

CONTES À REBOURS : présence de l'imaginaire féminin du XIX^e siècle dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar

par Lucile DESBLACHE
(London Metropolitan University)

L'influence du conte sur l'auteur des *Mémoires d'Hadrien* peut sembler à première vue minime chez celle qui privilégie l'histoire dans son œuvre. L'infiltration d'un temps non chronologique propre à ce genre est en effet en apparence incompatible avec la précision de références temporelles qu'exige l'exactitude historique. Toutefois, on connaît les caractéristiques que la première académicienne sait donner au *cronos* ; elle saisit le mot dans sa signification étymologique qui réfère au dieu meneur des êtres et des choses sur la voie de leur accomplissement et de leur maturité.¹ Il n'est donc pas surprenant qu'un genre enfoui dans l'immémorial l'ait attirée. De plus, à mi-chemin entre corpus connu et inventé qui renvoie à une mémoire collective, entre tradition orale et écrite (contrairement à la légende, de *legenda*, qui doit être lu), matériau potentiel de réécriture, le conte est également détenteur d'une « morale [...] cachée, [à] déceler, [car] elle est différente selon chaque lecteur »². Autant d'éléments séduisants pour Marguerite Yourcenar. Lorsqu'on se penche sur l'œuvre de celle qui a si bien su lier l'histoire à l'éternité, on découvre que le conte saisit une place importante dans son œuvre, particulièrement dans son œuvre de jeunesse. La publication de *Sources II* et l'évocation qu'elle a laissée de son enfance dans *Quoi ? L'Éternité*³ nous permettent tout d'abord de voir à quel point elle en avait été nourrie dans sa période formatrice et le rôle fondamental qu'il a joué dans la transmission des idées et de l'esthétique du XIX^e

¹ Nombre de yourcenariens ont proposé leurs commentaires à ce sujet, mais c'est Colette Gaudin qui a le plus éloquemment montré combien la poétique de ce temps historique peut s'apparenter chez Marguerite Yourcenar à une méditation sur l'absolu. Colette GAUDIN, *Marguerite Yourcenar à la surface du temps*, Amsterdam, Rodopi, 1994.

² Michel TOURNIER, in Serge KOSTER, *Michel Tournier*, Paris, Julliard, 1995, p. 204.

³ Marguerite YOURCENAR, *Sources II*, Gallimard, 1999, p. 217-227. « À peu près chaque soir, Michel venait s'établir au coin du feu pour me raconter une histoire ; presque tout Andersen et Grimm y passa ; il manquait rarement ce rituel de l'avant-dîner ». Marguerite YOURCENAR, *Quoi ? L'Éternité*, EM, p. 1292.

siècle chez celle qui était avant tout imprégnée de lectures classiques : Grimm, Andersen, Anatole France, Kipling, et bien sûr Selma Lagerlöf ont tous été lus, relus, et surtout, aimés au travers de et par delà l'enfance. On ne sera pas non plus surpris de constater que cette influence se manifeste au niveau de l'écriture surtout dans ses publications antérieures à son départ aux États-Unis, période qui correspond également à celle où, selon ses propres aveux, la notion de mythe était centrale à sa créativité⁴. La référence n'est pas encore chez elle absorbée par l'histoire, et le symbolique ou l'onirique y sont fortement présents. Le fait que la lecture du conte implique une interprétation au second degré est également pour la séduire. Notons que les auteurs de contes occidentaux qu'elle admire le plus sont du XIX^e siècle (elle ne fait que peu de cas de ceux qui n'appartiennent pas à ce siècle comme Perrault ou Voltaire), les textes orientaux ayant le plus souvent été lus en versions anglaises datant en général du début du XX^e siècle. Dans le double but de centrer et de limiter l'analyse on décodera cette discrète intertextualité du conte et son esthétique dix-neuviémiste au travers de l'imaginaire féminin. Dépréciée, mutilée, stigmatisée, la femme est, quoi qu'en ait dit Marguerite Yourcenar, saisie dans un univers qui reflète la misogynie du XIX^e siècle. Quatre exemples ont été choisis. Le conte sera d'abord examiné au travers du genre romanesque, tel que Marguerite Yourcenar en a inséré certains éléments dans *Anna, soror...* On se penchera ensuite sur le recours au merveilleux de *La Petite Sirène* ; puis sur le symbolisme orientalisant de son *Conte bleu* ; enfin, on retrouvera le féminin en filigrane du masculin dans *Comment Wang-Fô fut sauvé*.

