMOZICH-PARSLOW Loredana, 2006, « Figures du marginal » dans les actes du colloque *Écriture du pouvoir, pouvoir de l'écriture. La réalité sociale et politique in l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Francesca Counihan et Bérengère Deprez (dir.), Bruxelles, Peter Lang, 253-261.

PRINCIPATO Aurelio, 2007, *Éros, Logos, Dialogos. Huit études sur l'énonciation romanesque de Charles Sorel à Germaine de Staël*, Louvain/Paris, Peeters.

PROUST Simone, 1997, *L'autobiographie dans* Le labyrinthe du Monde *de Marguerite Yourcenar. L'écriture vécue comme exercice spirituel*, Paris, L'Harmattan.

PULKKINEN Tuija, 1996, *The Postmodern and Political Agency*, thèse de doctorat de l'Université d'Helsinki, Helsinki, Yliopistopaino.

RASSON Luc, 1993, « Yourcenar postmoderne ? », *Bulletin* n° 12 de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes, Tours, 1-6.

REAL Elena, 1990, « L'art de la distance » dans les actes du colloque *Marguerite Yourcenar et l'art. L'art de Marguerite Yourcenar*, Tours, Société Internationale d'Études Yourcenariennes, 275-282.

RICH Adrienne, 1993 [1980], « Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence » dans *The Lesbian and Gay Studies Reader*, Henry ABELOVE, Michèle Aina BARALE et David M. HALPERIN (dir.), New York/London, Routledge, 227-254.

RICŒUR Paul, 1985, *Temps et récit. 3. Le temps raconté*, Paris, Seuil.

RICŒUR Paul, 1990, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil.

RIVARA René, 2000, *La langue du récit. Introduction à la narratologie énonciative*, Paris, L'Harmattan.

ROSENBERG Tiina, 2000, *Byxbegär*, Göteborg, Anamma.

ROSENBERG, Tiina, 2002, *Queerfeministisk agenda*, Stockholm, Atlas.

ROTHBERG Michael, 2004, « *Coup de grâce* as Male Fantasy : On the Sexual Politics of Fascism » dans *Subversive Subjects. Reading Marguerite Yourcenar*, Judith Holland SARNECKI et Ingeborg Majer O'SICKEY (dir.), Madison/Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, 125-147.

ROUGEMONT Denis de, 1972 [1938], *L'amour et l'Occident*, Paris, Librairie Plon.

ROUGEMONT Denis de, 1996 [1961], *Les mythes de l'amour*, Paris, Albin Michel.

ROUSSEAU George, 2004, *Yourcenar*¸ London, Haus Publishing.

ROUSSET Jean, 1972, *Narcisse romancier – essai sur la première personne dans le roman*, Paris, José Corti.

ROUSSET Jean, 1984, *Leurs yeux se rencontrèrent – la scène de première vue dans le roman*, Paris, José Corti.

RUBIN Gayle S., 1993 [1984], « Thinking Sex : Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality » dans *The Lesbian and Gay Studies Reader*, Henry ABELOVE, Michèle Aina BARALE et David M. HALPERIN (dir.), New York/London, Routledge, 3-44.

RØNNING Anne Birgitte, 1995, *Historiens diskurser. Historiske romaner mellom fiksjon og historieskrivning*, thèse de doctorat non publiée de l'Université d'Oslo.

SALCEDO Juan Jiménez, 2008, « Libertinage queer : travestissement et dissidence sexuelle au XVIII[e] siècle » dans *Queer : écritures de la différence ? 1. Autres temps, autres lieux*, Pierre ZOBERMAN (dir.), Paris, L'Harmattan, 143-151.

SANZ Téophilo, 2005, « Féminiser le masculin ou renier la féminité : l'éthique de la sollicitude dans *Un homme obscur* » dans les actes du colloque *Marguerite Yourcenar. La femme, les femmes, une écriture-femme ?*, Clermond-Ferrand, Société Internationale d'Études Yourcenariennes, 377-385.

SARDE Michèle, 1995, *Vous, Marguerite Yourcenar. La passion et ses masques*, Paris, Robert Laffont.

