

## L'ENJEU DE LA NARRATION POUR LE FÉMININ DANS L'ŒUVRE DE MARGUERITE YOURCENAR

par Marlène MALTAIS (Université de Montréal)

«Rien n'est plus secret qu'une existence féminine» (*OR*, p. 6), écrivait Marguerite Yourcenar dans la préface d'*Alexis*. S'il est un trait constant dans l'œuvre romanesque yourcenarienne, c'est bien la sauvegarde de ce secret. Dans les écrits de jeunesse comme dans ceux de la maturité, aucune instance narrative n'emprunte une voix féminine : la narration est prise en charge par des "je" masculins ou un narrateur omniscient. La restriction des marques de féminité dans le discours s'étend jusqu'à une éclipse des voix féminines en discours direct. Au fil des récits, rares sont les personnages féminins qui occupent un rôle de premier plan, ce qui ne fait qu'accentuer cette impression de mutisme ou d'effacement. La seule exception significative en ce qui concerne la présence d'instances narratives féminines se glisse à l'intérieur de quelques textes de *Feux*, ouvrage dont la forme poétique imprime un caractère exclusif dans l'ensemble de l'œuvre<sup>1</sup>. Dans ce jeu d'ombre et de lumière, il serait tentant de conclure rapidement à un retrait des femmes yourcenariennes au profit de figures masculines plus visibles. Mais si les femmes sont peu présentes dans le discours, elles n'en sont pas moins omniprésentes dans le récit. Si leurs voix se font peu entendre, leur mode de communication n'en est pas moins compris, et leur influence déterminante. C'est dire que le langage féminin prend une autre forme, qu'une communication silencieuse se coule subrepticement dans la narration, tout aussi efficace que la parole.

### La narration à la "première personne"

Des dix ouvrages qui composent l'œuvre romanesque, incluant *La Nouvelle Eurydice*, quatre nous sont présentés sous forme de récit à la première personne. Stanislas, Alexis, Éric et Hadrien se racontent, devenant à la fois le sujet et l'objet de leur narration. Ces héros/narrateurs nous offrent une perspective unique sur leur

---

<sup>1</sup> Nous concentrant sur l'œuvre romanesque proprement dite, nous soustrayons *Feux* de notre corpus d'investigation.

entourage et, bien que faisant preuve d'une perspicacité empathique souvent exacerbée, une narration de type autodiégétique<sup>2</sup> limite le point de vue au seul narrateur. Stanislas et Éric, dont les destins ont été influencés par une femme, tentent chacun de son côté d'élucider ces personnages "autres" qu'ils n'auront pas réussi à vraiment comprendre. Même si l'auditoire plus ou moins anonyme<sup>3</sup> auquel ils s'adressent ne connaît pas plus le narrateur que l'objet de la narration, on n'apprendra qu'au fil du récit celles qui en sont pourtant le motif. C'est ainsi que Sophie ne nous sera dépeinte qu'à travers la vision d'Éric, et que de cette femme tantôt provocante tantôt rebelle ne subsisteront que les élans enflammés. Le mystère qui plane sur la personnalité de Thérèse croît au lieu de s'éclaircir. L'image forgée par l'amour hésitant de Stanislas sera embrouillée par les dires de témoins plus lucides, moins impliqués dans ce piège qui se referme sur sa victime. Éric et Stanislas narrent, *a posteriori* et comme pour en dénouer les entrelacs, un récit dont ils ne sont pas maîtres. La lettre d'Alexis à Monique, et les mémoires qu'Hadrien lègue à Marc-Aurèle auront quelque chose de ce désir d'élucidation, d'éclaircissement d'un passé. Pour Alexis, il s'agira d'expliquer à sa narrataire en quoi cet intermède matrimonial s'inscrit en marge de son existence : la négation de l'homosexualité n'a pas entraîné sa disparition. Cette fois, le narrateur a fait une victime, à qui il tente d'expliquer les raisons de son incartade. La reconstitution à laquelle s'astreint le narrateur le fait décrire la Monique qu'il a vue, dans un passé plutôt récent, perception subjective s'il en est dans les détours pris pour taire l'essentiel au profit du superficiel. Alexis bénéficie cependant d'une connaissance et d'une compréhension du monde féminin qui manquent aux autres narrateurs autodiégétiques. Hadrien ne s'attardera sur les personnages féminins que pour confirmer son manque d'affinités avec la majorité d'entre eux. Il n'aura guère trouvé qu'auprès de Plotine une compagne de choix, ce qui ne signifie pas pour autant un épanchement de détails. Son appréciation des femmes qu'il a côtoyées ne se mesure pas à la