Anna, soror... est relié au conte textuellement, symboliquement et thématiquement. Il l'est tout d'abord par le titre de l'ouvrage, qui, outre les connotations à la mort, à la définition d'Anna en relation exclusive au frère, lance une allusion à l'Anne de *Barbe-Bleue*, sœur de cette autre transgresseuse de l'interdit sauvée *in extremis* par ses frères.⁵ L'élégante et précise fluidité des premières pages du roman engage le texte dans une apparente lignée historique, mais en dépit d'une ossature événementielle savamment construite⁶, le romanesque

⁴ « La notion même du mythe n'a joué pour moi un rôle vraiment essentiel qu'entre 1932 et 1938 ». Marguerite Yourcenar, in Patrick DE ROSBO, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, Paris, Mercure de France, 1972, p.146.

⁵ Voir à ce sujet l'article de Martine GANTREL, « *Anna, soror...* ou le "plaisir du texte" », Tours, *Bulletin de la SIEY*, n° 17, décembre 1996.

⁶ Malgré quelques insertions anachroniques, dont celle concernant le poète Pietro Bembo, peut-être révélatrices d'un désir inconscient d'échapper à l'étau historique chez une romancière généralement si pointilleuse sur la véridicité de ses sources. Gennaro

se mêle au fantastique dans les pages qui retracent l'état fiévreux de Miguel.⁷ Les repères exacts et la variété des temps du passé fondent au contact de son monde hallucinatoire et se métamorphosent en locutions atemporelles suivies quasi exclusivement de l'imparfait propre aux contes : « certains jours », « une fois », « au début des jours », « un jour qu'il faisait fort chaud »⁸ sont autant de formules qui libèrent le discours de son étaiu chronologique et l'engagent vers la forme ouverte du conte, à la fois en symbiose et en contraste avec la narration historique sous-jacente.

L'ombre du conte transparait également par les éléments symboliques qui émaillent certaines parties d'un récit où les êtres se métamorphosent, dont les personnages peuvent être réduits à un silence initiatique parfois réminiscent de celui que les mauvaises fées de nos enfances ont imposé aux princes et aux princesses. L'univers onirique troublé du frère d'Anna s'inscrit dans une écriture pétrée d'un symbolisme sexuel qui frôle le fantastique. Miguel accuse l'ambivalence de ses sentiments à l'égard du monde féminin en général – mépris et méconnaissance de la femme transmis par un père intraitable d'une part, fascination passionnelle et admiration de la douce sagesse contemplative dont sa mère a forgé le modèle de l'autre –, et de sa sœur en particulier. Contraint de censurer à la fois la part de féminité présente en lui tout comme les élans amoureux vis-à-vis d'Anna que sa qualité de frère lui interdit, Miguel tente de se conformer à ce que famille et société attendent de lui. Il est en conséquence hanté par des cauchemars et des visions qui traduisent un état permanent de répression et de refoulement, tout comme ses rapports torturés avec les femmes. Les pulsions enfouies ressurgissent sous formes de symboles multiples qui assaillent surtout l'imaginaire du jeune garçon à travers des figures animales, des couleurs et

Toscano a souligné la présence de ces insertions : « Avant de mourir, donna Valentina murmura avoir vu trente-neuf fois l'hiver et trente-neuf fois l'été : c'était le mois d'Août 1595. Elle était donc née pendant l'hiver 1556. Pourtant, en 1556, Pietro Bembo était mort depuis neuf ans, et Vittoria Colonna n'aurait pas pu prendre Valentine enfant dans ses bras au cloître Sainte-Anne, parce qu'elle était morte la même année que le cardinal Bembo ». Gennaro TOSCANO, « Espaces sacrés, espaces profanes dans *Anna, soror...* », *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*, Clermont-Ferrand, Publications de l'Université Blaise Pascal, 1995, p. 137.

⁷ De nombreux éléments contribuent à rompre une linéarité historique d'ailleurs moins saillante dans la réécriture de 1981 qu'elle ne l'était dans le récit d'origine. Michel Dupuis considère que la dimension onirique du roman, est accrue dans sa seconde version. Michel DUPUIS, « Du remous à l'écoulement : la genèse d'*Anna, soror...* », *Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours, SIEY, 1995, p. 141-154.