SARDE Michèle, 1999, « Présentation » dans *Sources II*, Yourcenar Marguerite, Paris, Gallimard, 7-29.

SARNECKI Judith Holland et Ingeborg Majer O'SICKEY (dir.), 2004, *Subversive Subjects. Reading Marguerite Yourcenar*, Madison/Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press.

SARNECKI Judith Holland, 2004, « Death-Defying Acts : Performing Gender in Marguerite Yourcenar's "Sappho ou le suicide" » dans *Subversive Subjects. Reading Marguerite Yourcenar*, Judith Holland SARNECKI et Ingeborg Majer O'SICKEY (dir.), Madison/Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, 214-227.

SAVIGNEAU Josyane, 1995, *Marguerite Youcenar. L'invention d'une vie*, Paris, Gallimard.

SEDGWICK Eve Kosofsky, 1985, *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*, New York, Columbia University Press.

SEDGWICK Eve Kosofsky, 1991 [1990], *Epistemology of the Closet*, Hemel Hempstead, Harvester Wheatsheaf.

SEDGWICK Eve Kosofsky, 1998, « Construire des significations *queer* » dans les actes du colloque *Les études gay et lesbiennes*, Didier ÉRIBON (dir.), Paris, Éditions du Centre Pompidou, 109-116.

SEIDMAN Steven, 1993, « Identity and Politics in a "Postmodern"Gay Culture : Some Historical and Conceptual Notes » dans *Fear of a Queer Planet*, Michael WARNER (dir.), Minneapolis, University of Minnesota Press, 105-142.

SHURR Georgia Hooks, 1989, *Marguerite Yourcenar. A Reader's Guide*¸ Lanham, University Press of America.

SINFIELD Alan, 2005 [1994], *Cultural politics – Queer Reading*, 2e éd., London/New York, Routledge.

SMADJA Robert, 1998, *Corps et roman. Balzac, Thomas Mann, Dylan Thomas, Marguerite Yourcenar*, Paris, Honoré Champion éditeur.

SPARGO Tamsin, 1996, « Gender and literature : feminist criticism » dans *Introducing Literary Studies*, Richard Bradford (dir.)., London/Edinburgh, Pearson Education, 632-653.

SPARGO Tamsin, 1999, *Foucault and Queer Theory*, Cambridge, Icon Books.

ST-HILAIRE Colette, 1999, « Crise et mutation du dispositif de la différence des sexes : regard sociologique sur l'éclatement de la catégorie sexe » dans *Les limites de l'identité sexuelle*, Diane LAMOUREUX (dir.), Montréal (Québec), Remue-ménage, 57-85.

STILLMAN Linda, 1984, «"L'amour au noir" de Marguerite Yourcenar » dans les actes du colloque *Le récit amoureux*, Didier Coste et Michel Zeraffa (dir.), Seyssel, Champ Vallon, 220-234.

STILLMAN Linda, 1985, « Marguerite Yourcenar and the Fallacy of Indifference », *Studies in XXth Century Literature*, vol. 9, n°2, 261-277.

SULLIVAN Nikki, 2003, *A Critical Introduction to Queer Theory*, New York, New York University Press.

SWAIN Tania Navarro, 1998, « Au-delà du binaire » dans *Les limites de l'identité sexuelle*, Diane LAMOUREUX (dir.), Montréal (Québec), Remue-ménage, 135-149.

TADIE Jean-Yves, 1990, *Le roman au XXe siècle*, Paris, Belfond.

THOMPSON Victoria, 1996, « Creating Boundaries. Homosexuality and the Changing Order in France, 1830-1870 » dans *Homosexuality in*

Modern France, Jeffrey MERRICK et Bryant T. RAGAN Jr. (dir.), Oxford, Oxford University Press, 102-127.

TIN Louis-Georges, 2008, *L'invention de la culture hétérosexuelle*, Paris, Éditions autrement.

TOMICHE Anne et Pierre ZOBERMAN (dir.), 2007, *Littérature et identité sexuelles*, Paris, la Société Française de Littérature Générale et Comparée.

