

FEMMES-FANTÔMES, FEMMES-FANTASMES : L'OMBRE PORTÉE DE LA FÉMINITÉ DANS L'ŒUVRE DE MARGUERITE YOURCENAR

par Anne BERTHELOT (Université du Connecticut,
Storrs)

En règle générale, les protagonistes des œuvres de Marguerite Yourcenar ne sont pas des femmes ; la seule exception possible serait Anna dans *Anna, soror...*, si l'on admettait que conformément à ce que semble suggérer le titre c'est la figure féminine qui est au centre de la narration ; toutefois, ce que dit en effet le titre et ce que démontre le texte, c'est qu'Anna n'est appréhendée qu'en tant que *sœur*, sœur de Miguel par lequel passe la focalisation d'un récit réduit à la sécheresse d'un synopsis qui n'intéresse plus personne après la mort de ce personnage principal. Il peut arriver que des femmes jouent un rôle important dans le cours de la fiction – comme Saraï dans *Un homme obscur*, ou Sophie dans *Le Coup de grâce*. Ce n'est pas, le plus souvent, un rôle positif ; lorsqu'elles occupent une place centrale au plan de l'imaginaire, ces créatures acquièrent inévitablement une signification négative, comme si la femme regardée en face ne pouvait être qu'un monstre. (Là encore, Anna échappe peut-être à cette démonisation, quoique, comme on le verra, on puisse aussi considérer qu'elle en est la version la plus élaborée à travers son double serpentin qui réactive le mythe de la femme-fée hybride, la Mélusine).

Si Éric est contraint par le mirage de la gémellité de compter avec une Sophie qu'il exécute symboliquement une seconde fois dans la dernière phrase du *Coup de grâce* («On est toujours pris au piège avec ces femmes»), si Zénon, en définitive, doit sa condamnation à l'une des rares silhouettes féminines qui jalonnent son parcours («J'admire qu'une des plus dangereuses actions de ma vie aura été de coucher deux soirs avec une servante », dit Zénon avec dérision), Hadrien parvient à éliminer élégamment ces créatures, sous le prétexte que leur vie, leur intériorité, demeurent inaccessibles à l'écrivain, du fait du statut inférieur qui est, *malheureusement*, le leur : c'est la fameuse remarque hypocrite de Marguerite Yourcenar sur Plotine dans les notes aux *Mémoires* :

Impossibilité aussi de prendre pour figure centrale un personnage féminin, de donner, par exemple, pour axe à mon récit, au lieu d'Hadrien, Plotine. La vie des femmes est trop limitée, ou trop secrète. Qu'une femme se raconte, et le premier reproche qu'on lui fera est de n'être plus femme. Il est déjà assez difficile de mettre quelque vérité à l'intérieur d'une bouche d'homme. (CNMH, p. 526 ¹)

Il n'est pas possible, malencontreusement, d'éliminer entièrement la féminité : ni dans la réalité de l'œuvre, ni dans la fiction des vies de ses personnages. Elle apparaît donc, en pointillé, essentiellement grotesque ou dangereuse. La fille aux serpents, celle que Miguel avec un instinct très sûr salue de l'accusation employée avant lui par Raimondin de Lusignan² (« Ah ! fausse serpente ! ») n'est pas si terrifiante lors de sa rencontre réelle avec le jeune homme, ou même lors du fantasme de la source empoisonnée, que dans le rêve où elle s'associe, plus sombre que les serpents, aux scorpions processionnaires qui conduisent jusqu'à Anna

Un énorme scorpion sortait du mur, puis un autre, un autre encore ; ils grimpaient le long du matelas ; [...] Les pieds bruns de la fille [...] s'avançaient en dansant ; Miguel les sentait marcher sur son cœur. [...] Miguel, se penchant pour les embrasser, reconnaissait les pieds d'Anna, nus dans leurs mules de satin noir. (AS, p. 860)

Les personnages féminins qui occupent une place importante dans le récit doivent à cette présence massive l'antipathie que le lecteur, comme le protagoniste, conçoit pour eux. Ce sont des figures opaques, énigmatiques peut-être, mais surtout ancrées de la façon la plus gênante dans la matérialité des choses. On ne peut pas ne pas les voir, et cette vision directe est insupportable, conduisant à la noirceur d'un portrait à la limite de la caricature, ou à l'évasion du synopsis. Ces figures cependant ne sont jamais offertes directement au lecteur : elles sont toujours médiatisées par le regard d'un personnage masculin, et c'est lui, en premier lieu, qui ne parvient pas à les regarder en face, et cherche une échappatoire : Nathanaël dérive loin de Saraï, Miguel expérimente cette forme de dérive plus radicale qu'est la mort. Une fois le regard masculin ainsi détourné, il ne reste plus que le recours au résumé, à la note en bas de page gravée à la pointe sèche. Ces femmes encombrantes, qui n'ont plus de visage (comme le confirme avec une ironie emblématique Sophie au visage