⁸ Marguerite YOURCENAR, *Anna, soror...*, OR, respectivement p. 886 pour les trois premières locutions et p. 889 pour la dernière.

l'évocation de certains éléments. Dans le tourbillon hallucinatoire par lequel il est happé, les frontières entre le réel et l'irréel, l'humain et le non-humain se volatilisent. Allongé « pour boire à même la terre comme un animal », Miguel sursaute devant l'apparition de celle qu'il nomme « fausse serpente »⁹ et dont il n'arrivera pas, en dépit de ses efforts, à cerner l'identité. Dans ses rêves nocturnes, l'insidieuse féminité qu'il refuse jaillit par le biais d'« innombrables yeux jaunes »¹⁰, synecdoques obsédantes de la sorcière ophidienne, mais également sous la forme d'êtres chtoniens imaginaires (tels ces scorpions métamorphosés en vipères). Reptiles et insectes réels obsèdent aussi ses journées. Parmi tous ces animaux rampants ou grouillants, le serpent occupe une place primordiale. Il n'est ici considéré ni dans sa capacité de transcendance immortalisée par Hermès, ni dans son acception phallique de vitalité sexuelle, mais plutôt dans sa symbolique féminine de tentateur lié au Mal, en contraste avec le cheval de Miguel, compagnon digne et courageux systématiquement évoqué en relation à la réalité, guide de la conscience d'un homme victime de ses passions, outil de dépassement des peurs, double symbole de virilité et de contrôle de soi. Mais si le cheval est associé uniquement à l'action et aux moments de plein éveil, le serpent quant à lui participe des trois états de conscience présents dans *Anna, soror...* : le songe, le rêve éveillé hallucinatoire et la réalité. Il impose sa présence persistante et persiflante à Miguel où que ce dernier aille, quoi qu'il fasse, cela d'autant plus qu'il le fuit. Valentine et Anna, quant à elles, incarnent l'idéal féminin de pureté et de transparence, de passivité silencieuse et d'asexualité tel qu'il a été transmis par le XIX^e siècle. Emprisonnées dans leur rôle social, elles n'ont pour arme de libération que le mysticisme. Dans ce récit que Marguerite Yourcenar avait à l'origine intitulé *D'après Greco* et au sujet duquel elle établit plus tard un rapprochement au Caravage, la pâleur quasi virginale des visages contraste avec le noir des vêtements de deuil.¹¹ Ce clair obscur d'ascèse s'accompagne de la présence de l'eau, élément de la passivité, de la féminité soumise, synonyme d'une transparence évoquée par la devise de Valentine : *Ut crystallum*.¹² En opposition, la fille aux yeux jaunes qui surgit des interstices de la terre ne perturbe pas seulement Miguel par le dégoût qu'elle lui inspire en révélant la propre nature animale du jeune

⁹ Marguerite YOURCENAR, *AS, OR*, p. 889.

¹⁰ *Ibid.*, p. 887.

¹¹ Voir à ce sujet l'article de Laura BRIGNOLI, « La couleur du péché : le clair et l'obscur dans *Anna, soror...* », *Il Confronto Letterario*, mai 1991, p. 175-182.

¹² Marguerite YOURCENAR, *AS*, p. 883.

homme. Celle qu'il nomme « ma sœur »¹³ est également le double incontournable de la limpide Anna, sirène martyre détachée du monde, figure d'abnégation, qui montre aussi sa face de mélusine tellurique :

« – Méfiez-vous, monseigneur, dit la détentrice du charme. L'eau rampe, se tord, frétille et miroite, et son venin vous glace le cœur. »¹⁴

Car « près du rond formé par la source [...], dans l'eau faiblement remuée, [se distingue] le reflet de l'étroit visage aux yeux jaunes. »¹⁵

Quelques mots enfin sur la thématique qui rapproche *Anna, soror...* du conte. C'est, bien sûr, le thème de l'inceste qui vient immédiatement à l'esprit, thème prédominant dans les contes du XVIII^e et XIX^e siècles. Dans la postface qu'elle rattache à *Anna, soror...*, l'auteur propose un bref historique littéraire des ouvrages ayant pour thème central l'inceste entre frère et sœur. Bien qu'elle ne fasse pas mention des contes de fées, on sait avec quelle persistance il est dissimulé dans leur trame¹⁶, et en cela, ce roman qui est aux frontières de la nouvelle, a également un lien implicite avec le genre. Marguerite Yourcenar insiste néanmoins sur la nature transgressive de l'inceste et le pose comme « symbole de toutes les passions sexuelles d'autant plus violentes qu'elles sont plus contraintes, plus punies et plus cachées. » Elle poursuit :

[...] l'appartenance à deux clans ennemis, comme Roméo et Juliette, est rarement sentie dans nos civilisations comme un obstacle insurmontable ; l'adultère banalisé a, de plus, perdu beaucoup de ses prestiges par la facilité du divorce ; l'amour entre deux personnes du même sexe est en partie sorti de la clandestinité. L'inceste seul demeure inavouable, et presque impossible à prouver là même où nous le soupçonnons d'exister.¹⁷

L'inceste est donc agent de décuplement de la force passionnelle et des interdits qui pèsent sur elle, mais ne transforme pas les transgresseurs en rebelles. Car ils accomplissent leur amour en secret et si leur douleur de ne pouvoir être réunis est égale, chacun paye le prix de son geste en conformité au rôle traditionnellement alloué à

¹³ *Ibid.*, p. 887.