VARIKAS Eleni, 2003, « Conclusion » dans *Le genre comme catégorie d'analyse. Sociologie, histoire, littérature*, Dominique FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL, Christine PLANTE, Michèle RIOT-SARCEY et Claude ZAIDMAN (dir.), Paris, L'Harmattan, 197-209.

VAZQUEZ DE PARGA Maria José, 1993, « Érotisme sacré, *Anna soror…* » dans les actes du colloque *Le sacré dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours, Société Internationale d'Études Yourcenariennes, 279-290.

VAZQUEZ DE PARGA Maria José, 1995, « Une destinée universelle : Nathanaël » dans les actes du colloque *L'Universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, vol. 2, Tours, Société Internationale d'Études Yourcenariennes, 289-300.

VEYNE Paul, 1985, « L'Empire romain » dans *Histoire de la vie privée I. De l'Empire romain à l'an mil*, Philippe ARIES et Georges DUBY (dir.), Paris, Seuil, 18-223.

VÄNSKÄ Annamari, 2002, « Läpinäkyvä kaappi. 1990-luvun muotikuvien naisandrogynia, moderni nainen ja lesbian chic. » dans *Näkyvä(i)seksi. Tutkimuksia kuvien sukupuolikulttuurista*, série Taidehistoriallisia tutkimuksia, vol. 25, Helsinki, Taidehistorian seura, 111–134.

VÄNSKÄ Annamari, 2006, *Vikuroivia vilkaisuja. Ruumis, sukupuoli, seksuaalisuus ja visuaalisen kulttuurin tutkimus*, thèse de doctorat, publiée dans la série Taidehistoriallisia tutkimuksia, vol. 35, Helsinki, Taidehistorian seura.

WARNER Michael (dir.), 1993, *Fear of a Queer Planet. Queer Politics and Social Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

WATT Ian, 1982 [1957/1973], « Réalisme et forme romanesque » dans *Littérature et réalité*, Roland BARTHES, Leo BERSANI, Philippe HAMON, Michael RIFFATERRE et Ian WATT, Paris, Seuil. 11-46.

WILCHINS Riki, 2004, *Queer Theory, Gender Theory. An Instant Primer*, Los Angeles, Alyson Books.

WITTIG Monique, 1992, *The Straight Mind and Other Essays*, Boston, Beacon Press.

WOOLF Virginia, 1949 [1928], *Orlando. A Biography*, London, Hogarth Press.

ZOBERMAN Pierre (dir.), 2008a, *Queer : écritures de la différence ? 1. Autres temps, autres lieux*, Paris, L'Harmattan.

ZOBERMAN Pierre (dir.), 2008b, *Queer : écritures de la différence ? 2. Représentations : artistes et créations*, Paris, L'Harmattan.

ZOBERMAN Pierre, 2008c, « Queer (au) XVII^e^ siècle ? Stratégies discursives et culture sexuelle dans la France de Louis XIV » dans *Queer : écritures de la différence ? 2. Représentations : artistes et créations*, Pierre ZOBERMAN (dir.), Paris, L'Harmattan, 17-36.

Site internet

http://www.monchoix.net/lectures-gays/marguerite-yourcenar-alexis-ou-le-traite-du-vain-combat-article178.html, en ligne, consulté le 13 octobre 2008.

ANNEXE

Tableau listant les termes de base définis dans 1.4

Terme	Définition	Terme(s) voisin(s)
Sexe	1) Sens général : ensemble des hommes ou des femmes ; 2) Sens spécifique : sexe biologique en opposition avec les qualités et les comportements appris dans la société	1) les hommes et/ou les femmes 2) mâle/femelle
Genre	Sens féministe : la partie socialement construite du sexe, apprise et transmise à travers la culture ; le corrélat social du sexe biologique. Sens queer : attributs masculins, féminins et/ou autres naturalisant le sexe ; voir partie théorique	sexe social ; rapports sociaux des sexes ; féminité et masculinité ; identité sexuelle
1) Orientation sexuelle 2) Préférence sexuelle	Désir, goûts et activités sexuelles 1) définis en fonction du sexe des partenaires principalement, ou 2) définis également/principalement à partir d'autres facteurs	sexualité ; pratiques, rapports ou actes sexuels
Binarité sexuelle	La division des êtres humains en deux sexes différents (homme et femmes)	opposition binaire des sexes, dualité de sexe dichotomie sexuelle, différence sexuelle, dichotomie homme/femme
Hétéronormativité	Hégémonie sociale qui présuppose l'existence de deux sexes opposés (binarité sexuelle) se désirant l'un l'autre (hétérosexualité). L'hétéro-normativité postule la binarité sexuelle et l'hétérosexualité	matrice hétérosexuelle, régime hétéronormatif