¹ Sauf exception dûment signalée, les références sont au volume des *Œuvres romanesques* paru dans la collection « la Pléiade » chez Gallimard en 1982.

² Dans le *Roman de Mélusine* en prose de Jean d'Arras, que Marguerite Yourcenar connaît manifestement, puisque quelques pages plus loin elle fait explicitement descendre donna Valentine des « Lusignan de Chypre ».

«emporté» par le premier coup de feu d'Éric), provoquent par leur présence charnelle «grotesque»³ un véritable écoëurement chez le protagoniste mâle. Elles représentent une forme de féminité inacceptable, dont la seule existence est obscène, mais dont l'exagération même garantit la facile élimination. Plus dangereuses, parce que plus insidieuses et plus séduisantes, sont en revanche les figures à peine esquissées qui se répondent d'une œuvre à l'autre, aussi bien qu'à l'intérieur d'un même texte.

C'est Hilzonde dont la beauté maussade trouve un troublant écho dans la belle Idelette de Loos, autre victime désignée du fanatisme catholique. Ce sont pêle-mêle la jeune maîtresse d'Hadrien qui crie le nom de son amant acteur dans l'amour, et s'absorbe dans la manipulation de l'argent que lui a donné le futur empereur sans plus se soucier de lui, Jeannette Fauconnier dont la qualité androgyne satisfait chez Zénon le goût de la provocation et le désir homosexuel, ou la blonde Janet qui provoque – involontairement, mais n'est-ce pas encore pire ? – l'exil de Nathanaël. Silhouettes féminines sur lesquelles il n'est pas nécessaire de s'attarder, mais que leur indifférence vis-à-vis des personnages masculins qui les croisent rend supportables. Elles sont certes présentes charnellement dans le récit, en tant qu'amantes plus ou moins durables des protagonistes ; mais elles ne pèsent pas si lourd, elles sont dotées d'une sorte de qualité de *réflexion*, au sens où on réfléchit les coups, qui les rend tolérables. Cette relative légèreté est due avant tout à leur indépendance : elles ont leur propre agenda, elles utilisent Hadrien, Zénon ou Nathanaël sans se soucier d'eux plus qu'ils ne se soucient d'elles : entente tacite, équilibre fragile qui fait d'elles des partenaires acceptables, pour quelque temps. Mais cette qualité particulière est liée sans doute à cette dimension d'ambiguïté sexuelle qui les rapproche de l'homme : toutes taillées sur le même modèle de blondeur et de minceur, avec l'adjectif androgyne qui revient comme un leitmotiv dans leur description, elles n'imposent pas leur poids suffocant de féminité au monde.

Elles présentent toutefois encore l'inconvénient d'exister, d'être là dans le même espace que leurs parèdres mâles. Elles cèdent par conséquent le pas à une ultime catégorie de femmes, femmes fantômes ou fantasmes, déréalisées au point de cesser de constituer un risque pour les figures masculines. La femme idéale, c'est Plotine, qui veille sur Hadrien comme une déesse tutélaire, mais n'a jamais le mauvais goût de s'incarner ; interlocutrice valable, essentiellement par ses

³ L'adjectif est employé pour décrire la servante qui soulève ses jupes afin de séduire Zénon, comme une sorte de Baubô déclassée.

silences, et décidément annihilée en tant que femme par son statut d'épouse puis de veuve de Trajan, elle est en effet le plus haut degré de féminité que l'empereur soit capable de tolérer auprès de lui. Un miroir, un écho, le complément indispensable de l'homme – mais aussi celle dont Yourcenar avec une implacable lucidité déclare qu'il est impossible d'écrire l'histoire, puisqu'on ne sait pas assez sur elle pour pouvoir se glisser dans son existence. De façon analogue, mais encore plus poussée, la dame de Frösö est l'image de la part féminine de Zénon, celle qui lui permet d'accomplir au moins en rêve le fantasme suprême de la paternité, qui appartient paradoxalement à la lumière du grand Nord, souvenir magique lorsque le héros est revenu s'enliser dans la noirceur de Bruges. Mais plus que tout, la dame de Frösö, comme Plotine, est muette. C'est une vision, et elle ne parle ni n'agit de façon concrète. On ne la voit d'ailleurs pas directement : on la regarde seulement du coin de l'œil, comme un spectre identifiable à son ombre portée.

