

MARGUERITE YOURCENAR : UNE VOLONTÉ DE FRANCHIR LES LIMITES DU FÉMININ

par Elène CLICHE, (Université du Québec à Montréal)

Envisager la question du féminin chez Marguerite Yourcenar nous situe d'emblée au cœur d'une équivoque, voire même d'un litige, qui présuppose évidemment une dichotomie où les deux pôles de la masculinité et de la féminité servent de lieux de repérage du genre, mais cette logique binaire sera très tôt déstabilisée ou subvertie par le geste de l'écriture. L'auteure a affirmé maintes fois son refus des catégories, de l'opposition des sexes ou des classifications par groupes, en regard de l'âge, des sexes ou des états sociaux ¹. Le féminin se retrouve ici dans un lieu critique paradoxal, d'approbation et de rejet, – pour et contre les femmes –, dans le maintien et le refus simultané de la différence sexuelle. Quant au féminisme, assimilé aux « ghettos » de femmes ², il est appréhendé comme un chauvinisme parmi d'autres ³, bien que l'auteure soutienne par exemple le droit à l'égalité

¹ Cf. Entretien de Marguerite YOURCENAR avec Patrick DE ROSBO (*ER*, p. 28). Cf. Entretien avec Claude SERVAN-SCHREIBER en 1980 : « Je n'aime pas cette opposition des sexes. Je trouve qu'il y a déjà assez d'oppositions dans le monde sans y ajouter celle-là. Je vois les hommes et les femmes complémentaires » (*PV*, p. 284). À Josyane SAVIGNEAU en 1984 : « D'ailleurs, cette différenciation purement idéologique entre les âges, les sexes, les races, les états sociaux, n'a pas de sens. Les classifications par groupes sont toutes fausses » (*ibid.*, p. 322).

² Entretien de Marguerite YOURCENAR avec Nicole LAUROY en 1982 : « S'il s'agit d'égalité de salaire, de la liberté pour la contraception, tout à fait d'accord. Mais je trouve absurde d'avoir des éditions pour femmes, des galeries d'art pour femmes, etc. Nous avons déjà assez de ghettos » (*PV*, p. 310).

³ Entretien de Marguerite YOURCENAR avec Jean MONTALBETTI en 1977 : « mais je n'ai pas du tout envie de voir s'établir un chauvinisme de la négritude. Non plus un chauvinisme du féminisme » (*PV*, p. 199). À Denise BOMBARDIER en 1985 : « Je ne suis pas féministe justement parce que je n'aime pas les *istes*. Ensuite, parce que je trouve qu'il y a des femmes, mais je ne suis pas sûr qu'il y ait *la femme* » (*PV*, p. 338). Voir également l'entretien de Marguerite YOURCENAR avec Shusha GUPPY sur le mouvement féministe : « J'ai de tels mouvements en horreur, parce que je pense qu'une femme intelligente vaut un homme intelligent – si on peut en trouver – et qu'une femme stupide est tout aussi assommante que son équivalent masculin. La méchanceté humaine est presque également distribuée entre les deux sexes » (*PV*, p. 387-388). Notons toutefois que Yourcenar n'est pas tout à fait hostile au féminisme, cf. sa lettre à André BRINCOURT du 27 février 1971 : « Femme moi-même, et sympathisant, en

salariale ou à la contraception, ceci est tout de même englobé dans une condition plus générale, soit celle du « droit de l'être humain à disposer de lui-même », tel que Yourcenar l'indique dans cet ultime entretien d'août 1987 avec Jean-Pierre Corteggiani (*PV*, p. 424). Souhaitant ainsi effacer les marques du genre, se méfiant de toutes les étiquettes, avec un souci réitéré d'abolir enfin le paradigme sexuel, Yourcenar affirme : « La littérature féminine est tout simplement la littérature »⁴.