SVENSK SAMMANFATTNING

Den här avhandlingen är en studie i kön och sexualitet i Marguerite Yourcenars romaner. Yourcenar är en välrenommerad författare som prisats för sina allmänmänskliga teman, sitt vackra och välvårdade språk, sin klassiska stil och sin exceptionellt höga bildning. Utan att förneka sanningshalten hos dessa omdömen, lyfter jag i det här arbetet fram en annan sida av Yourcenars författarskap, som rönt mindre uppmärksamhet bland kritiker och forskare. Syftet med arbetet är att påvisa att under den polerade ytan döljer sig ett intentionellt subversivt spel med könsidentiter och sexuella kategorier som problematiserar och ifrågasätter rådande normer, i synnerhet i fråga om vad Michael Warner (1993) benämner heteronormativitet och Judith Butler (1990) döpt till den heterosexuella matrisen. Såsom framgår av dessa begrepp, tar avhandlingen avstamp i queer-teori, med vissa inslag från feministisk teori och gaystudier.

Pluralitet är ett centralt motiv. Till de bärande idéerna hör Judith Butlers tes om att det existerar en mångfald av genus, även om dessa inte erkänns i det binära genussystemet som styr vår värld. Gayle S. Rubins begrepp « gynnsam sexuell variation » (« benign sexual variation ») utgör utgångspunkten för min granskning av sexualitetstematiken i texterna. Eve Kosofsky Sedgwick som har vidareutvecklat Rubins tänkande är också en viktig referens i det avseendet. Sedwick poängterar och påvisar att sexualitet är ett tvetydigt, mångfasetterat, obestämbart och varierande fenomen. Även tolkningar av i synnerhet homosexualitet präglas av denna komplexitet. Därmed uttrycker olika förklaringsmodeller ofta motsägelsefulla argument: homosexualitet kan å ena sidan förstås som genusöverskridande (homosexuella män är kvinnliga, och lesbiska kvinnor är manliga), och å andra sidan som köns-/genusseparatism (homosexuella män ogillar kvinnor och lesbiska kvinnor är manshatare). Rubins och Sedgwicks teorier och begrepp utnyttjas i avhandlingen för att visa att tanken på en identifierbar och definierbar stabil sexuell identitet systematiskt avvisas i Yourcenars texter.

I avhandlingen analyseras merparten av Yourcenars romaner. Eftersom ett utmärkande drag för författarens prosa är att berättelserna kretsar kring en manlig huvudperson som totalt

överskuggar bipersonerna, har detta beaktats både i bestämningen av korpusen och i själva analysen. Korpusen består av nästan alla texter som ingår i samlingsvolymen *Œuvres romanesques*, publicerad av Gallimard i den prestigefyllda Pléiade-serien år 1982, närmare bestämt romanerna *Alexis ou le Traité du vain combat* (svensk översättning *Alexis eller Traktaten om den fåfänga kampen*), *Le Coup de Grâce* (på svenska *Nådastöten*), *Mémoires d'Hadrien* (på svenska *Hadrianus minnen*), *L'Œuvre au Noir* (på svenska *Vishetens natt*) och *Un homme obscur* (ej översatt till svenska), samt novellen *Une belle matinée* (ej översatt till svenska). Dessa är publicerade under en tidsperiod som sträcker sig från 1929 till 1982 och representerar således hela Yourcenars författarkarriär. Fiktiva prosatexter som antingen saknar en entydig huvudperson eller som faller utanför genren har dock uteslutits. Det rör sig om *Feux* (ej översatt till svenska), *Nouvelles orientales* (på svenska *Österlandsnoveller*) och *Denier du rêve* (på svenska *Att köpa en dröm*).

