

LE SENS ET LES SENS : REPRÉSENTATIONS DU CORPS DANS QUELQUES ŒUVRES DE MARGUERITE YOURCENAR

par Enrica RESTORI (Université de Parme)

Le soir dans les bouges où
nous trafions ensemble,
ton corps me semble un
ange chargé de veiller ton
âme. (*Feux*)

Dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar, dans les années 20 et 30 surtout, le corps parle par sa mutilation, par son mutisme. Il n'y a qu'une voix négative et comme rentrée pour dire le corps et c'est celle qui caractérise l'écriture yourcenarienne de cette période : depuis le silence d'Alexis et le mutisme de la jeune esclave sourde-muette de *Conte bleu* jusqu'à la *Petite Sirène* privée de sa voix fatale. «Toute voix est menace» nous rappelle Roland Barthes ; sa vraie dimension étant la dimension indirecte, elle peut nous toucher sans révéler son origine et, de ce fait, exercer un pouvoir¹. C'est ce que les Grecs avaient compris en donnant vie aux sirènes. Celui, ou plutôt celle dans notre cas, qui perd tout pouvoir sur son objet de désir, perd inexorablement la voix : c'est ce que nous dit clairement la petite Sirène de sa langue tue².

¹ R. BARTHES, «La Rature», postface à Jean CAYROL, *Les Corps étrangers*, U.G.E., coll.10/18, 1963, cité par Charles GRIVEL, «La perte de la voix», *Traverses*, 20, p. 86.

² A ce sujet, il est intéressant de voir comment Marguerite Yourcenar a réélaboré, dans sa production de cette période, la panoplie des stéréotypes misogynes et décadents qui dévalorisent la femme dans la littérature et la peinture, entre XIX^e et XX^e siècles. Nous pensons particulièrement aux motifs de la femme folle, animal dangereusement sensuel, de la femme privée de parole et de raison, monstre ou figure christique éternellement sacrifiée sur l'autel de l'amour. Voir à ce propos l'étude de Bram DIJKSTRA, *Idols of perversity*, Oxford University Press, 1986. A titre d'exemple nous nous limitons ici à souligner des analogies assez frappantes entre la nouvelle de Théophile Gautier «La morte amoureuse», citée par Bram Dijkstra, et «Notre-Dame-des-Hirondelles». Le nom du moine Thérapion n'est pas sans rappeler celui de l'abbé Sérapion mettant en garde le jeune prêtre Romuald contre la dangereuse séduction exercée par Clarimonde, la femme incarnant «l'esprit malin» dans la nouvelle de

Dans les *Nouvelles orientales* surtout, l'aphasie de Panégyotis, le motif récurrent de l'aveuglement, la mutilation et son homologue, le murage du corps, le refus de la vieillesse poussant Genghi à l'ermitage (redoublé par la perte progressive de la vue) constituent un leitmotiv qui dessine en creux la centralité du corps et de l'expérience sensuelle. Aussi bien dans les *Nouvelles orientales* que dans *Feux*, le jeu baroque des apparences, jeu de simulation et dissimulation faisant de la peau et de la nudité le vêtement le plus raffiné, dit beaucoup plus que la 'vérité nue' et permet au corps de se faire signe transcendant la distinction entre esprit et matière.

Le cheveu blond d'une néréide, le lait sur les briques de la tour de Scutari, l'œil blessé d'un esclave borgne, la tête coupée de Kostis, le sourire sur les lèvres de Marko, la toile où Wang-Fô disparaît, la tête et le corps de Kâli sont autant de métaphores jetant un pont entre visible et invisible, entre corps et âme. Elles fondent un savoir qui, procédant par bonds, «crée ce qui doit être su»³. Et c'est par sauts et par bonds que nous suivrons leur sens tremblant, tremblant parce que le savoir métaphorique «a trait au corps multiple» où «tout va ensemble»⁴. Il flotte léger comme la barbe de Wang-Fô et l'écharpe de Ling s'éloignant sur une mer de soie. Comme les pieds de Phédon dansant sur les crachats des tavernes ces images et ces traces du corps sont là pour nous rappeler l'éternel conflit de l'esprit et des sens aussi bien peut-être que l'impossibilité d'un Logos désincarné.