En dégageant dans un premier temps certains éléments discursifs issus de la correspondance, de certains essais ou entretiens de Yourcenar, il est possible d'observer la dénonciation d'une certaine réalité culturelle du féminin, et des stéréotypes, images et objets qui définissent le genre (le « gender » étant la construction sociale du sexe ou le résultat d'un conditionnement socio-culturel). Cette position critique de l'auteure, engendrée par une série de griefs contre les femmes, constitue, dans sa lettre de février 1968 à l'écrivain Helen Howe Allen, en se référant à une autre femme-écrivain May Sarton et à son livre *Plant Dreaming Deep*, publié également en 1968, ce que Yourcenar nomme « ma foncière misogynie », mise en évidence par cette lecture récente, tout en soulignant qu'il y a toutefois des exceptions « aimables ou admirables » où cette misogynie ne s'appliquerait pas (*L*, p. 276). Encore faut-il noter ici que l'épithète « foncière » adjointe à la misogynie, donne à celle-ci une connotation beaucoup plus lointaine dans l'histoire de l'individu, retrouvant ainsi un désaveu au plus profond de soi. Cela peut paraître étonnant que le livre poétique et émouvant de Sarton⁵, écrivain d'origine belge qui

principe, avec tous les mouvements progressifs féministes qui tendent à améliorer la condition féminine et à réaffirmer la dignité de la femme », (*L*, p. 377).

⁴ Marguerite YOURCENAR, *Radioscopie de Jacques Chancel*, Monaco, Éditions du Rocher, 1999, p. 108. Et p. 109 : « Je crois qu'en soi, la femme qui écrit se sert indifféremment de ses qualités féminines ou masculines – puisque celles-ci sont mêlées en nous tous – et qu'elle doit être considérée avant tout comme un être humain ». Entretiens diffusés sur France Inter du 11 au 15 juin 1979.

⁵ Cf. aussi ce qu'en dit Carolyn G. HEILBRUN dans son essai théorique *Writing a woman's life*, New York, Ballantine Books, 1988, p. 12 : « Her *Plant Dreaming Deep*, an extraordinary and beautiful account of her adventure in buying a house and living alone ». HEILBRUN souligne que SARTON ira beaucoup plus loin dans l'expression de ses sentiments les plus intimes dans son livre suivant *Journal of a Solitude* en 1973 qui sera, selon HEILBRUN, un point tournant dans l'autobiographie moderne des femmes. Mais déjà en 1968, Yourcenar dans cette lettre à Helen Howe ALLEN reprochait à May SARTON d'être trop centrée sur son *moi*, alors que SARTON, au contraire, estimait ne pas être allée assez loin dans l'exploration de ses affects, d'angoisse, de douleur, de colère, etc., ce qu'elle accomplira dans le livre suivant. YOURCENAR se réfère à May SARTON, *Plant Dreaming Deep*, New York, W.W. Norton & Company, 1968.

s'est établie définitivement en Nouvelle-Angleterre et qui va auto-analyser le lien entre son présent ancré dans une maison historique où elle vient d'emménager (avec une description minutieuse du jardin et des saisons) et son passé européen, ait suscité une telle irritation chez Yourcenar. Mais l'occasion est donnée à celle-ci de s'attaquer à des traces autobiographiques minimalistes dans un univers très féminisé, perçu comme l'expérience d'une subjectivité exacerbée, qu'elle semble trouver insuffisamment rigoureuse, basée sur la prépondérance du je-moi, enfermé dans le « petit monde étroit » des femmes (bien que May Sarton évoque aussi dans ce livre son voyage au Japon). Cette remarque fait écho de manière explicite, chez l'épistolière Yourcenar, à la figure déjà tracée dans *Mémoires d'Hadrien* à propos du « cercle étroit des femmes ». C'est un blâme que l'auteure adressera souvent à celles-ci, de ne pas avoir suffisamment d'ouverture face à l'immense variété du monde, à l'infini, de ne pas élargir leur champ d'observation, une réserve qui est faite à propos de Colette par exemple qui est « étroitement enfermée dans son cercle d'expériences personnelles » selon Yourcenar ⁶. À l'opposé, celle-ci dans son essai de 1975 louera par exemple le génie de Selma Lagerlöf « qui s'élève constamment au niveau de l'épopée et du mythe », et ajoutera dans un entretien de 1977 qu'elle a été frappée de voir que Selma Lagerlöf « était l'une des premières femmes qui ait pu avoir, comme un homme, une vision globale de la société et l'exprimer » ⁷. Ce principe d'ouverture, Yourcenar le retrouvera aussi dans la pensée orientale qui lui a fait comprendre que nous sommes « des particules très fragiles, très passagères, reliées à tout. [...] On n'est pas bloqué dans sa petite cellule intérieure, très vite capitonnée, comme dans les maisons de fous » ⁸.