Fokus i undersökningen ligger på huvudpersonerna, även om vissa bifigurer även studeras i de fall de tillför något väsentligt till mitt resonemang. Studien har formen av separata läsningar av de olika verken. Kön och sexualitet behandlas var för sig, i enlighet med Rubins och Sedgwicks åsikt att dessa utgör två skilda företeelser och därmed bör analyseras separat, vilket betyder att analysen av texterna är uppdelad i två avsnitt. Först diskuteras kön. Uppmärksamhet fästs vid hur de två könen representeras i texten, hur hjälten förhåller sig till kvinnor respektive män och hur han upplever sin egen genusidentitet. Generella påståenden och maximer som förekommer rikligt i vissa av texterna utgör också en viktig källa till diskussion. I den tidiga produktionen är det vanligt att hjältarna utgjuter sig i allmänna ordalag om kvinnor på ett nedsättande sätt, medan män inte beskrivs lika stereotypiskt. Detta drag mattas så småningom av. Även berättartekniken uppmärksammas. Det är typiskt för Yourcenar att huvudpersonens värderingar, åsikter och tankar dominerar framställningen, medan övriga karaktärer inte utvecklas. Allt speglas via hjälten, oavsett om berättaren talar i första eller tredje person. Den mest påtagliga utvecklingen i produktionen på det här planet är att kvinnobilden så småningom blir mindre ensidig, schematisk och negativ. Det är även påtagligt att överskridandet av könsgränserna i de tidiga texterna är ett unikt fenomen som berör endast enstaka

utvalda personer, vilka tack vare detta framställs som mer avancerade och högrestående än medel. I de senare texterna blir ifrågasättandet av könsskillnaderna mer uttalat och får formen av en generell ståndpunkt. Till exempel i *Un homme obscur* hävdar Nathanaël Adriansen att de skillnader som verkar vara grundade i naturen i själva verket är kulturella.

I det andra avsnittet granskas sexualitetstematiken. Huvudpunkten ligger på att studera huvudpersonernas sexuella relationer, samt på hur heterosexualitet respektive homosexualitet representeras i böckerna. I det här avsnittet beaktas även den historiska kontexten som iscensätts i verken, eftersom den till en del styr de relationer som beskrivs. Betoningen i undersökningen ligger på att understryka variationerna i tematiken och uppmärksamma skillnaderna i behandlingen av homosexualitet respektive heterosexualitet mellan de olika texterna. Till exempel *Alexis ou le Traité du vain combat* erbjuder ett typexempel på den medicinska och psykoanalytiska tolkningen av homsexualitet som inversion, som dominerade i slutet av 1800-talet och i början av 1900-talet, medan förhållandet mellan Éric von Lhomond och Conrad de Reval däremot för tankarna till heroisk vänskap i hjältediktning. I vissa texter framställs sexualitet som en destruktiv och subversiv kraft, förknippad med revolt (*L'Œuvre au Noir*), medan den i andra texter är ett positivt och förenande fenomen, en väg till det sublima (*Mémoires d'Hadrien* och *Un homme obscur*). Även förhållandet mellan kärlek och sexualitet omarbetas ständigt från en text till en annan.

Avhandlingen påvisar att i Yourcenars romaner utmanas heteronormativitetens två grundpelare : den tudelade könsordningen och heterosexualitetens presumptiva naturliga status, samt dennas motsatsförhållande till och företräde framom homosexualiteten. Gränserna mellan å ena sidan män och kvinnor, manligt och kvinnligt och å andra sidan heterosexualitet och homosexualitet överskrids systematiskt och suddas ut. Detta fenomen tar sig olika uttryck i texterna som studeras i avhandlingen. Inversion, androgyni och travesti är exempel på motiv som i Yourcenars texter utmanar ett binärt genussystem och därmed destabiliserar den tudelade könsordningen. Utmärkande för behandlingen av dessa fenomen är att de figurer som inte låter sig stängas in i en stabil könskategori, utan på sätt eller annat överskrider köns- och genuskonventioner och

därmed skiljer sig från mängden, framställs som beundransvärda. I de senare verken uttalas därutöver ett explicit tvivel på en biologisk tvåkönsmodell. Således stöder denna författares litterära produktion Butlers tanke att den binära bilden av genus och kön är otillräcklig. Vad beträffar sexualitet, konstateras att homosexualitetstemat kontinuerligt bearbetas i texterna. Trots att samtliga hjältar har både homosexuella och heterosexuella erfarenheter så varierar bilden av homosexualitet markant, liksom förhållandet mellan homosexualitet och heterosexualitet. Yourcenars skönlitterära prosa utgör således ett utmärkt exempel på det erkännande av positiv sexuell mångfald som Rubin efterlyser.