'Pas de sens sans les sens, sans le corps', voilà peut-être la devise paradoxale et cachée d'une œuvre où la présence du corps passe surtout par sa négation, par son amputation dramatique. Car, s'il est vrai que «la langue qui parle tue dans la bouche la langue qui goûte»⁵, que le sens et le discours anesthésient la chair, comme le soutient Michel Serres⁶, il est aussi vrai que la chair – et surtout celle d'un écrivain – tend irrésistiblement à s'élever, à se transmuier en verbe dont le corps est le «vivant ciboire». Elle s'allège et se subtilise au

Gautier (p. 335). Incarnation démoniaque, dont le nom résume la beauté et l'attrait inépuisable du monde sensible, elle tente le prêtre ainsi que les nymphes obsèdent l'anachorète yourcenarien. Certes, l'«abîme» métaphorique menaçant l'innocent et naïf Romuald (p. 449) devient, dans la nouvelle yourcenarienne, le «précipice» concret vers lequel les «Malignes» sont censées pousser les enfants (p. 1186). Toute référence à la nouvelle de Gautier renvoie à l'édition établie par Paolo TORTONESE, *Œuvres, choix de romans et de contes*, Paris, Robert Laffont, 1995. Les références aux *Nouvelles orientales* renvoient à l'édition de la Pléiade des *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, 1982, et paraîtront dans le texte sous le sigle NO.

³ Marc LE BOT, «L'écoute», *Traverses*, op. cit., p. 44.

⁴ *Ibid.*

⁵ Michel SERRES, *Les cinq sens*, Paris, Grasset, 1985, p. 203.

⁶ M. SERRES, op. cit., p. 95.

point de s'envoler dans les signes impalpables de l'écriture qui, pour l'auteur du *Jardin des Chimères*, est toujours ailée, rappelons les quatorze anges debout, les quatorze cygnes, les quatorze colombes de «Sonnets» (1926)⁷ veillant sur les trépassés. Qui mieux qu' Hermès, premier ange, pourrait alors garder les secrets de la brûlante passion de *Feux*? L'écrivain se voudrait ange, c'est-à-dire corps subtil, un corps délesté de son poids qui «peut faire immédiatement tout ce que l'esprit conçoit, projette ou désire»⁸. L'écriture est le meilleur ange gardien de tous ceux et celles que Marguerite Yourcenar a aimés.

Hermès court, vole et saute, les ailes aux pieds. «Dessinez toujours les ailes sur les pieds : les membres inférieurs lancent le vol. Quelle erreur d'attacher au dos ces larges envergures!», s'écrie le philosophe⁹. Toute élévation et tout effort intelligent commencent donc par les pieds, de ces points de contact avec un autre corps, celui de la terre. Ce n'est pas un hasard alors si le corps, partout présent dans les *Nouvelles orientales*, n'est pas l'objet d'une description détaillée donnant dans la prosopographie (on ne sait presque rien de l'aspect physique de plusieurs personnages, y compris le prince Genghi pourtant célèbre pour sa beauté). La seule exception est représentée par Panégyotis dont la description des pieds occupe une place remarquable au début de la nouvelle «L'Homme qui a aimé les Néréides» et que nous voudrions citer :

Il était debout, pieds nus, dans la poussière, la chaleur et les relents du port, sous la maigre tente d'un petit café où quelques clients s'étaient affalés sur des chaises, dans le vain espoir de se protéger du soleil. Son vieux pantalon roux descendait à peine jusqu'aux chevilles, et l'osselet pointu, l'arrêt du talon, les longues plantes calleuses et tout excoriées, les doigts souples et tactiles appartenaient à cette race de pieds intelligents, accoutumés à tous les contacts de l'air et du sol, endurcis aux aspérités des pierres, qui gardent encore en pays méditerranéen à l'homme habillé un peu de la libre aisance de l'homme nu. Pieds agiles, si différents des supports gauches et lourds enfermés dans les souliers du Nord. (NO, p.1179)

La position verticale, distinguant l'homme de l'animal, particulièrement soulignée par l'évocation des clients affalés sur les chaises, focalise l'attention sur les supports intelligents et agiles

⁷ M. YOURCENAR, *Les Charités d'Alcippe*, Paris, Gallimard, 1984 (1^e éd. : 1956), p. 55.

⁸ M. SERRES, *op. cit.*, p. 349.