---

<sup>2</sup> Ce terme est emprunté au vocabulaire de GENETTE qui, dans *Figures III*, distingue dans la catégorie des récits de « type homodiégétique deux variétés : l'une où le narrateur est le héros de son récit (*Gil Blas*), et l'autre où il joue un rôle secondaire [...] Nous réserverons pour la première variété (qui représente en quelque sorte le degré fort de l'homodiégétique) le terme, qui s'impose, d'*autodiégétique* », *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 253.

<sup>3</sup> Les deux narrataires d'Éric ne constituent pas un auditoire précis ou même renseigné d'une façon ou d'une autre des événements dont il fait le récit. Ils ne seront pas impliqués émotivement dans cette aventure, et n'interviendront à aucun moment pour demander une précision ou une explication.

quantité d'espace qu'il leur consacre, sinon on pourrait placer Sabine sur le même plan que Plotine.

Le choix d'une narration autodiégétique conserve intact le mystère des personnages féminins qui apparaissent : les Thérèse, Sophie, Monique et Plotine nous sont montrées, mais leur "personnalité" respective ne traverse pas les mailles du filet de la perception qu'en ont et que veulent bien laisser paraître leurs descripteurs. Un détail, qui pourrait sembler anodin dans l'ensemble de la narration, vient accentuer la part d'altérité des personnages féminins : non seulement les narrateurs sont des hommes, mais encore sont-ils homosexuels. Cette homosexualité plus ou moins avouée fait en sorte que la vision du monde féminin se teinte des nuances de l'inconnu ; les jeux de séduction deviennent illicites, et les femmes qui retiendront l'admiration du narrateur auront en quelque sorte délaissé une partie de leurs "attributs" féminins au profit d'une relation platonique, "intellectuelle" ou "maternelle". Qu'il en soit autrement, et tout bascule dans l'incompréhension : les comportements de Thérèse et de Sophie, observés par un narrateur intrigué, pris dans un jeu dont il ne connaît pas les règles puisque l'enjeu le laisse indifférent<sup>4</sup>, ont quelque chose d'agressif, de mesquin. Plus les personnages féminins s'investissent dans la séduction, moins ils ont d'identité : on les regroupe sans distinction pour justifier un manque d'attrait. L'altérité, incarnée par l'univers féminin, s'intensifie par la propension des narrateurs à ne l'examiner que d'un œil détaché. Et si la narration fait l'économie des détails explicatifs au sujet des personnages féminins, elle devient parcimonieuse pour ne pas dire avare de paroles rapportées en discours direct. Alexis et Hadrien, dans leur appropriation du discours, ne cèdent à personne leur privilège ; Stanislas et Éric montrent moins de scrupules à laisser, le temps de quelques phrases, la parole à autrui... mais si peu. La mention de conversations, de certains échanges à propos de sujets d'intérêt commun montrent bien que les deux mondes ne sont pas hermétiques, mais les narrateurs ne sentent guère le besoin d'attribuer à leur compagne une réplique déterminante. On cherche moins à clarifier son rapport à l'autre en élaborant des scénarios inter-relationnels qu'à délimiter son espace en s'inscrivant (ou en se ré-inscrivant) au milieu du discours.