¹⁴ *Ibid.*, p. 889.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Voir à ce sujet les analyses freudiennes dans Bruno BETTELHEIM, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, 1976. Les ouvrages critiques de Jack Zipes et James McGlathery sur le conte considèrent également le rapport frère-sœur dans son explicitation ou ambiguïté sexuelle.

¹⁷ Marguerite YOURCENAR, AS, p. 939.

leur sexe. D'un geste éminemment masculin, Miguel s'offre héroïquement à la mort tandis qu'Anna, dont les codes sociaux anesthésient l'action, se laisse porter par le flot résigné de cette perte. En cela, Marguerite Yourcenar reste dix-neuviémiste.

Des remous amoureux de l'inceste aux drame houleux de *La Petite Sirène*, Marguerite Yourcenar nous confronte, par le biais du conte qu'elle entraîne hors des limites de son genre, aux étranges frontières de l'amour humain. Sa « libre transcription »¹⁸ théâtrale, l'éloigne inévitablement du « mode du conte merveilleux » propre au récit d'origine¹⁹, mais son affinité pour l'œuvre d'Andersen en général et pour *La Petite Sirène* en particulier y transparait clairement. De tous les écrivains de contes du XIX^e siècle, c'est le plus théâtral (il aurait voulu devenir un grand auteur dramatique), le moins pédagogique ou purement didactique (la plupart de ses contes n'étaient pas conçus pour les enfants), le plus attaché au mythe, au sens où sa conception mélancolique, presque tragique de l'imaginaire relie le conte à ce dernier. Chez Andersen, la conclusion de l'histoire « n'apporte pas ce sentiment de réconfort qui est si caractéristique de la fin des contes de fées. [...] Le mythe », poursuit Bettelheim, « est pessimiste alors que le conte de fées est optimiste ».²⁰ Pessimisme manifesté par le thème de la souffrance lié à l'appartenance féminine qui éclipse presque celui de la séduction et dont une Marguerite Yourcenar encore écorchée vive pendant ces années douloureuses s'empare spontanément. On comprend aussi que le culte de la nature, également lié au féminin et si présent chez Andersen, ait séduit celle qui, venant de quitter un milieu européen d'érudits et d'artistes se retrouvait culturellement et linguistiquement déracinée dans une ville où le conservateur éclairé du musée, Everett Austin, semble avoir entre 1928 et 1945 lutté quasiment seul contre « les attaques philistines ou puritaines » ou l'amorpe conformisme du « patriarcat local »²¹. Dans la curieuse préface qu'elle adjoint à la pièce, sorte d'hommage au commanditaire de ce « divertissement dramatique », elle brosse un tableau de Hartford, ville dans laquelle elle résida de 1940 à 1951, et dont elle souffrit du contexte culturel étroit. En opposition aux limites d'un environnement intellectuellement étouffant, la découverte d'une nature immense et indomptée fut une stimulation compensatrice pour celle qui dut faire face à un véritable exil émotif et intellectuel pendant les années de la guerre. *La Petite Sirène* révèle clairement

¹⁸ Marguerite YOURCENAR, *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1971, p. 139.

¹⁹ *Ibid.*, p. 146.

²⁰ Bruno BETTELHEIM, *Psychanalyse des contes de fées*, op. cit., p. 60.

²¹ Marguerite YOURCENAR, *Th I*, op. cit., p. 140.

l'état embryonnaire de cette influence qui n'avait pas encore jusque-là véritablement pénétré son œuvre. En outre, la nature se glisse dans cette pièce de commande, de par le thème central qui avait « échoué en partage »²² à Marguerite Yourcenar, celui de l'eau. Mais revenons au conte ; la dramaturge insiste dans sa préface sur la divergence essentielle qui l'éloigne du texte original, à savoir, une conception satirique des humains, contrairement à la noblesse de ceux d'Andersen. Pourtant, s'il est vrai que le portrait des deux nains, Gog et Mégog est brossé sur un mode caricatural étranger à l'original, leur présence révèle également l'appartenance de la pièce au conte, puisque de tels personnages, tout comme princes, princesses et comtes font partie de l'attirail de ce genre. En ce qui concerne la sirène, Marguerite Yourcenar se départ d'Andersen en la rendant dès l'origine éternelle alors que le conteur danois insiste sur le fait qu'elle vit trois cents ans, au bout desquels, elle sera transformée en écume blanche sur les flots. Il est vrai que par ses qualités extraordinaires, elle obtient sa dissolution finale en fille de l'air. Mais cette apothéose est interprétée dans la version théâtrale en transformation en *Oiseau-Ange*. Ceci la rattache à sa plus ancienne mythologie de créature hybride mi-femme mi-oiseau à queue de poisson²³. Cette animalisation de la femme qui contribue le plus souvent dans la littérature populaire à souligner son lien privilégié à l'ordre naturel ou à la présenter comme séductrice est ici symbole de vie spirituelle puisque les *Oiseaux-Anges*²⁴, dans l'interprétation yourcenarienne, transcendent la pesanteur de l'essence humaine.