⁹ Michel SERRES, *op. cit.*, p. 350.

plutôt que sur «cette petite idole de l'âme»¹⁰ qu'est pour nous le visage. L'âme de Panégyotis, dont le regard vague d'idiot sait pourtant fixer le soleil sans ciller, émane non des yeux mais des pieds. Comme celle des animaux, selon la tradition chrétienne, l'âme du pasteur grec est partout dans sa chair et non pas ailleurs, de façon que, si on lui coupait un pied, on porterait une atteinte irrémédiable à cet hôte impalpable du corps. Ce serait comme couper la patte au chien auquel il est explicitement associé (*NO*, p.1179). A plusieurs reprises en effet, le jeune faune est assimilé à l'animal (ses yeux de bête malade ont des cils de mulet, il se laisse faire avec la douceur d'un mouton malade, il a une souplesse animale, p.1178-82-84).

Dans la description de ses pieds l'insistance conjuguée sur les membres de l'articulation – l'osselet pointu de la cheville et l'arrête du talon – et la tactilité et la souplesse des plantes et des doigts, exprime à la fois le contact et la tension du mouvement qui s'en dégage. Il faut s'appuyer sur terre aussi bien pour marcher que pour prendre l'envol. Les pieds de Panégyotis résumant sans doute l'idée yourcenarienne d'une intelligence sensuelle qui naît des sens, du contact, de la pression réciproque exercée par la peau sur le monde et par celui-ci sur cette pure surface d'inscription qu'est la nudité du corps. De cette double pression la peau porte les marques et les tatouages qui en racontent l'histoire. Les plantes excoriées et calleuses de Panégyotis parlent tout autant que les pieds soignés et façonnés par la danse de Phédon et les talons perlés de sang de l'esclave sourde-muette du *Conte bleu*.

«Bloquer la langue, c'est sortir le corps, sortir la peau»¹¹. En effet, puisque «[l]a parole et l'esprit lui ont été retirés» (*NO*, p. 1179), Panégyotis, aphasique et non pas vraiment muet, c'est-à-dire sorti à jamais de l'articulation d'un logos abstrait, 'sort' son corps qu'il articule avec une aisance et une souplesse instinctives. Son corps parle pour lui, c'est probablement pourquoi le narrateur nous en fait la prosopographie, par ailleurs assez rare. En amont et en aval des *Nouvelles orientales* le lecteur yourcenarien trouve deux autres personnages qui, au prix de leur langue sortent, pour ainsi dire, leur peau et leurs pieds : l'esclave sourde-muette accompagnant les marchands à la grotte des saphirs, marchant nu-pieds sur des tessons

¹⁰ C'est à Michel TOURNIER que nous empruntons l'expression, *Petites proses*, Paris, Gallimard, 1986, p. 149.

¹¹ Charles GRIVEL, *op. cit.*, p. 86.

de porcelaine et des verres brisés, et la petite Sirène échangeant sa voix fatale contre les fragiles supports humains¹².

Incapable d'articuler et de comprendre mot, l'esclave qui conduit les Européens dans le corps de la terre est marquée au front par l'étoile des mages. S'agit-il alors d'une simple grotte au trésor ou de celle qui par une froide nuit d'hiver donna naissance au Verbe? On pourrait s'en douter puisqu'on y entre par une «bouche étroite et gercée», rappelant la «meurtrissure bleue» qu'est la bouche de la muette, et donnant sur une «gorge profonde»¹³. Ce conte merveilleux, qui nous rend sourds à force de couleur, va-t-il nous raconter la douloureuse mise au monde de la parole? Tatouée, ointe comme le Christ, elle porte inscrit dans sa chair l'idéogramme de la disponibilité rayonnante du corps et de l'âme avant la naissance du Verbe. Comme toute femme aimante – arrivant vierge à chaque rendez-vous avec l'amour¹⁴ – et comme Marie, dont le marchand castillan blasphème le nom, la jeune esclave est pleine de grâce - toutes ses attitudes l'attestent. Inaccessible au discours des marchands, elle est pleine de gratuité sensorielle. C'est en lui tendant un miroir, en la forçant à se regarder dans les yeux qu'ils nous montrent ce que c'est qu'un discours bien réfléchi. Elle accueille les étrangers, leur fait don des saphirs et se laisse emmener sans résistance sur leur barque où elle leur fait don même de sa souffrance : ses larmes, tombant sur le plancher du pont «se changeaient en aigues-marines, de sorte que ses bourreaux désormais s'ingénieraient à la faire pleurer» (CB, p. 18).