---

<sup>4</sup> On se doit de souligner ici la différence dans *La Nouvelle Eurydice*, où Stanislas est effectivement séduit par Thérèse... ou plutôt par l'image qu'il se fait d'elle. Parce que, dans le cas de Stanislas, il serait plus juste de parler de l'amour de l'état amoureux que d'amour pour Thérèse. Il est tout aussi démuné devant les "manigances" de Thérèse que le sont les autres narrateurs en pareil cas, et l'ignorance des enjeux de la séduction le rend impuissant à agir adéquatement.

### La narration à la "troisième personne"

Les récits à la "troisième personne" développent des personnages féminins plus complexes, plus riches. La focalisation sur quelques-unes des femmes, et surtout leur échantillonnage élargi, nous font entrevoir la possibilité de percer, ne serait-ce qu'en partie, le "secret de l'existence féminine". Un narrateur "omniscient" prend entièrement en charge les six récits, narrateur hétérodiégétique et extradiégétique dans la plupart des cas, intradiégétique dans quelques-unes des *Nouvelles orientales*, selon la classification de Genette<sup>5</sup>. Dans tous ces récits, le narrateur, présent ou non, se place toujours dans la position extérieure, maître d'une histoire qu'il connaît mieux que les personnages eux-mêmes, mais à laquelle il ne participe pas. Trois récits se concentrent plus particulièrement sur des sujets d'énoncé féminins : *Denier du rêve*, *Anna, soror...* et *Nouvelles orientales*. Les personnages féminins remplissent la moitié de la distribution de *Denier du rêve*, et occupent la plus grande partie de l'espace narratif. Cependant, ne sortent guère de la bouche de ces femmes que des formules de politesse ; toute autre forme de conversation passe par le tamis du narrateur, n'en laissant que la synthèse. Les dialogues de sourds prédominent, équivalant au silence. La narration met en évidence les événements significatifs du passé pour que s'explique comme de lui-même le présent. Les sentiments, émotions, pensées des protagonistes féminines prennent la forme de petits épisodes puisés dans la mémoire, épisodes qui, mis les uns à la suite des autres, motivent les actions posées dans le cadre d'une journée. Le procédé fait appel à l'illustration plus qu'à l'explication, misant sur l'implicite pour que se déterminent les caractères. Évocatrice, l'image se prive de paroles. Les "tableaux" yourcenariens, inspirés des grands maîtres, remplacent les nuances picturales par les variantes verbales, suggérant plus qu'ils n'énoncent. *Anna, soror...* nous offre une autre illustration du silence : celle des prières. La piété, garante d'une bonne réputation, protège les femmes en dehors des murs des foyers ; elles peuvent mieux se livrer à leur désir d'apprendre derrière les portes closes où sont cachés les livres interdits. Donna Valentine se prévaut de ces avantages, et en fait profiter ses enfants. Sa langue toscane contraste avec l'espagnol de ses enfants, comme si passé et présent avaient déjà marqué leur distance. En une phrase du texte, l'absence de paroles se justifie : «Les deux enfants, qui s'aimaient, se taisaient beaucoup, n'ayant pas

---

<sup>5</sup> *Figures III, op. cit.*, p. 256.

besoin de mots pour jouir d'être ensemble ; donna Valentine parlait peu, avertie par le juste instinct de ceux qui se sentent aimés sans se sentir compris» (OR, p. 855). *Le Lait de la mort*, *La Veuve Aphrodissia* et *Kâli décapitée*, les trois récits des *Nouvelles orientales* qui sont consacrés directement à des sujets féminins, ne leur prêtent la parole que pour des fins très précises. Une supplication – une forme de prière – de l'emmurée à ses beaux-frères pour la laisser allaiter son enfant. La mise en évidence des "illogismes" du destin, comme le paradoxe insoluble de Kâli dont elle fait part au Sage, ou la méprise de l'oncle Basile quant aux agissements d'Aphrodissia. Les personnages féminins yourcenariens vivent un drame constant en demeurant impuissants à communiquer leurs pensées, à faire entendre leurs voix. Si la narration des textes prenant des femmes comme sujets de l'énoncé musèle ses protagonistes, on ne peut espérer retrouver dans les textes aux "héros" masculins comme *L'Œuvre au Noir*, *Un homme obscur* ou *Une belle matinée* voix féminines plus audibles. Au mieux, le bilan serait sensiblement le même dans les deux cas.