Le temps manque pour analyser les notions de silence et de métamorphose associées à l'ensorcellement – également présentes dans les pages hallucinatoires d'*Anna, soror...* –, de trahison, de dépassement initiatique par la souffrance, et de transformation de la bête en être humain ou en esprit, toutes centrales au texte²⁵. On se contentera de remarquer pour clore ce paragraphe qu'elles sont toutes

²² *Ibid.*, p.137. *La Petite Sirène* a en effet été créée, rappelons-le, dans le contexte d'« un divertissement consacré aux quatre éléments », le feu, la terre et l'air étant représentés par d'autres créateurs et d'autres formes artistiques. *Ibid.*, p. 145.

²³ Dans son *Bestiaire ou Cortège d'Orphée*, Guillaume Apollinaire introduit la sirène comme "femelle de l'alcyon et oiseau maudit" et la tradition de la femme-poisson ne supplante celle de la femme-oiseau qu'à partir du XV^e siècle. Voir à ce sujet, Éloïse MOZZANI, *Le livre des superstitions*, Paris, Laffont "Bouquins", 1995, p. 1642-1656.

²⁴ On connaît l'amour de Marguerite Yourcenar pour les oiseaux et la fonction 'angélique' qu'elle leur accorde. Voir à ce sujet "Une leçon de sagesse sous un toit de bois" entretien de Marguerite YOURCENAR avec P. POMPON BAILHACHE, *Marie-Claire*, avril 1979, p. 23.

²⁵ En outre, un article a été consacré à ce sujet: Kajsa ANDERSSON, 'La petite sirène et l'exil: du conte merveilleux au drame lyrique', *Marguerite Yourcenar, écritures de l'exil*, Academia Bruylant, Bruxelles, 1998, p. 257-266.

reliées à une conception très dix-neuviémiste de la femme et de la féminité inséparable du genre du conte. Ce qui transparaît de la façon la plus poignante dans le texte yourcenarien, c'est la vision du féminin emprisonné dans et par son rapport à l'autre. En les nommant « femmes de l'abîme »²⁶, Marguerite Yourcenar ancre la féminité dans un univers sombre et aquatique d'où le solaire et le terrien des hommes sont exclus : la petite sirène « traîne avec [elle] l'abîme et ses vagues » et dans cette mélancolie se lit le désir d'échapper à soi pour devenir autre, qui passe obligatoirement par la trahison de sa propre espèce, symbolique de son être le plus profond, et par la croyance que l'amour est indissociable de l'abnégation de soi, deux thèmes on ne peut plus dix-neuviémistes. Cette fuite de soi n'est pas, dans la version yourcenarienne, l'apanage exclusif des sirènes ; la sorcière des eaux, tout aussi peu libre que son contraire séduisant, veut s'approprier la voix, c'est-à-dire la créativité, l'essence, d'une autre créature, car elle est « lasse d'être une bête qui hurle comme un chien à la chaîne »²⁷. Enfin, à l'idée de la femme qui se dépossède de son être, s'ajoute la perception masculine de l'idéal féminin que Marguerite Yourcenar propose par le biais du Prince. Ce dernier considère la femme comme objet de possession à acquérir. Il ne voit en sa future épouse qu'« une poupée, un mannequin en manteau d'hermine [...qui] fait partie de l'attirail d'un roi »²⁸, et aime sa sirène pour sa passivité et son mutisme : « Je ne te remercie ni pour ton corps, ni pour tes danses », dit celui qui peut exercer sa domination sur toutes les femmes de son royaume, « je te remercie pour ton silence qui me permet de te parler sans être interrompu, approuvé ou contredit ». Et, croyant rassurer celle qui désespère de n'avoir pas été choisie malgré son sacrifice et de ne n'être appréciée que pour la perte de cette voix qui la définissait, il ajoute : « Ma vie va changer, mais tu seras aussi bien traitée que mes faucons après la saison des chasses ou mes jongleurs après les fêtes de Noël »²⁹. Retour métaphorique à la conception du conte où l'humain est emprisonné dans le corps de l'animal, manifestant cette présence du mythe qu'Angela Carter, dans son analyse des contes de fées traditionnels, perçoit comme « d'extraordinaires mensonges dont le dessein est d'ôter aux gens leur liberté »³⁰ et que Marguerite Yourcenar, fidèle à la réticence qu'elle

²⁶ Marguerite YOURCENAR, *Th I, op. cit.*, p. 151.