C'est depuis qu'elle marchait sur les tessons aigus de verre lui faisant perler le sang sur les talons qu'on soupçonnait ces marchands, débarqués sur cette île à mystères pour forcer le palais des Femmes,

¹² Etant donné les nombreuses études consacrées à *Anna, soror...* il est à peine le cas de rappeler ici la valeur érotique de la nudité du pied dans la nouvelle, dont la première version a été publiée en 1934. Elle scande la montée du désir encore inconscient que Miguel éprouve pour sa sœur (p. 856, 859, 860). C'est par le rêve des pieds dansants de la charmeuse de serpents qu'il en a la révélation la plus intime et c'est par le rapprochement – d'abord seulement suggéré – entre les pieds bruns de la sarrasine et la blancheur des pieds d'Anna que le lecteur perçoit le mélange inextricable d'attrait et répulsion qui va le tourmenter. Le Jeudi saint, quand sa sœur s'incline pour baiser les pieds du Christ, en accomplissant sur la statue du crucifié ce qu'il avait accompli en rêve, il ne peut s'empêcher de lui intimer : «Non» (p. 879). La nuit, le bruit presque imperceptible des pieds nus d'Anna sur le plancher devant la porte de sa chambre lui déclare son amour bien avant les mots (p. 881). Nos références renvoient à l'édition citée plus haut des *Œuvres romanesques*.

¹³ Marguerite YOURCENAR, *Conte bleu. Le premier soir. Maléfice*, Paris, Gallimard, 1993, p. 15 ; toute référence ultérieure au *Conte bleu* paraîtra dans le texte sous le sigle CB.

¹⁴ Citons un passage de *Feux* : «On arrive vierge à tous les événements de la vie. J'ai peur de ne pas savoir m'y prendre avec ma Douleur», *Œuvres romanesques*, p. 1079.

d'être des bourreaux et non des mages, en dépit des bagues d'or et des pierres précieuses que les cinq femmes qu'ils rencontrent (cinq comme les sens) refusent. La couronne d'épines qui entoure le front du Verbe, l'esclave muette – esclave de quoi si non de sa chair – la porte aux pieds. Une fois dénudée et liée au grand mât du navire, sa peau rayonne tellement que son corps sert de fanal au bateau naviguant dans la nuit. Même la souffrance est un don du sensible, il se donne infiniment mais ne se laisse pas marchander, car l'argent, comme le Logos, n'a pas d'odeur, l'âme si ; elle est toujours du côté du corps, son inséparable compagnon.

On voulait vendre la femme au prince vénitien de Negrepoint, mais elle s'envole, si l'on peut dire, 'en odeur de sainteté' : «à la place où s'étaient posés ses pieds minces et doux», il n'était resté alors «qu'un petit tas d'herbes aromatiques d'où sortait une fumée bleue» (*ibid.*). L'argent n'a pas d'odeur, la grâce si. Comment marchander cette impalpable fumée, trace sensible d'une absence? *Conte bleu* participe par là d'une même esthétique de la disparition caractérisant les *Nouvelles orientales* (Wang-Fô, les néréides, la femme albanaise, les nymphes)¹⁵.

Par amour, la petite Sirène troque sa voix contre des pieds maladroits, elle accepte de se faire pure chair, don plein de gratuité déposé par la mer aux pieds du futur roi. Même le prince – qui aime tellement s'enivrer de mots et qui en quelque sorte est rendu sourd par la mutité de la jeune femme – perçoit la grâce dont elle est pleine. Après l'avoir vue danser, il ne peut se retenir de s'écrier : «Toute la grâce du monde était dans ses gestes, et le mouvement de ses petits pieds maladroits rappelait le coup d'aile oblique de l'alouette de mer! Regarde! Je n'ai jamais tenu entre mes mains de pieds si petits!»¹⁶. Plus ou moins souffrant, ce sont toujours les pieds qui concentrent la grâce du corps. De ce point de vue on pourrait même dire que *La Petite Sirène* met en scène Cendrillon en deux personnes. Aux pieds nus, coûtant si cher à la jeune muette, la fable oppose les pieds chaussés de velours blanc et de vair de la princesse (*PS*, p. 165-66) : «Tout le bonheur du monde s'approche sur deux petits pieds chaussés de vair! Ma Reine!», s'écrie le prince en annonçant l'arrivée de la princesse, reconnue par la pantoufle. Des deux femmes, le prince

¹⁵ Pour ce qui concerne la séduction esthétique et l'art en tant qu'esthétique de la disparition dans les *Nouvelles Orientales*, nous nous permettons de renvoyer à notre «La séduction par l'art, une érotique de la vision», *Marguerite Yourcenar. Écritures de l'Autre*, Montréal, XYZ éditeur, 1997, p. 313-324.