Quand Matthieu Galey dit à Marguerite Yourcenar qu'elle est « toujours cachée derrière des hommes pour donner [sa] vision du monde » (YO, p. 270), celle-ci rétorque en citant quatre ouvrages : *Feux*, *Denier du rêve*, *Le Lait de la mort* et *La Veuve Aphrodissia*. S'il est question des instances narratives féminines pour *Feux*, il en est tout autrement pour les autres textes, où les personnages féminins sont confinés dans le mutisme. Il faut alors se tourner vers la focalisation du narrateur pour déceler une incursion dans la pensée féminine. *La Veuve Aphrodissia* offre une forme unique de focalisation interne sur une femme : tout le récit se raconte dans la perspective du personnage d'Aphrodissia, et la narration ne sort de cet univers que le temps de présenter Kostis ou de faire part des bruits qui courent dans le village. Dans *Le Lait de la mort*, la quantité de paroles en discours direct, proportionnellement plus nombreuses, et l'aboutissement de ces requêtes en acceptation (ces paroles ont été entendues !) distinguent ce récit. *Denier du rêve* met l'accent sur une distribution équilibrée entre féminin et masculin, propulsant à l'avant-scène plusieurs personnages féminins : une distinction en soi. Le narrateur s'immisce dans la pensée des personnages féminins pour mettre en relief leur part d'universalité : cette incursion constitue aussi une forme singulière de narration dans l'œuvre romanesque. Marguerite Yourcenar terminait sa tirade en mentionnant à Matthieu Galey les rôles de parèdres de Plotine, de Sophie et de la dame de Frösö : équivalence dans le corps des rôles pour des personnages qui prennent bien peu de place dans les romans respectifs où ils apparaissent.

Quelle "vision du monde" peut bien être transmise par ces femmes qui n'ont pas accès au discours ? Pour détecter un signe d'accointance des voix, de communion des idées énoncées, une instance narrative féminine – comme dans *Feux* – serait plus évidente : le véhicule usuel s'imbrique dans la subjectivité de la narration, dans le sujet d'énonciation plus que dans le sujet de l'énoncé<sup>6</sup>. Pour que soit prise en considération une présence féminine muette, il faudra alors que le mode d'expression utilisé soit différent du mode discursif, puisque l'espace énonciatif semble exclure toute voix féminine.

### L'enjeu pour le féminin

Nous avons vu que, d'où que se place le narrateur, il n'entre dans l'univers féminin que par des modes interposés, c'est-à-dire qu'il joue un rôle d'observateur critique à une ou deux exceptions près. La voie discursive ne prévaut pas dans ce monde, et pourtant la communication continue d'être nette et compréhensible à tous. Une évidence nous saute aux yeux : la communication prend plusieurs chemins pour arriver à ses fins, qu'il s'agisse de la vie courante ou des textes écrits. Pour le narrateur qui veut rendre compte de cette réalité, les modalités usuelles d'expression se déplacent. L'homosexualité des narrateurs autodiégétiques laisse percevoir le malaise à percer le *modus operandi* de l'expression féminine ; les protagonistes masculins occupant pratiquement tout l'espace discursif, le mystère de l'univers féminin perdure. Cependant, il ne s'agit aucunement d'une disparition féminine, bien au contraire. Il s'agirait plutôt d'une série de réajustements. De *La Nouvelle Eurydice* à *Une belle matinée*, la femme yourcenarienne a évolué : du rôle diffus d'objet idolâtré du désir (Thérèse d'Olinsauve), elle est passée à celui de femme épanouie au centre de son univers (Mevrouw Loubah). Entre ces deux extrémités, plusieurs acquisitions ont enrichi l'univers féminin.