²⁷ *Ibid.*, p. 155.

²⁸ *Ibid.*, p. 158.

²⁹ *Ibid.*, p. 166-167.

³⁰ « [...] extraordinary lies designed to make people unfree ». Angela Carter, « Notes from the Front Line », Micheline WANDOR, *On Gender and Writing*, London/Boston, Pandora Press, 1983, p. 69.

oppose à la déconstruction des archétypes, choisit ici d'incorporer à son texte.

Conte bleu est l'unique exemple choisi ici qui mérite pleinement le qualificatif de conte, exception faite des quelques ouvrages qu'elle a destinés aux enfants. Écrit vers 1930, publié posthument en 1993, il devait s'inscrire dans le cadre d'une trilogie et s'accompagner d'un conte blanc et d'un conte rouge qui n'ont jamais vu le jour³¹. L'idée de cette trilogie minimise l'hypothèse selon laquelle son titre se serait inspiré des contes bleus de colportage du XVII^e et XVIII^e siècles, ce qui en raviverait la filiation et la veine orale. Ce récit fondé sur le thème de l'avidité, de la possession et de la dépossession humaines, révèle dès le départ un antagonisme entre un occident associé à la mort (d'*occidere*, tomber, mourir³²) et l'orient, source de spiritualité (d'*orior*, je me lève, je nais), signe fondamental à partir duquel l'être humain 's'oriente'. Symboliquement, l'ouest en prédominance masculin est également indissociable du déclin face à l'est féminin de la lumière et du renouveau. Les marchands européens de *Conte bleu*, en vogue vers l'orient, cherchent à conquérir par la force dans la tradition la plus occidentale, et restent sourds aux trésors spirituels du pays visité ; avides d'acquérir des biens matériels dont ils ne se départent, contraints et forcés, qu'à l'approche de la mort, ils ne pénètrent le monde de l'orient que dans le but d'en tirer profit.

Comme son titre le suggère, le récit est structuré par la présence des couleurs, le bleu étant le pivot central autour duquel elles contrastent ou se fondent³³. Teinte de la spiritualité, elle est essence du ciel oriental, allégorie marine du voyage, mirage d'un lac sans fond aux richesses impalpables et immatérielles. Elle est également agent de décomposition de l'empire matériel ; au cours de leur quête, les

³¹ « le projet était d'écrire aussi un *Conte rouge* et un *Conte blanc* ». Note de mai 1950 citée par Josyane SAVIGNEAU, préface, p. VI, Marguerite YOURCENAR, *Conte bleu*, Paris, Gallimard, 1993.

³² Certaines sources rattachent même le mot occident au verbe *occidere*, tuer abattre : "[...] occident vient du médiéval *occire*, et plus originellement encore, de *cadere*, tomber; en effet, autrefois, tuer quelqu'un revenait à le faire tomber sous les armes". *Encyclopédie des symboles*, établie sous la direction de Michel CAZENAVE, La Pochothèque, Le livre de poche, 1996, p. 483. Toutefois il est probable qu'une confusion ait été faite entre les deux verbes *occidere*, tuer et *occi'dere*, tomber, mourir, et qu'une fausse étymologie donnant une connotation meurtrière au mot occident, se soit greffée à l'étymologie première. Je suis très reconnaissante à Rémy Poignault d'avoir attiré mon attention sur ce détail.

³³ Dans ce bref récit d'une dizaine de pages, le mot bleu apparaît vingt fois et plusieurs adjectifs ou noms évoquent cette couleur, directement ou par images : bleuâtre, bleui, noir-bleu, indigo, outremer, lapis-lazulis, saphirs sillonnent un conte construit comme une pièce musicale de thème et variations.

marchands sont tous amenés à une métamorphose par laquelle ils vont à la destruction et à la mort ; leur déchéance physique est également exprimée par le bleu : au début de leur périple, ils sont décrits par leurs ombres à la « nuance de bleu très pâle »³⁴ mais au fur et à mesure de leur voyage, ce sont leurs mutilations qui les caractérisent. Le marchand italien amputé de deux doigts n'a plus qu'« un moignon bleu »³⁵ pour main droite ; le Castillan empoisonné par une piqûre de scorpion voit ses jambes prendre « la couleur des aubergines mûres » et ses jambes deviennent « deux épais piliers de basalte bleu »³⁶. La jeune esclave martyrisée par les marchands avides, femme sans ombre, métaphore de la spiritualité que les humains rejettent au profit de gains matériels, est quant à elle, et comme on peut s'y attendre, entièrement décrite en relation au bleu :