Dans la lettre à Helen Howe Allen de février 68 mentionnée plus haut, le discours explosif de Yourcenar dirigé contre une vision du monde trop bornée va dépasser largement le jugement d'opinion sur le livre de Sarton (tel qu'elle le mentionne elle-même), pour devenir par extrapolation une véritable admonestation contre les femmes, « des créatures qui par leur constitution et leur fonction devraient ressembler à la terre elle-même » (*L*, p. 276). Cette association femme-terre a déjà été repérée maintes fois dans l'œuvre, avec Marcella de *Denier du rêve* ou Sophie du *Coup de grâce*, entre autres. En outre,

⁶ Marguerite YOURCENAR dans *Radioscopie de Jacques Chancel*, op. cit. p. 58.

⁷ Cf. « Selma Lagerlöf conteuse épique » dans Marguerite YOURCENAR, *Sous bénéfice d'inventaire*, Gallimard, Folio/essais, 1978, p. 177. Et entretien avec Jean MONTALBETTI en 1977, dans *PV*, p. 198.

⁸ Entretien de M. YOURCENAR avec Nicole LAUROY en 1982 (*PV*, p. 309).

dans un fugace autoportrait lors de son voyage au Japon en 1982, par un effet spéculaire instantané, Yourcenar se voit ainsi : « mon visage de femme pleine d'années, pétrie de terre, striée comme le sol par la pluie, mais avec au-dedans je ne sais quel feu »⁹.

Or, l'énonciation réalise une charge réitérée contre une typologie de femmes « factices », ce qui nous amène à subsumer diverses manifestations de la parole, sous l'appellation suivante : **la réprobation du factice**, en s'appropriant ce mot récurrent chez Yourcenar. Il s'agit d'une condamnation absolue d'images féminines, perçues comme des signes culturels négatifs, qui restreignent l'évolution et la libération des femmes. Dans la lettre mentionnée ci-dessus, l'attaque est dirigée contre des stéréotypes féminins, qui prennent l'allure de caricatures dans le langage yourcenarien, par exemple le « misérable petit égoïsme de **la dame très bien qui sent la lavande** et s'offre une petite vie « harmonieuse » », (nous soulignons, *L*, p. 276). Cependant, l'agressivité est surtout orientée vers une critique des artifices de la séduction féminine. Par exemple, la « poupée peinturlurée » (*L*, p. 276) est une cible de choix dont les moyens sont associés ici cependant un peu rapidement (et peut-être de manière un peu moralisante) à la prostitution. Ce n'est pas seulement l'allusion à une image fabriquée commercialement par des produits cosmétiques qui est en cause, mais surtout la tyrannie de la mode dont les femmes sont victimes (ce que Barthes nommait le *Système de la mode* qui ici, ne semble pas, selon Yourcenar desservir les femmes qui la suivent aveuglément). Dans cette perspective, le désir féminin est tributaire du regard de l'homme, ce que Luce Irigaray appelait « la mascarade » dans *Ce sexe qui n'en est pas un* (Minuit, 1977) où le devenir-femme correspond à l'entrée dans un système de valeurs basé sur les besoins et les fantasmes masculins. Mais pour Yourcenar, l'aliénation de la femme dans la mode comme entreprise publicitaire lucrative est une responsabilité qui lui incombe, ce qu'elle énonce le 26 octobre 1973 à sa destinataire Françoise Parturier : « Vous me direz que cette image de la femme correspond à ce que l'homme a choisi de faire d'elle. Sans doute, au moins jusqu'à un certain point, mais il me semble que c'est une image à laquelle trop de femmes semblent continuer à tenir encore plus que les hommes eux-mêmes » (*L*, p. 413). En harmonie avec l'engagement de Yourcenar pour la préservation de l'environnement et la protection des animaux, la virulence de son discours écorche surtout la femme affublée « sauvagement de peaux de bêtes » (*L*, p. 413), la femme étant associée ici, comme dans certains textes fictifs de l'auteure, à la mort et au sang, « elles