Pour le narrateur-observateur critique, la difficulté réside dans la mise en place d'un monde féminin intégré au monde masculin du

---

<sup>6</sup> Cette ambiguïté joue dans le sens inverse, c'est-à-dire qu'il sera difficile pour tout lecteur de ne pas attribuer à l'auteur les pensées et remarques transmises par le narrateur, comme le souligne Mary LYDON dans son article «Calling yourself a woman. Marguerite Yourcenar and Colette», in *Skirting the Issue. Essays in Literary Theory*, Madison/London, The University of Wisconsin Press, 1995, p. 28-41, à propos du *Coup de grâce* : «It is instructive to realize how difficult it is, even for sophisticated readers, to refrain from attributing Erick's opinion of women to Yourcenar herself. [...] The difficulty posed by *Coup de grâce* for many readers arises from the fact that Yourcenar presents Sophie's unbearable situation in the negative by making Erick the narrator of their story» (p. 36).

discours sans que ces deux mondes entrent en conflit "territorial". Le procédé évolutif de l'intégration féminine commence son parcours dans l'imagination du narrateur. L'esprit enflammé de Stanislas réinvente Thérèse au gré de ses humeurs, lui prêtant des sentiments qu'il souhaite ou craint : il aboutit à une impasse, Thérèse n'étant aucunement le reflet de son image mentale. Cette incompatibilité entre rêve et réalité fait en sorte qu'Alexis, lui, se retirera. Éviction des femmes de l'univers de celui qui en détient la connaissance, et qui s'en sert pour les contourner, après avoir profité des avantages : cet Alexis parti conquérir le monde après trois ans de mariage est plus fort et plus sûr de lui que celui que Monique a connu. C'est dans les marges qu'Éric verra évoluer la femme, cette autre qui attire et repousse à la fois. Incapable de partager l'amour de Sophie, trop faible pour ce genre de lutte, il sera contraint de la tuer de sang-froid à sa demande. Les narrateurs "omniscients" font alors leur apparition, pour mettre en scène des personnages très fortement typés. On pense d'abord à la mythologie imprégnée dans *Denier du rêve*, où la distribution équitable des rôles reproduit un souci d'équilibre quantitatif. La femme, dont les pensées sont "contrôlées" par le narrateur, ne peut transmettre son opinion que par un coup d'éclat qui la tue. Après le mythe, les archétypes féminins nous sont offerts à travers les diverses femmes sublimées des *Nouvelles orientales* ; aucune n'est "humaine" dans l'amplification de ses attributs. Il faudra la sagesse d'Hadrien mourant pour qu'une insertion féminine laisse une trace reconnue : Plotine marque toute l'existence de l'empereur et de l'homme, bien que les autres femmes ne méritent guère de sympathie. Le climat devient plus clément. Le narrateur de *L'Œuvre au Noir* déploie plus largement l'éventail féminin, multiplie les âges, laisse vivre, bien qu'il faille porter une attention toute spéciale à celles qui n'occupent pas l'avant-scène. Plus de place et d'importance dans *Anna, soror...*, plus de noblesse dans donna Valentine et Anna. On sent que le narrateur, repassé du côté de l'omniscience, réussit de mieux en mieux à faire vivre le monde féminin, que les femmes gagnent en richesse humaine. Même si l'incompréhension continue son œuvre, elle perd du terrain devant la poussée du travail d'intégration. À preuve, Anna survit à son frère Miguel et, de surcroît, elle préfère le mariage à la vie conventuelle, elle aura des enfants. Dans les deux derniers textes romanesques, mis côte à côte, on aura un Nathanaël mourant seul sur son île, et une Mevrouw Loubah vivante au centre de son auberge. Après un tel périple, le *Labyrinthe du monde* peut prendre vie.