¹⁶ Marguerite YOURCENAR, *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1971, p. 162. Toute référence à la pièce de 1942 paraîtra dans le texte sous le sigle *PS*.

parleur, qui aime s'habiller de mots, choisira la femme chaussée des conventions sociales («Hélas, une reine fait partie de l'attirail d'un roi», *ibid.*, p. 158).

Et encore une fois le don inapprécié de la nudité s'envole, la femme muette se faisant mouette ne fait que confirmer la vocation des pieds emplis d'âme charnelle à s'élever. Elle rend son âme aux oiseaux-anges, combien de spiritualité dans la chair! qui n'a pas d'accès à la langue de bois des humains. Qui sait alors «si l'âme des bêtes va en bas», l'histoire de la femme-poisson réécrite par Marguerite Yourcenar semblerait affirmer le contraire. Il suffit de lire l'essai inspiré des versets de l'*Ecclésiaste* pour comprendre combien par le fait d'avoir un corps l'homme, mais dans ce cas une femme aimante, est frère des bêtes¹⁷. Combien de fois Marguerite Yourcenar doit-elle avoir expérimenté dans sa chair de femme amoureuse cette vérité avant de devenir végétarienne. Décidément *La Petite Sirène* porte la trace – même pas si invisible qu'elle ne le croie – de ses doigts.

Et Wang-Fô, caché partout dans son œuvre, semble sortir de cette préface pour nous faire un dernier clin d'œil moqueur lorsqu'elle nous dit : «Nos moindres œuvres sont comme des objets où nous ne pouvons pas ne pas laisser, invisible, la trace de nos doigts» (*PS*, p. 146). A nous, lecteurs, de suivre la trace. Que le critique, nouvel Œdipe déchiffreur d'énigmes dont le nom signifie qu'il sait le pied, se mette en marche.

Suivons les traces donc : les restes inertes du corps, excrétiens ou sécrétions, autant de traces insignifiantes en soi, et qui nous forcent à procéder par bonds à l'intérieur des *Nouvelles orientales*. Mais, d'abord, laissez-nous citer le passage de Novalis en ouverture du Dossier des «Songes et les Sorts», nous éclairant au sujet de la valeur sacrée des excréments pour un écrivain qui a publié les siens : «Le sommeil est la digestion des impressions des sens. Les rêves sont des excréments»¹⁸. Ce n'est que dans l'univers magique que ces traces inertes parce qu'elles proviennent de l'intérieur du corps sont chargées de son énergie ; c'est avec elles qu'on façonne les talismans, les philtres et les reliques. Pur déchet, parcelle infinitésimale et non articulée à un tout mais brusquement détachée de lui, le résidu n'est pas le symbole de quelque chose, ni d'un corps, ni d'une force, ni d'un

¹⁷ On se réfère à «Qui sait si l'âme des bêtes va en bas?» dans *Le Temps, ce grand sculpteur* (Marguerite YOURCENAR, *Essais et Mémoires*, Paris, Gallimard, 1991, p. 370).

¹⁸ *Ibid.*, p. 1605.

esprit¹⁹. Cette parcelle infime ne représente que l'évanescence même de la fonction symbolique, la trace matérielle de sa disparition.