⁹ Marguerite YOURCENAR, *Le Tour de la prison*, Paris, Gallimard, 1991, p. 150.

dégouttent de sang » (L p. 413), « la sanglante coquetterie des femmes », expression transmise à Patrick de Rosbo¹⁰, et qui émergera de nouveau dans son essai de 1976, *Bêtes à fourrures*, dans lequel Yourcenar prend à partie le « journal de modes féminines », surtout celui dit de luxe, où les manteaux de fourrure, objets de standing, signes de rang social, renvoient néanmoins à des jeunes femmes « dégouttantes de sang ». Dans ce texte, l'auteure fustige non seulement les mannequins qu'elle qualifie « d'innocentes en service commandé » mais le « peuple de femmes » qui se projettent en elles dans un rêve inaccessible. Anathème renouvelé envers la femme surconsommatrice et séductrice puisque ces accessoires sont utilisés pour « s'embellir et pour charmer », répulsion envers « ces dames » qui se pavent, et aversion corrélative pour l'homme prédateur, qui n'est pas épargné ici¹¹. Car ajoutons que chez Yourcenar, la misogynie est accompagnée d'une critique sociale plus vaste, qui rejoint sa « misanthropie »¹². Dénonçant la superficialité des comportements féminins, elle rappelle qu'il est « affolant » de voir que l'aventure, qu'elle qualifie même « d'érotique » pour la plupart des femmes est « d'aller dans les grands magasins acheter quelque chose, quelque chose dont elles n'ont nullement besoin, mais qui embellit – à ce qu'on dit d'une manière si bête – leur image ». Cette avidité amène Yourcenar à déclarer avec sagesse : « il vaut mieux n'avoir pas d'image, étant donné qu'on a déjà une ombre qui vous suit, c'est trop d'avoir une image »¹³. Nous nous demandons s'il est vraiment possible de ne pas avoir d'images, car le néant de l'image, c'est encore

¹⁰ Marguerite YOURCENAR, *Entretiens radiophoniques avec Patrick DE ROSBO*, Mercure de France, 1971, p. 32. « La femme accepte trop souvent l'image artificielle que la société où elle vit lui renvoie d'elle-même. Consent, comme à plaisir, à s'enfermer étroitement dans des intérêts souvent facticement féminins, au lieu d'être en tout, magnifiquement, un être humain femme », *ibid.*, p. 96.

¹¹ Cf. Marguerite YOURCENAR, *Le temps ce grand sculpteur*, Paris, Gallimard, 1983, Folic/essais, p. 91-93. Yourcenar ajoute qu'elle s'en prend aussi aux hommes trappeurs, chasseurs, fourreurs, mais elle n'oublie pas de signaler avec perspicacité à la fin de son essai, cette vision fugace de « l'homme flatté d'entrer dans un restaurant avec une femme hérissée de poils de bêtes ».