Cette impossibilité de percevoir la femme autrement qu'en «vue cavalière» trouve son point d'aboutissement, si l'on peut dire, dans l'étrange nouvelle appelée *Maléfice*⁴, qui se situe de toutes les façons en marge de l'œuvre reconnue de Marguerite Yourcenar. Ce qui est en cause, ici, c'est précisément la *vision* d'une femme, celle qui doit ensorceler Amande, la jeune malade qui va mourir. Tout a été tenté déjà pour la guérir, et en désespoir de cause on en revient à ce qui est présenté comme une perception du monde radicalement archaïque : un sorcier est invité à officier afin de faire apparaître dans un bassin d'eau le visage de l'inévitable sorcière, dont l'existence postulée est la seule explication rationnelle que l'on puisse imaginer à la situation telle qu'elle se présente. Bien que Cataneo, le sorcier comptable dans la journée, envisage l'éventualité d'un échec – c'est-à-dire la possibilité que la maladie ne soit pas causée par une volonté mauvaise, le *mauvais œil*, un charme – et précise que dans ce cas le miroir de l'eau ne montrera rien, la force évocatoire, au sens propre du terme, de sa mise en scène conduit l'ensorceleuse, Algénare, à se dénoncer elle-même, avant qu'Amande puisse voir (ou non) son visage ou un autre dans l'eau. Amande n'a pas la force, ou le courage, ou le désir de planter dans l'eau le couteau qui retournerait le mauvais charme contre sa destinatrice. Elle est donc, du point de vue du sorcier comme des femmes qui forment une sorte de chœur antique et de public fasciné à la fois, irrémédiablement destinée à mourir. Mais cela, en

⁴ Ce texte, repris en 1993 chez Gallimard dans le cadre d'une «trilogie» comportant aussi *Conte bleu* et *Le Premier soir* (avec une préface de Josyane Savigneau), est pourtant l'un des premiers publiés par Yourcenar en 1933.

fait, n'intéresse personne : l'attention de tous, essentiellement de toutes, est fixée sur Algénare qui, par le biais de ce reflet invisible et improbable, devient ce qu'elle n'était pas, une sorcière. La transformation qu'elle subit, ou, pour employer un vocabulaire alchimique approprié dans le cas de l'auteur de *L'Œuvre au noir*, la transmutation s'opère par le regard, le sien et celui d'autrui. Le premier, Cataneo la situe dans cette nouvelle sphère, où Algénare interdite découvre que les considérations morales traditionnelles ne fonctionnent pas. Alors qu'en proie à une espèce de fièvre de remords elle ne sait que répéter ce qui en bonne justice devrait établir son innocence – à savoir qu'elle a voulu la mort d'Amande, mais ne s'est livrée à aucune manipulation magique concrète – Cataneo n'entend pas ses paroles comme autant de dénégations, mais comme l'aveu d'un talent exceptionnel, car il est plus difficile de maléficier quelqu'un par sa seule volonté qu'en s'appuyant sur des accessoires concrets :

[...] il lui énuméra les différents modes de l'envoûtement, le cœur de bœuf percé, le citron qu'on ensevelit sous le seuil, les rognures d'ongles qu'on brûle. À chaque phrase, elle secouait sauvagement la tête ; elle dit enfin : « Non... Non... Je l'ai voulu... Seulement voulu... » Il eut pour elle le sentiment de respect, presque d'admiration, qu'on a pour l'adversaire dont on vient de découvrir la puissance. (*Maléfice*, p. 78-79)