Le cheveu blond sur l'épaule de Panégyotis est là pour témoigner la disparition des néréides bien plus que leur présence et c'est probablement la raison pour laquelle le jeune Grec reste complètement insensible à la beauté des trois Américaines passant près de lui, que le narrateur de la nouvelle semble vouloir rapprocher des Grâces (*NO*, p. 1183-84). De la même façon, l'infime pincée de cendres blanches et les impalpables rigoles de lait laissées par la mère emmurée vivante sur les briques de la tour de Scutari, dans la nouvelle «Le lait de la mort», sont là pour témoigner peut-être l'inexistence d'une telle abnégation maternelle, de façon qu'on serait tenté d'ajouter un «e» au dernier mot du titre. La présence de la gitane s'évertuant à aveugler son enfant (fantasme de castration à l'œuvre dans l'imaginaire des *Nouvelles orientales* et menaçant de façon assez significative l'enfant et l'artiste) semble souligner de tout son poids de réalité la disparition du mythe de la mère (aussi bien que de la chair) inépuisable. Cependant, si la tour de Scutari a disparu, encore une fois quelques minces cheveux sortant d'une fissure d'un pont à Arta, pendant sur l'eau «comme une plante blonde» (*ibid.*, p. 1160), clignotent dans le soleil comme le cheveu perdu sur l'épaule de Panégyotis pour ceux qui savent les voir. C'est à travers ces minces traces insignifiantes du corps que Marguerite Yourcenar nous confie la «preuve impondérable», la vérité toujours fuyante des légendes.

Mais le corps de la jeune femme albanaise, où est-il ? N'expérimente-t-il pas de toute sa surface sa dure condition de portefaix de l'âme, âme qu'elle rend à son enfant. «Corps, portefaix de l'âme, en qui peut-être croire / serait plus vain, cher corps, que de ne t'aimer pas [...]» ces vers du poème «*Hospes comesque*»²⁰, datant de 1930 et si ressemblant à une prière, ne nous étonneraient pas dans la bouche de celle qui a accepté de devenir pur lieu de tangence du Hasard, «cet homme de paille de Dieu», comme le définit celui des trois frères qui propose le sacrifice. Quoi de mieux qu'une fragile chair de femme pour porter le poids de leurs péchés (il trahit sa femme), la chair féminine étant la seule à savoir porter le poids d'une autre vie. Et si la femme albanaise était là pour nous montrer que le Hasard est tactile, qu'on ne peut pas lui échapper parce qu'il nous touche de très

¹⁹ Cf. l'article «Corpo» de José GIL dans *Enciclopedia*, Torino, Einaudi, 1978, vol. III, p. 1096-1160.

²⁰ Marguerite YOURCENAR, *Les Charités d'Alcippe*, op. cit., p. 20.

près. Le mot «contingence» désigne exactement le contact et le passage. Comme une araignée inlassable, le Hasard passe et repasse autour de la jeune femme, c'est en effet par une série de contingences se croisant progressivement de plus près – dont la contingence décisive est la mort de l'être aimé – qu'elle accepte de se faire victime consentante, de se laisser envelopper par sa lourde main de pierres. Le corps, ce «vivant ciboire», lieu d'inscription et de transmutation de tous les codes, est aussi l'éternel lieu d'appui du Hasard qui prime sur lui de tous côtés et qui en 'imprime' la peau, comme paraît suggérer le tatouage sur le bras de Michel «ananké»²¹.

Nous étions partis des pieds, nous voilà revenus à la peau, à la peau imprimée, tatouée et toujours bariolée, nous voilà donc revenus au *Conte bleu*, au récit qui essaie de nous noyer dans une mer de couleur, où tous les sens, comme en peinture, sont rendus visibles mais aussi où tout ce qui est visible renvoie au tactile, au sens du toucher. Sur l'île parsemée des restes d'une ancienne civilisation, émergeant dans le récit comme les membres épars d'un gigantesque corps féminin, les marchands venus d'Europe, parleurs et avides, vont affronter un dur et pénible apprentissage par le toucher qui, touchant de plus près les objets, chaque fois les détrompe des illusions de la vue. Cet apprentissage commence par les portes d'acier du palais des femmes, évoquant la lame d'un sabre, auxquelles ils donnent l'assaut en s'écorchant les mains. Nous laissons à la psychanalyse la charge de creuser plus avant sur un fantasme de castration si obsédant dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar, de cette période, et poursuivons la marche en mettant les pieds dans les pas des marchands. Gare aux pieds alors mais aussi aux mains et à la gorge ! Ils seront mis à dure épreuve, pauvre Œdipe !