Ses cheveux noir-bleu coulaient de ses tempes sur ses épaules ; ses yeux clairs regardaient le monde à travers deux larmes, et sa bouche n'était qu'une meurtrissure bleue. Sa robe toile de lavande, déteinte par de trop fréquents lavages était toute déchirée aux genoux parce qu'elle avait l'habitude de se prosterner sans cesse pour prier.³⁷

Même son évaporation en laisse une « nappe couleur d'algues »³⁸ sur le pont du navire où elle est tenue prisonnière et lorsqu'elle apparaît au marchand irlandais épuisé à la fin du récit, à peine incarnée, aveugle, c'est le ciel de son « œil droit, privé de regard, [...] mais] pourtant miraculeusement bleu » qui le rattache à la vie.

Remarquons enfin qu'en opposition à ce bleu conducteur, quelques couleurs chaudes apparaissent, associées à des femmes, résidentes du palais où « les serpents [...] têtent le lait du clair de lune »³⁹. Les princesses n'ont pas voulu des bijoux des marchands mais la détresse ou la colère de quelques unes d'entre elles qui souffrent de ne pas être vues et qu'ils rencontrent au fil des salles, perce au travers d'un symbolisme coloré : une femme vêtue de noir les maudit pour avoir marché sur sa jupe sans la voir ; une Chinoise à la robe orange les traite d'impôts, les bijoux jaunes que leur avaient vendus les marchands devenant invisibles sur sa peau ; une femme habillée de gris se palpe afin de s'assurer de son existence ; une autre dans une salle rouge vif s'écoule de tout son sang à son insu. Quatre couleurs en

³⁴ Marguerite YOURCENAR, *Conte bleu*, op. cit., p. 10.

³⁵ *Ibid.*, p. 12.

³⁶ *Ibid.*, p. 14-15.

³⁷ *Ibid.*, p. 13.

³⁸ *Ibid.*, p. 35.

³⁹ *Ibid.* p. 11. Il n'est pas inopportun de rapprocher la symbolique du serpent telle qu'elle se glisse ici de celle que l'on trouve dans *Anna, soror...*

vif contraste aux bleus de la femme esclave dématérialisée : noir de l'abîme et des ténèbres tant en Occident qu'en Orient, orange dont le symbolisme est associé au désir de reconnaissance, gris de l'indéterminé et de l'impalpable ; enfin, rouge vif, signe d'une sexualité qui, dans ce cas, n'est ni reconnue ni vécue. Sans voir dans ce petit conte plus que Marguerite Yourcenar n'a voulu y mettre, on peut dégager de ces visions une perception de la femme sous certains rapports toute dix-neuviémiste. Si l'écrivain ne réduit nullement la féminité à l'exotisme sensuel typique des créations du XIX^e siècle, elle présente en revanche la femme en abnégation de soi, dans sa passivité la plus soumise ou dans sa colère impuissante de femme colonisée, bafouée, évidée de ses désirs et de son identité.

Quelques mots en dernier lieu sur *Comment Wang-Fô fut sauvé*, premier des dix récits qui composent les *Nouvelles orientales*. Son appartenance au conte ne fait pas de doute et l'écrivain elle-même note que « le titre *Contes et nouvelles* eût peut-être convenu davantage »⁴⁰. Il est néanmoins en apparence peu apte à illustrer l'imaginaire féminin du genre ou le rattachement de ce dernier au XIX^e siècle, puisque sa charpente narrative est inspirée « d'un apologue taoïste de la vieille Chine »⁴¹ dont la trace exacte n'a toujours pas été identifiée⁴². Il est vrai par ailleurs dans ce récit de l'art salvateur, que seuls les hommes peuvent accomplir leur destin. Deux personnages féminins traversent le conte.⁴³ Tous deux restent innommés et identifiés par leur statut de fille, de mère ou d'épouse. Une brève mention est faite de la mère de Ling, « unique enfant d'un marchand de jade qui lui avait légué ses biens en la maudissant parce