Sa conclusion («Alors, dit-il, tu es très forte») appose le sceau de l'irréremédiable sur Algénare. Elle est reconnue comme sorcière, tout ce qu'elle est, dit et fait désormais change de sens, ou reçoit une interprétation. Du fantasma de meurtre d'une vieille fille rêvant de se faire aimer de l'amant de son amie à l'hallucination collective de la communauté des parentes et voisins désireuses avant tout de faire sens avec les données brutes du monde, l'image d'Algénare la sorcière se construit en dehors de toute référence à la réalité, pour devenir pure fantasmagorie. L'Algénare crainte et respectée comme sorcière qui à la dernière page se plie docilement à ce nouveau destin dessiné pour elle n'a aucune réalité. Elle est le produit d'un étrange renversement du mythe de Narcisse, où aucune image n'apparaît dans l'eau, mais où le soi se trouve néanmoins transformé de toute éternité en une figure signifiante qui reflète l'inconscient collectif du groupe considéré. Si illusion référentielle il y a dans ce cas, elle est au niveau du fantastique, dans la mesure où ce qui est donné à voir c'est la formation d'un φάντασμα, du produit imaginaire de créatures elles-mêmes imaginaires. Ce qui rend l'exercice plus fascinant encore, c'est que mis à part le personnage de catalyseur de Cataneo, il n'y a pas d'homme dans cet *échange de vues* : la constitution d'un fantôme de

femme passe par l'acquiescement collectif à une mise en scène qui favorise le fantasme, mais aussi par la séduction que cette image en train de se construire exerce sur sa protagoniste même. Algénare est faite sorcière par le regard tangentiel, détourné, du chœur des femmes, mais plus encore par sa propre acceptation de cette vision : au lieu de se voir dans le miroir magique de Cataneo, comme elle l'a cru et craint, elle se voit dans les yeux des autres femmes (et dans la faiblesse d'Amande qui ne plante pas le couteau dans l'eau) et embrasse cette vision d'une féminité marginale comme si elle la reconnaissait de toute éternité. Par définition dans ce texte, la figure féminine ne se détermine qu'en dehors des catégories aristotéliennes du temps et de l'espace, dans une sorte de zone intermédiaire (*twilight zone*) où les spectres ont plus de consistance que les personnes. La banalité légèrement repoussante d'Algénare aussi bien que d'Amande est rachetée grâce au fantasme, qui permet de voir la femme autrement, et en conséquence de la voir vraiment, pour la première fois.

Il en va de même pour la fille aux serpents dans *Anna, soror...* Qu'elle existe pour de bon, le texte l'affirme, puisque après sa première rencontre avec elle, Miguel prend des renseignements dans les villages voisins et est capable de reconstituer une espèce de biographie rassurante de ce qu'il a d'abord plus ou moins pris pour une apparition. Mais les rencontres suivantes sont bel et bien sur le plan du fantasme, vision hallucinée d'une fée maléfique qui transforme l'eau elle-même en serpents à défaut de manifester comme Mélusine sa nature hybride, ou rêve dans lequel la serpente devient lentement l'image même de la tentation, c'est-à-dire Anna. Les yeux baissés de Miguel en présence de sa mère et de sa sœur témoignent de son incapacité à pouvoir regarder en face la féminité, dans toute son horrible vulnérabilité (les fièvres de Valentine, l'évanouissement d'Anna ou ses quasi pâmoisons mystiques) ; la fille-serpente, qui s'inscrit sur son champ de vision malgré qu'il en ait, avec la force récurrente d'une tache solaire, est en fait le seul *avatar* de la féminité que le jeune homme puisse (perce)voir : maléfique, tentatrice, séductrice et repoussante, telle qu'est la femme dans l'univers de Marguerite Yourcenar, et telle qu'elle n'est précisément pas acceptable. Pour Éric, Sophie n'est qu'une variation sur l'horreur du féminin, parce qu'elle a le mauvais goût d'exister dans le *réel* ; pour Zénon la dame de Frösö est un refuge et une aspiration nostalgique, parce qu'elle a le bon goût d'appartenir à un passé si éloigné (dans l'espace encore plus que dans le temps) qu'il n'est même plus certain qu'il (et elle) ai(en)t existé. La féminité se fait tolérable lorsqu'il est

possible de la maintenir en lisière, de la regarder du coin de l'œil sans jamais la fixer en face. Le «démon de midi»⁵ que Miguel rencontre dans les ruines antiques qui «imaginent»⁶ la ruine de ses ambitions et de ses émotions est infiniment plus supportable que l'ombre nocturne d'Anna dont le corps indéceusement présent se presse contre une porte, justement parce qu'il est fantasmagorie, hallucination, illusion d'optique. Miguel à force de s'interroger sur son degré de réalité parvient à éviter d'entendre la question fondamentale qu'elle pose, celle du désir monstrueux et inter-dit.