La femme yourcenarienne cherche constamment sa place, et pour ce faire, elle se déplace. Comme Lazare, elle prend tous les rôles à

travers les âges. Il est des rôles qui sont assignés depuis si longtemps à la femme qu'on ne cherche plus à l'en déloger ; ces rôles peuvent satisfaire les besoins fondamentaux d'une grande majorité, qui s'y vouent ou ne demandent pas mieux. Les connaissances transmises d'une génération de femmes à une autre renforcent la stabilité identitaire dans la détention d'un bagage accumulé et préservé pendant et depuis des siècles. Cependant, une autre catégorie de femmes ne peut ou ne veut plus de ces rôles orchestrés par la tradition : elles possèdent une autre force. Celles-là sont déchirées, déroutées par l'incompréhension et la fermeture du monde à leur réalité. Ce sont ces femmes que le narrateur peine à intégrer, sous quelque forme que se présente la narration. Parce qu'elles n'appartiennent pas au monde masculin, elles ne peuvent y être jouxtées : elles n'ont pas droit à l'oralité. Parce qu'elles ne correspondent pas à la femme telle qu'elle se définit, elles ne peuvent se loger dans les sphères traditionnelles dans lesquelles elles déstabiliseraient l'équilibre. Alors que peut-on en faire ? Où peut-on rendre la femme entière ?

Cette femme n'a pas de pouvoir d'action au sens strict du terme ; le pouvoir dont elle dispose, c'est une influence, un certain pouvoir décisionnel. La subtilité de ce pouvoir ne se décrit pas. Pour le comprendre, le narrateur met en avant-scène des protagonistes masculins qui subissent l'influence féminine, sans la comprendre bien souvent. D'où le mystère, le «secret [de l'] existence féminine»... ou une partie de ce secret. Qu'une femme se serve à des fins égoïstes et purement superficielles de ce pouvoir, et elle détruit tout ce qui l'entoure comme Angiola. Qu'au contraire, elle utilise son influence pour des fins humanistes et altruistes, et elle encourage grandeur et noblesse comme Plotine. Il n'en reste pas moins que ce pouvoir ne peut s'expliquer ; il peut à la limite s'illustrer. Le narrateur désireux de rendre compte de cette réalité telle qu'il la perçoit doit éviter d'énoncer, se contentant d'insinuer une dynamique ; un étalage mettrait en évidence une manipulation, un excès, ce que n'est pas ce pouvoir féminin équilibré. Avouer une intention ferait basculer toute la narration qui s'emmêlerait dans les ficelles d'un jeu de force trivial.

L'enjeu de la narration pour le féminin consiste à élaborer une structure discursive parallèle au traditionnel discours réservé à la masculinité. Pour ce faire, la narration aura conservé les modèles existants tout en modifiant l'approche des personnages féminins afin que ceux-ci ne soient pas de simples porteurs de signes statiques, mais des communicateurs habiles au langage sophistiqué et fluide. L'agencement de procédés littéraires connus dans un ordre nouveau

constitue la trame de cet ouvrage méticuleux qui passe quasi inaperçu tant sa fonte est harmonieuse. Si la voix féminine n'émet aucun son ni ne profère de paroles, elle prend littéralement corps. Au lieu de chercher à s'appropriier la voix publique et audible réservée depuis l'Antiquité à la masculinité, la narration yourcenarienne développe sa féminité dans l'intimité de l'espace littéraire, propageant par sa présence significative tout ce qui compose le langage aphone. Le support de ce langage commence par les mots, ces signes graphiquement inscrits qui expriment et communiquent les marques ou traces du féminin en déjouant le discours hégémonique par la prise de possession d'une vacance. Pour peu qu'on y fasse attention, l'univers féminin recréé par Marguerite Yourcenar prend vie ; négligé, il n'aura pas plus, mais pas moins d'importance ou de place qu'on lui en accorde habituellement. Le patient travail d'«écriture, de réécriture et de traduction» d'un univers féminin complexe, encore sous le sceau du secret, ne s'apprivoisera que par la lecture, la relecture et la recherche sans cesse renouvelée d'une voie d'accès à la féminité yourcenarienne, voilée.