TABLE DES MATIÈRES

1 INTRODUCTION 1

1.1 Objectif et méthodologie 3
1.2 Corpus....8
1.3 Structure de la thèse....11
1.4 Quelques remarques de terminologie 14
1.5 Recherches yourcenariennes antérieures – un choix....24
1.5.1 Études sur la binarité sexuelle 25
1.5.2 Études sur la sexualité....29

2 CADRE THÉORIQUE 36

2.1 Queer – une notion et un domaine insaisissables....36
2.2 La pluralité du genre - Judith Butler et la « performativité du genre » 47
2.3 La pluralité de la sexualité - Eve Kosofsky Sedgwick et Gayle S. Rubin 57
2.4 L'héritage de Michel Foucault – pouvoir et résistance, discours et contre-discours....70
2.5 Sexe, sexualité et race....76
2.6 Quelques particularités du contexte français 79

PARTIE I

3 LES HÉROS ROMANESQUES ET LA BINARITÉ SEXUELLE 85

3.1 Introduction 85
3.1.1 L'objectif et la méthodologie de cette partie 86
3.1.2 Disposition....95
3.2 La féminité d'Alexis dans *Alexis ou le Traité du vain combat* 98
3.2.1 Femmes protectrices et hommes absents....102
3.2.1.1 Enfance en compagnie de femmes....103
3.2.1.2 Solitude au collège 108
3.2.2 Public/privé 111
3.2.2.1 Privé privilégié 113
3.2.2.2 Argent....116

3.2.3 Ressemblance aux femmes 119
3.2.4 Conclusion du chapitre 127
3.3 Confusion de genre et androgynie dans *Le Coup de Grâce* 130
3.3.1 Le mercenaire viril 135
3.3.1.1 Éric et Conrad 140
3.3.1.2 Éric et Sophie 141
3.3.2 Le frère et la sœur 144
3.3.2.1 Conrad de Reval : l'androgyne surhumain 149
3.3.2.2 Sophie de Reval : le frère de son frère ? 152
3.3.2.3 La mort – transcendance ou vengeance 159
3.3.3 Conclusion du chapitre 160
3.4 Nathanaël et la binarité sexuelle dans *Un homme obscur* 163
3.4.1 Perte d'identité et fusion avec l'univers 166
3.4.1.1 Amour de la nature 167
3.4.1.2 Identité perdue 168
3.4.1.3 Assimilation à l'univers 171
3.4.2 Un héros passif emporté par le destin 174
3.4.3 Compagnon des femmes 180
3.4.3.1 Janet et Foy 181
3.4.3.2 Saraï 184
3.4.3.3 Madame d'Ailly 187
3.4.3.4 Protecteur des faibles 192
3.4.3.5 Image des femmes positive mais réductrice 195
3.4.4 Marginal parmi les hommes 196
3.4.5 Nathanaël et le mariage 205
3.4.6 Conclusion du chapitre 210
3.5 Travestissement subversif dans *Une belle matinée* 214
3.5.1 Drag, travestissement et subversion 217
3.5.2 Confusion de la réalité et du théâtre 221
3.5.3 Les répliques citées 229
3.5.4 Le rêve de Lazare 230
3.5.5 Conclusion du chapitre 233
3.6 Conclusion de la première partie 235