La seule maîtresse dont Hadrien se souvienne (pas au point toutefois de se rappeler son nom) est celle qui dans l'amour prononçait le nom d'un autre – celle, en d'autres termes, qui ne le regardait pas plus qu'il ne la regardait, elle, mais en se prenant de passion pour un tiers lui épargnait le poids de son affection. Poids intolérable en toutes circonstances, puisque l'empereur se montre rétif même à ses manifestations excessives dans le cas d'Antinoüs. À l'opposé, on l'a vu, se situer Plotine, dont jamais en effet la conversation, la présence discrète et les conseils avisés ne deviennent pesants – à juste titre puisque, comme le dit Marguerite Yourcenar, on ne peut rien savoir d'elle et de son intériorité, et que le meilleur moyen de traduire cet aspect fantomatique du personnage est d'en faire un pur esprit dont le corps est élégamment oblitéré (jusque dans la souffrance supposée des derniers mois de son existence). Si la dame de Frösö est peut-être la mère du seul, et improbable, fils de Zénon, son corps, ou le souvenir de ce corps, n'encombre pas la mémoire du philosophe, à l'opposé de l'image grotesque de la servante qui force sa porte en relevant ses jupes :

[...] 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. (ON, p. 675)

On peut, dans une certaine mesure, établir une typologie de la féminité chez Marguerite Yourcenar qui comporte trois stations : d'une part l'horreur fascinante d'une chair qui s'impose et engloutit

⁵ Dans la littérature médiévale à laquelle Marguerite Yourcenar fait explicitement référence dans cette séquence, le «prototype» de Mélusine est «Meridiana», la démonsse que le futur pape Gerbert rencontre en plein midi, à cette heure redoutable pour les moines que la règle monastique met en garde contre l'*acedia*.

⁶ Au sens technique de «produire une image».

tout, elle-même y compris : absente dans les *Mémoires d'Hadrien*, elle hante les cauchemars de Zénon et triomphe en la personne de Saraï dans *Un homme obscur*. Mais son pouvoir littéralement médusant est tel qu'elle est difficilement représentable sous sa forme pure, en quelque sorte. Elle est souvent remplacée, ou déplacée, par des images de la féminité souffrante, tout aussi intolérables du point de vue de leur tourmenteur masculin involontaire⁷. Sophie rejoint dans cette catégorie Hilzonde ou la demoiselle de Loos, et Foy pour Nathanaël, et encore Sabine pour Hadrien. Femmes tenues en lisière, et dont le triste destin leur fait payer le prix d'imposer au texte une couleur de féminité dont il se passerait bien. Seules enfin celles qui ne sont pas là, qui se maintiennent toujours à distance de la figure masculine sur laquelle se centre le récit et lui épargnent la souillure inévitable d'un contact ou d'un compromis, trouvent grâce aux yeux des instances d'énonciation : Plotine ou la dame de Frösö, déjà mentionnées, ou bien encore, plus incarnée mais heureusement préservée dans son inaccessibilité par la barrière sociale qui l'éloigne de Nathanaël, Madame d'Ailly. Image psychopompe, celle-ci aide le personnage à mourir en suggérant l'éventualité d'une transcendance qui ne se réduit pas au discours banal sur l'amour entre les sexes. L'orientation homosexuelle de la plupart des protagonistes yourcenariens explique et provoque ce dérèglement systématique du récit à l'approche de la féminité : ce n'est jamais que par erreur, par mépris(e), par aberration que la femme prend pied sur la scène du désir. Ce qu'Éric désire jusqu'à la mort, c'est Conrad en Sophie, doublement traître par le piège du miroir sororal qu'il tend à autrui. Ce que Miguel s'enivre d'aimer en Anna, c'est son double palindrome, et la nostalgie de la complétude androgyne primitive, telle que la voit dans le couple de ses enfants Valentine tout imprégnée de philosophie néo-platonicienne. Dans la quête épuisante d'une femme «qui aime les hommes qui aiment les hommes», les figures féminines inévitables que Marguerite Yourcenar doit se résoudre à esquisser ne font que raviver le tourment de n'être pas l'objet du désir de l'Autre. Ce n'est qu'en se réduisant à la transparence du fantasme qu'elles peuvent se faire pardonner l'opacité révoltante de leur chair.

⁷ Soit qu'il ne souhaite pas en effet les tourmenter, comme Zénon en face de Wivine, soit qu'il ne s'en soucie guère, comme messer Alberico de' Numi («Peut-être, dit songeusement le texte p. 569, n'avait-il pas d'âme »).