¹² « On m'accuse très souvent d'être misogyne. Question idiote, à moins qu'on n'ajoute immédiatement qu'on est aussi misanthrope ». Entretien de Marguerite YOURCENAR avec Bernard PIVOT, 1978-79 (*PV*, p. 268). Voir aussi la lettre inédite à Henri Hell du 1^{er} septembre 1964, citée par Josyane SAVIGNEAU, *Marguerite Yourcenar*, Paris, Gallimard, 1990, p. 144 : « mettons que je sois très sensible à un certain côté étroit et borné, superficiel et pesamment matériel tout ensemble, chez la plupart des femmes. [...] Le mot misanthropie me semblerait plus juste, dans le découpage qu'il implique vis-à-vis des êtres humains quel que soit leur sexe, et souvent sans s'excepter soi-même ».

¹³ Entretien de Marguerite YOURCENAR avec Françoise FAUCHER en 1974 (*PV*, p. 149).

d'en créer une. En effet, le féminin peut très bien être questionné pertinemment à partir de l'image projetée ou l'image de soi, « cette espèce d'abominable ectoplasme qui est l'image que nous nous faisons de nous-mêmes »¹⁴.

Ce que nous cernons autour de la réprobation du factice chez Yourcenar, c'est le rejet du leurre matérialisé de la beauté lié à l'obsession de plaire, la femme se constituant comme objet d'attraction, processus socio-culturel très incitatif, éminemment actuel plus de 15 ans après la mort de l'auteure. Par conséquent, elle souhaitait en finir avec ces images artificielles, intrinsèquement liées à la société de consommation, dont la lettre à Odette Schwartz du 31 décembre 1977 énumère quelques exemples¹⁵. Tout aussi déplorable pour Yourcenar sera l'idéal féminin d'aspiration au bonheur, conformiste et en accord avec « l'establishment », greffé à l'image du « monsieur qui s'en va avec sa serviette sous le bras tous les matins au bureau »¹⁶. À l'opposé, les femmes d'action telles que Florence Nightingale, l'anarchiste Emma Goldman, ou encore une Nathalie Barney à la vie libre et audacieuse, apparaissent comme des existences réussies pour Yourcenar.

Dans la fiction, déjà en 1929 avec *Alexis*, nous remarquons que le narrateur masculin avait un regard dédaigneux par rapport à l'artifice féminin. Alexis, en se souvenant de son premier concert, souligne qu'il n'aimait pas son public « pour qui l'art n'est qu'une vanité nécessaire », préférant les auditeurs de concerts populaires dans quelque salle misérable. Sa critique acerbe du public s'exprimait en haine, « je haïssais leur goût pour l'emphase inutile », notant dans la même phrase (haineuse) « l'éclat factice dont se paraient les femmes »¹⁷. Par ailleurs, nous savons que dans *Alexis*, la mise en scène de la forme épistolaire est actualisée dans l'énonciation grâce au rôle féminin de la confidente absente en tant que destinataire. Pour

¹⁴ *Ibid.*, p. 185.

¹⁵ Discours épistolaire de Marguerite YOURCENAR qui interpelle directement les femmes : « Il s'agit de leur apprendre à voir ce qui les enlaidit et les amoindrit, d'en finir avec la vieille dame qui montre ses jambes, dont on rougit pour elle, parce que c'est la mode des jupes courtes ; avec la dame aux seins érotiquement et artificiellement érigés sous son pull, et qui ressemblent à tout, sauf à des seins ; à la dame d'âge mûr frisottée, alors que ses cheveux au naturel lui siéraient mieux ; avec la jeune personne « sauvage » et très étudiée, dont les longs cheveux trempent dans la soupe ; avec la porteuse de talons aiguilles qui se prépare des misères physiologiques dans les années qui viennent ; avec la belle personne maquillée qui aurait l'air d'un guignol si elle n'avait l'air d'une femme à la mode » (*L.*, p. 582).

¹⁶ Marguerite YOURCENAR, *Radioscopie avec Jacques Chancel*, op. cit., p. 45 . Cf. aussi *YO*, p. 266.

¹⁷ Marguerite YOURCENAR, *Alexis*, Paris, Gallimard/Folio, (1929), 1971, p. 83.