Dès le début, le marchand hollandais perd «les cinq orteils de son pied gauche» (p. 11) à cause du froid. L'Italien est «amputé de deux doigts à la main droite par une tortue qu'il avait prise dans l'obscurité pour un simple cabochon de lapis-lazuli» (*ibid.*) Le marchand castillan, piqué à deux reprises par un scorpion, sera obligé, après avoir blasphémé le nom de la mère de Dieu, de se couper les jambes à la hauteur des cuisses avec sa dague. A la sortie de la grotte, le marchand hollandais, trompé par les «gourdes bleues des figues mûres» (p. 17) cachant dans «leur savoureuse épaisseur» des centaines d'abeilles, expérimentera de sa bouche et de sa gorge le prix d'une synesthésie entre le goût et le toucher. La langue qui goûte, puisqu'elle touche, tue, cette fois, la langue qui parle. Trop distants

²¹ Marguerite YOURCENAR, *Archives du Nord, Essais et Mémoires, op. cit.*, p. 1164-66.

des objets, les yeux, ne sont pas assez fiables, rien de mieux que la langue pour comprendre que la saveur – mot miraculeusement féminin en français – précède le savoir.

En dépit des saphirs, censés protéger les yeux en Turquie et dans les pays musulmans, les couleurs partout présentes dans le récit semblent vouloir à tout moment solliciter la vue pour mieux l'anéantir dans le toucher. Car la couleur touche, c'est la certitude du peintre ; c'est par petites touches que procède Wang-Fô sur sa mer de jade, et c'est par le toucher que Cornélius Berg remplace sa vue faiblissante. Toutes les couleurs de *Conte bleu* sortent de la peau et des vêtements des personnages, notamment des cinq femmes et du Nubien dont elles refusent l'amour parce que sa peau n'est pas assez sombre, ce qui équivaut à dire qu'il faut du noir la nuit aussi bien pour anéantir la vue que pour faire l'amour. L'amour des Dames comme celui qui se consume dans *Feux* n'a que des mains, les yeux servant pour pleurer. Comme la tente abritant la Dame à la licorne dans la tapisserie bien connue consacrée aux cinq sens, ce palais de l'éternel féminin signalé dans le ciel par les étoiles qui se concentrent sur lui – anticipant l'étoile tatouée sur le front de la cinquième femme – semble réunir tout le sensible dans sa manifestation tactile et visible à la fois (CB, p. 10), et puisque les sens sont muets les marchands n'auront des Dames aucune réponse²².

Mais ce qui frappe c'est que la couleur de la peau rayonne et, abolissant les contours, anéantit l'œil au profit du toucher : les anneaux qu'ils offrent à la Chinoise deviennent invisibles au contact de sa peau jaune, ils ne voient pas la femme vêtue de noir et piétinent distraitemment un pan de sa jupe, devant la femme vêtue de rouge ils ne peuvent distinguer le sang sortant de la blessure sur sa poitrine

²² Il vaut la peine de remarquer que comme le palais des Dames est signalé dans le ciel nocturne par les étoiles, celui de *Clarimonde* – incarnation de l'éternel féminin dans la nouvelle de Gautier citée plus haut – est signalé dans le lointain à Romuald par un rayon de soleil. L'étoile constituant le dix-septième arcane majeur du Tarot est représentée par une jeune femme nue aux longs cheveux bleus le genou gauche à terre versant dans un lac bleu le contenu tout aussi bleu de deux vases rouges qu'elle tient dans chaque main. Juste au-dessus de sa tête brille une grande étoile jaune à huit rayons entourée de sept étoiles beaucoup plus petites (les Pléiades?), deux jaunes, deux bleues, deux rouges et une autre jaune qui semble presque toucher la tête de la jeune femme. Centre de lumière, le corps de l'esclave sur le bateau des marchands rayonne dans la nuit comme l'étoile dont elle porte la marque à son front. Sans vouloir établir une corrélation directe entre la carte et le récit, on ne peut pourtant s'empêcher de remarquer des analogies si frappantes de sorte que la définition qu'on donne de ce personnage du Tarot nous semble bien convenir à la protagoniste yourcenarienne : «[c]ette jeune fille nue est dans un état de réceptivité parfaite et elle ne garde pour elle rien de ce qu'elle a reçu.» (J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982, p. 421).

de façon qu'on pourrait dire littéralement qu'elle est habillée de son intériorité (on ne peint que sur sa propre peau). Quant à la femme habillée de gris se palpant sans cesse dans une salle tapissée de toiles d'araignée, elle semble directement tirée de l'iconographie classique des cinq sens, qui depuis la fin du Moyen Age (XVI^e siècle) les représentait toujours par cinq femmes plus ou moins déshabillées et accompagnées des animaux emblèmes, celui du toucher était souvent l'araignée, parfois la tortue ou tout autre animal qui pique²³.