PARTIE II

4 LES HÉROS ROMANESQUES ET LA SEXUALITÉ TRANSGRESSIVE 243

4.1 Introduction 243

4.1.1 L'objectif et la méthodologie de cette partie 250
4.1.2 Disposition....253
4.2 Éloge de l'homosexualité dans *Alexis ou le Traité du vain combat* 256
4.2.1 Langue, silences et musique....257
4.2.1.1 Un récit de *coming-out* apologétique....259
4.2.1.2 Un « discours en retour »....263
4.2.1.3 Silences étouffants....267
4.2.1.4 Musique véridique....270
4.2.2 Critique des préjugés....273
4.2.2.1 Esprits ignorants imbus de préjugés....275
4.2.2.2 Innocence, nature, beauté....281
4.2.3 « Portrait type » de l'homosexuel féminisé....288
4.2.4 Alexis et les autres homosexuels....292
4.2.5 Conclusion du chapitre....296
4.3 Éric et Conrad – amitié, amour et sexualité dans *Le Coup de Grâce* 299
4.3.1 Amour héroïque dans un milieu homosocial....301
4.3.2 Amitié, amour, passion ?....308
4.3.3 Un amour sublime face au conformisme méprisé....314
4.3.3.1 Relation exclusive et unique....314
4.3.3.2 La « perfection simple »....318
4.3.3.3 Conformisme méprisable....321
4.3.4 Conclusion du chapitre....323
4.4 Hadrien et Antinoüs dans *Mémoires d'Hadrien* 325
4.4.1 Hadrien et Antinoüs : un épisode central du roman....331
4.4.2 La pédérastie antique....335
4.4.3 Hadrien et Antinoüs – un couple pédéraste....341
4.4.3.1 Culte de la beauté – amour transcendant....343
4.4.3.2 Relation asymétrique....352
4.4.3.3 Désir indifférencié pour les garçons et les femmes – pratiques hiérarchisées....362
4.4.4 Transgression des mœurs romaines....368
4.4.5 Conclusion du chapitre....373
4.5 Transgressions charnelles dans *L'Œuvre au Noir*....377
4.5.1 Zénon – le rebelle....381
4.5.2 Foi et sexualité....387
4.5.2.1 La cité de Dieu à Münster....388
4.5.2.2 « Les désordres de la chair »....393
4.5.3 Les relations sexuelles de Zénon....397
4.5.3.1 Zénon et les garçons....401

4.5.3.2 Zénon et les femmes 407
4.5.3.3 Pratiques hiérarchisées 415
4.5.4 Amour de femmes 419
4.5.5 Conclusion du chapitre 425
4.6 Nathanaël et l'amour sexuel dans *Un homme obscur* 427
4.6.1 Amour bénéfique 430
4.6.1.1 Amour et sexualité 432
4.6.1.2 Transcendance dans l'amour 435
4.6.1.3 Nature/culture 438
4.6.1.4 Réciprocité à la place de la binarité actif/passif 444
4.6.2 Préférence hétérosexuelle chimérique ? 448
4.6.2.1 Le désir homosexuel – « une appétence après tout si simple » 450
4.6.2.2 Amour sexuel véritable versus sexualité indigne 455
4.6.3 Sexe, classe et race 461
4.6.3.1 Classe et sexualité 462
4.6.3.2 Race et sexualité 464
4.6.4 Conclusion du chapitre 473
4.7 Conclusion de la deuxième partie 476

5 DISCUSSION FINALE 487

BIBLIOGRAPHIE 495

ANNEXE 513

SVENSK SAMMANFATTNING 515

TABLES DES MATIÈRES 519

Considérée comme un auteur canonique, Marguerite Yourcenar est célébrée pour ses thèmes universels, son érudition, son style classique et son langage très soigné. Pourtant, la surface polie dissimule une prédilection pour des sujets tabous et un jeu subversif avec les catégories de sexe et de sexualité. S'appuyant sur la théorie queer, cette étude démontre que Yourcenar met en avant, dans ses romans, un anticonformisme marqué et remet en cause ce que Michael Warner a baptisé l'hétéronormativité, d'une part sur le plan du sexe, et, d'autre part, sur le plan de la sexualité. Plutôt que d'avancer un modèle alternatif à la norme hétérosexuelle qui repose sur la différence sexuelle, l'œuvre de Marguerite Yourcenar démontre la pluralité inhérente au genre aussi bien qu'à la sexualité.

Åbo Akademi University Press
ISBN 978-951-765- 528-6