⁴⁰ Marguerite YOURCENAR, Post-scriptum des *Nouvelles orientales*, OR, p. 1247.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Notons toutefois qu'Anna Song relate une légende chinoise aux nombreuses similitudes avec la trame de la nouvelle yourcenarienne. ANNA SONG, « *Comment Wang-Fô fut sauvé* et la peinture chinoise », *Bulletin de la SIEY*, n° 16, mai 1996, p. 82-83. Cette idée de la virtualité pictoriale devenue réelle émerge puissamment au XIX^e siècle. *Le portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde en est le plus célèbre exemple. Vladimir Nabokov, contemporain de Marguerite Yourcenar, se remémore également au sujet de son enfance que « dans un conte de fées anglais, il y avait un petit garçon qui quittait son lit pour pénétrer dans un tableau et qui chevauchait son cheval de bois le long d'un sentier peint entre les arbres » : VLADIMIR NABOKOV, *Autres rivages*, Paris, Gallimard, Folio, 1991, p. 108. Le thème de la peinture qui prend vie est en outre cher à Michel Tournier qui l'a exploré dans *La Goutte d'or*, Paris, Gallimard, Folio, 1986. Marie-Claire Grassi a également établi d'autres rapprochements pour *Comment Wang-Fô fut sauvé* : cf. Marie-Claire GRASSI, « Le taoïsme dans *Comment Wang-Fô fut sauvé* », *Bulletin de la SIEY*, n° 24 (à paraître).

⁴³ Remarquons qu'ils disparaissent de la version abrégée pour enfant. Marguerite YOURCENAR, *Comment Wang-Fô fut sauvé*, Paris, Gallimard, Folio cadet, 1990.

qu'elle n'était pas un fils ». ⁴⁴ Ling épouse une femme choisie pour sa beauté par son père ; elle va doublement se déposséder de son identité car elle n'est acceptée que pour l'image qu'elle donne d'elle-même. Son mari aime en effet « cette femme au cœur limpide comme on aime un miroir qui ne se ternirait pas, un talisman qui protégerait toujours ». Mais lorsqu'il devint le disciple du peintre, sa femme ne fut plus que modèle et elle se suicida, succombant au fait que « Ling lui préférait les portraits que Wang-Fô faisait d'elle »⁴⁵. Bien qu'il soit à peine effleuré, l'univers féminin de cette fable se rapproche donc de celui qui domine dans les trois autres exemples choisis. Comme Anna et Valentine, comme la petite sirène et comme la jeune femme esclave, l'épouse de Ling vit une existence d'abnégation et semble à peine oser habiter son corps. Contrairement aux autres héroïnes, qui saisissent le sacrifice comme instrument de dépassement de soi, cet être fragile « qui souriait sans cesse »⁴⁶, se vide peu à peu d'une existence dont le sens n'est relié qu'à l'autre et finit approprié par lui, coquille creuse dépourvue de vie. Là où le peintre et son disciple trouvent le salut par l'image parce qu'ils la créent, elle le perd, absorbée par une représentation visuelle qui l'a dépossédée de son être.

L'utilisation discrète du conte accuse une présence féminine que l'on a maintes fois reproché à l'auteur des *Mémoires d'Hadrien* de minimiser. Michèle Sarde a vu dans les contes du XIX^e siècle une source d'inspiration importante pour Marguerite Yourcenar :

La lecture de ces contes [de Reynès-Monlaur, Grimm et Andersen], écrit-elle en s'adressant à la romancière, va nourrir une rêverie qui à son tour produira des contes, ceux des *Nouvelles orientales*, ceux que vous avez écrits plus tard pour les enfants, le *Conte bleu* de la période noire et l'inoubliable petite sirène de votre théâtre à laquelle vous avez avoué vous être identifiée plus qu'à d'autres personnages.⁴⁷

Les héroïnes mentionnées ici sont souvent ceintes d'une symbolique qui souligne les limites dans lesquelles elles sont emprisonnées, semble renforcer les rôles établis, mais permet toutefois également à l'écrivain de distancer ses personnages de leur personnalité subjective. Car comme toujours, Marguerite Yourcenar

⁴⁴ Marguerite YOURCENAR, « Comment Wang-Fô fut sauvé », *Nouvelles orientales*, OR, p. 1171.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 1173.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 1172.

⁴⁷ Michèle SARDE, *Vous, Marguerite Yourcenar*, Paris, Laffont, 1995, p. 45.

est séduite par cette « tentation de l'universel »⁴⁸ qui la pousse à refuser tout particularisme. En notre époque intellectuellement régie par le politiquement correct, il est de mise de se méfier des archétypes. Dans la forme du conte telle qu'elle l'incorpore à son écriture, les échos de la misogynie du XIX^e perdurent indubitablement, mais de même qu'elle a montré au sujet du féminisme qu' "égalité ne veut pas dire similitude"⁴⁹, elle prouve dans le renouvellement qu'elle opère des formes établies qu'archétype ne veut pas dire stéréotype. À nous de saisir cet éloge de la différence.

⁴⁸ L'expression est empruntée à Maurice DELCROIX, « Marguerite Yourcenar et la tentation de l'universel », *L'universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours, SIEY, 1994, p. 31.

⁴⁹ Marguerite YOURCENAR, *Les Yeux ouverts*, Paris, Le Livre de poche, 1980, p. 270.