Yourcenar, ce n'est pas là une vaine attitude, mais un rôle d'une « très grande importance » car « être confident, c'est toujours un rôle important »¹⁸. Ceci a l'avantage, dirons-nous, de placer Monique dans l'obscur hors-champ d'une impossible facticité. Ainsi, l'auteure sera amenée à valoriser par conséquent certaines vertus telles que la « beauté simple », la délicatesse, la finesse, ou une « sympathie presque maternelle envers les êtres », ce qu'elle appelle également une « espèce d'entrée amicale dans la conscience d'autrui », qu'elle dit avoir retrouvée chez certaines femmes écrivains, comme Murasaki Shikibu, Lagerlöf, ou George Eliot¹⁹. Cependant, ces qualités, qu'elle considère parfois de manière essentialiste comme « spécifiquement » féminines (YO, p. 267) sont aussi liées, selon nous, à un conditionnement de la femme, et peuvent même être envisagées comme des indices de soumission servant la domination mâle, pourtant le conditionnement culturel est un aspect non-négligé dans la pensée yourcenarienne, à savoir que l'expérience des femmes est construite socialement, dans un milieu et une culture donnés.

Or, cette entrée amicale dans l'autre, c'est précisément ce qui va permettre aussi de franchir les limites des sexes, d'être l'autre, d'Alexis à Nathanaël par exemple²⁰, de s'approprier les traits du genre communément attribués à un sexe. Par exemple, la douceur, classée par Yourcenar comme une vertu « spécifiquement féminine » (YO, p. 267), bien que ce ne soit pas, selon elle, l'apanage de toutes les femmes cependant, sera déplacée par l'instance d'écriture qui va l'attribuer à Conrad, dans *Le Coup de grâce*²¹, « la douceur de jeune fille », et tout aussi bien à l'empereur, « on s'émerveillait de ma douceur » note Hadrien²².

Dans le récit « Sappho ou le suicide », la vie de Sappho est déterminée jusqu'à la fin, selon Yourcenar, par « le factice²³, c'est-à-dire qu'elle participe discursivement au jeu des signes : « on lui trouve l'air d'être déguisée en femme » (F, p. 195) et Phaon aussi, qui possède « ce beau visage de jeune mâle » (F, p. 207), puis se transforme

¹⁸ Entretien de Marguerite YOURCENAR de 1986 avec Francesca SANVITALE (PV, p. 362).

¹⁹ Marguerite YOURCENAR, *Radioscopie de Jacques Chancel*, op. cit., p. 47.

²⁰ Dans le dernier entretien accordé à Jean-Pierre CORTEGGIANI en 1987, Yourcenar répète que Nathanaël lui est « très cher », elle loue sa bonté (PV, p. 420). Sur le devenir autre, voir aussi ce que dit Marguerite YOURCENAR sur la « magie sympathique qui consiste à se transporter en pensée à l'intérieur de quelqu'un », « Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien* », *Mémoires d'Hadrien*, Paris, Gallimard /Folio, p. 330.

²¹ Marguerite YOURCENAR, *Le Coup de grâce*, Paris, Gallimard/Folio, p. 148.

²² Marguerite YOURCENAR, *MH*, op. cit., p. 117.

²³ « Le factice, jusqu'au bout, détermine sa vie ». Cf. lettre à Lucienne SERRANO du 12 février 1977 (L., p. 537).