La sixième et dernière femme rencontrée par le marchand irlandais devant la cathédrale de Dublin, la jeune mendicante au «corps bleui par le froid» (CB, p.21), semble à la fin avoir absorbé avec le gel – gel menaçant les marchands au début de leur quête – la couleur qui, depuis le titre noie le conte dans son ensemble. Le bleu, la couleur la plus froide et la plus immatérielle de l'échelle chromatique, qui en nature n'est généralement présente que comme effet de transparence, c'est-à-dire comme une accumulation du vide, dématérialise et dissout toute forme. Privé de regard et inexpressif, l'œil «miraculeusement bleu» (*ibid.*, p. 22) de la jeune femme semble être bien moins une porte de l'âme qu'une inscription du vide sur son visage aussi bien que la «taie sinistre» lui rongéant l'œil gauche.

Couleur mariale – c'est «parmi les grains de son rosaire» (*ibid.*, p. 22) que l'Irlandais bon catholique cherche «la bille de verre bleue» qui l'avait accompagné pendant son retour – couleur du ciel et de la mer «où il avait failli périr», le bleu est la couleur de la mort et de la Mère. Et, comme une mère, cette mendicante accueille le rescapé sur ses genoux. Pour lui elle se prive de son quignon de pain, elle le rassure en lui parlant dans le patois de son enfance et, malgré ses engelures, se serre contre lui pour le protéger du froid. Ultime et inquiétante 'résurrection' de la femme, non plus muette mais complètement aveugle, *bleuie*, et donc effacée autant que possible, elle nous montre un visage en train de disparaître, caché sous les cheveux en désordre, couvert d'une couche de salissure sur laquelle la pluie, comme une gomme, trace «des rigoles blanches».

Sorte de *memento mori* baroque, la description de ses yeux aveugles clôturé le récit par une double 'vision du vide' inscrit dans un corps de femme. Marie – dont on maudit le nom – ou Madeleine, le corps féminin a, dans ce conte, une 'facilité sinistre' de disparaître²⁴.

²³ A propos des cinq sens en art voir, sous la direction de Sylvia FERINO-PAGDEN, *Immagini del sentire*, Leonardo Arte, 1996.

²⁴ Nous paraphrasons le vers hugolien que Marguerite Yourcenar a choisi comme titre de son article «Cette facilité sinistre de mourir», in *Le Temps, ce grand sculpteur*, *op. cit.*, p. 377. A propos du rôle joué par la femme dans ce conte il faut remarquer que les

C'est la même vocation à la disparition qui caractérise le corps de la petite Sirène et de certaines protagonistes des *Nouvelles orientales* (la femme albanaise, les nymphes, les néréides, l'amante oubliée de Genghi). Tout autant que l'esclave tatouée – et même plus – cette autre femme 'aux douleurs', qu'est la mendiante aveugle, nous montre un visage marqué et meurtri. Comme la bouche de la muette, comparée à «une meurtrissure bleue», les yeux bleus et malades de l'aveugle sont marqués par le vide et la souffrance.

Peut-être l'esclave se dissipant en fumée et la mendiante devenant aumône nous racontent-elles les affres d'une chair qui, même au prix de son anéantissement, cherche à se faire parole. Jamais, dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar, la peau n'a été si bariolée, si marquée et montrée du doigt que dans ce petit *Conte bleu* resté inédit de son vivant. Elle, qui avait pourtant publié et republié presque tout ce qui était sorti de sa plume à la même époque, s'était peut-être doutée qu'en publiant ce 'petit conte de rien' elle aurait trop montré la sienne.

deux seuls noms propres évoqués sont ceux de «la mère de Dieu» (CB, p. 17) et de Madeleine (*ibid.*, p. 21). En effet, une fois changé de décor, les sirènes évoquées au début du conte laissent la place à la sainte Madeleine sculptée sur le portail de la cathédrale recevant sur ses seins nus la même pluie qui trace des rigoles sur la figure de la mendicante. On peut dire que la prostituée sainte joue un rôle considérable dans l'imaginaire yourcenarien des années trente en tant que martyre de la passion amoureuse. A part *Feux*, où elle est protagoniste de «Marie-Madeleine ou le Salut», dans *Anna, soror...* la Madeleine prostrée aux pieds du Christ est explicitement associée à la protagoniste (p. 858) de la nouvelle.