lorsqu'il s'enveloppe du peignoir d'Attys, « ce Phaon à l'aise dans le travesti n'est plus qu'un substitut de la belle nymphe absente » (*F*, p. 211). En effet, dans la stratégie des apparences, selon Baudrillard, « tous les signes sont réversibles »²⁴. Cet espace de simulation du corps (qui correspond à la fabrication des images dont nous avons parlé plus haut) a aussi pour effet de provoquer « l'effervescence du paradigme sexuel, vers l'indifférenciation de la structure et sa neutralisation potentielle »²⁵. Yourcenar constate ceci lors de son voyage au Japon, lorsqu'elle rencontre l'acteur kabuki T. « fort beau dans sa robe de geisha », il a cette « féminité dolente » à la Garbo, elle rapporte les paroles de T. : « Ce n'est pas la femme que les gens qui viennent au spectacle cherchent en moi. C'est un homme ». Yourcenar ajoute immédiatement cette réflexion sur la séduction liée à la réversion des signes : « Mais le rechercheraient-ils avec la même ferveur, habillé autrement qu'en femme ? Je suggère que sa magie tient justement à cette superposition »²⁶. Superposition du féminin sur le masculin, comme le jeu de Phaon avec Sappho, ou à l'inverse, du masculin sur le féminin comme Sophie du *Coup de grâce*²⁷, décrite dans la vision du narrateur-spectateur Éric comme « le frère de son frère » (*CG*, p. 157-58), comme un « garçon manqué » (*CG*, p. 180), comme un soldat ayant revêtu « de sortables habits d'homme » (*CG*, p. 222), « elle avait l'air désinvolte d'un garçon » (*CG*, p. 238-39). La féminité est réversible, transférable dans la masculinité, et inversement. C'est un passage, une traversée, la paroi de la différence sexuelle est perméable. Ainsi, nous ne pouvons envisager un terme sans l'autre, et sans pour autant affirmer que la masculinité représentée est du « féminin dénié »²⁸. Le genre (construit indépendamment du sexe) n'est pas une entité fixe et stable, c'est un artifice flottant, « a free-floating artifice » selon Judith Butler, qui a pour conséquence que la femme ou la féminité peuvent aussi bien signifier un corps mâle qu'un corps féminin²⁹. Flottement du sujet, instabilité constitutive qui

²⁴ Jean BAUDRILLARD, *De la séduction*, Paris, Galilée, 1979, p. 22 : « c'est le jeu d'indistinction du sexe qu'aiment les travestis. Le charme qu'ils exercent, sur eux-mêmes aussi, vient de la vacillation sexuelle et non, comme il est coutume, de l'attraction d'un sexe sur l'autre », *ibid.*, p. 25.

²⁵ *Ibid.*, p. 17.

²⁶ Marguerite YOURCENAR, « La loge de l'acteur », *Le Tour de la prison*, Paris, Gallimard, 1991, p. 147.

²⁷ Marguerite YOURCENAR, *Alexis, Le Coup de grâce*, Paris, Gallimard/Folio.

²⁸ Cf. Pascale DORÉ, *Yourcenar ou le féminin insoutenable*, Genève, Droz, 1999, p. 217.

²⁹ « When the constructed status of gender is theorized as radically independent of sex, gender itself becomes a free-floating artifice, with the consequence that *man* and *masculine* might just as easily signify a female body as a male one, and *woman* and

rejoint ce « moi incertain et flottant » du discours de cette première femme à l'Académie française un certain 22 janvier 1981³⁰. Ce principe d'incertitude permet la « vacillation » d'un sexe à un autre, pour utiliser un terme de Virginia Woolf dans *Orlando*, une « oscillation perpétuelle », donnant l'impression d'être l'un et l'autre ou de n'appartenir à aucun sexe³¹. Dans *Un Homme obscur*, l'identité flottante de Nathanaël est ainsi marquée : « Il ne se sentait pas non plus particulièrement mâle en présence du doux peuple des femelles », « même les âges, les sexes, et jusqu'aux espèces, lui paraissaient plus proches qu'on ne croit les uns des autres »³². Ici, la réalité socio-culturelle du genre est mise en évidence, « la coutume plus que la nature », lui semble marquer les différences.

La littérature a toujours permis à Yourcenar de déconstruire la logique binaire masculin/féminin, d'outrepasser les limites du féminin vers cet « autre que soi », en performant la voix masculine par exemple, transfert d'identité comme dans la vacillation orlandienne, qui permet de glisser de l'un à l'autre, tel que l'exprimait aussi Yourcenar dans sa postface à *Anna, soror...*, d'Anna en Miguel, de Miguel en Anna, se réclamant de cette « indifférence au sexe » qui est d'après elle propre à tous les créateurs, évoquant ici Flaubert, Shakespeare, Tolstoï, Racine, Charlotte Brontë, etc. C'est l'acte d'écriture qui va matérialiser le corps par l'agencement des mots, produire le genre et son désir (par exemple hors de l'hégémonie hétérosexuelle et de l'idéologie de la famille). Dans cette oscillation, le 'je suis femme' ou le 'je suis homme' est facilement déplacé ou subverti par de multiples identifications ou des sites d'investissement fantasmatique dans l'activité créatrice. C'est une ouverture et un appel à l'autre, fluidité mouvante dans l'androgynie, qui permet aussi de franchir ses propres limites, processus de transformation et de subjectivation qui passe par l'autre mais renvoie à soi-même, tel que l'exprime Yourcenar par exemple dans les « Carnets de notes de

feminine a male body as easily as a female one », Judith BUTLER, *Gender Trouble*, Feminism and the subversion of identity, New York, Routledge, 1990, p. 6.

³⁰ *Discours de réception de Mme Marguerite Yourcenar et réponse de M. Jean d'Ormesson*, Paris, Gallimard, 1981, p. 10.

³¹ Cf. Virginia WOOLF, *Orlando*, Paris, Stock, Poche biblio, 1974, p. 176. En anglais : V. WOOLF, *Orlando A biography*, New York, (1928), Penguin Books, 1946, p. 120 : « Different though the sexes are, they intermix. In every human being a vacillation from one sex to the other takes place, and often it is only the clothes that keep the male or female likeness, while underneath the sex is the very opposite of what it is above » p. 99 : « And here it would seem from some ambiguity in her terms that she was censuring both sexes equally, as if she belonged to neither ; and, indeed, for the time being, she seemed to vacillate ; she was man ; she was woman ».

³² Marguerite YOURCENAR, *Un homme obscur*, Paris, Gallimard, (1982), 1985, p. 170.

Mémoires d'Hadrien », « m'obliger à essayer de combler, non seulement la distance me séparant d'Hadrien, mais surtout celle qui me séparait de moi-même »³³. Mais c'est surtout un mode d'inscription du désir dans le transfert d'identité sexuelle, un défi aux conventions restrictives, une critique de la notion statique du genre, et dans ce faire performatif de l'écriture qui construit le genre, il y a certes un plaisir à produire de l'altérité dans le langage, (comme dans l'art personificateur des acteurs kabuki qui créent des effets de genre par la stylisation du corps) et par surcroît dans la réversibilité des signes. Corps ambigu d'Antinoüs, ainsi formulé avec l'inclusion d'une référence féminine : « le thorax gonflé d'air du jeune coureur au long stade a pris les courbes lisses et polies d'une gorge de Bacchante »³⁴.

La vacillation que nous venons d'évoquer comme position du sujet entraîne également le fait que la jouissance rattachée à la mort n'est pas un fait spécifiquement relié au féminin dans l'œuvre de Yourcenar³⁵. Cet espace sanglant, cette « logique de mort »³⁶ est également oscillante du féminin au masculin, et vice versa. Il nous importe, comme le fait Lou Andreas-Salomé dans *Lettre ouverte à Freud*, de maintenir la perspective d'enchevêtrement mort-vie. Par exemple, dans « La veuve Aphrodisia », nous croyons que l'intensité de la vie émerge aussi dans le processus de mort, dans le « malheur » de cette femme désirante, Éros est inséparable de Thanatos, (à l'image de celle qui prend un plaisir à « sa besogne d'ensevelisseuse ») et cette intrication pulsionnelle traduit toujours, même dans la mélancolie, tel que le souligne Andreas-Salomé « l'envie de quelque chose »³⁷. En l'occurrence, dans la clause de la nouvelle, chez Aphrodisia, l'envie d'échapper définitivement au mensonge, « au long

³³ « Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien* », *MH*, p. 326.

³⁴ Marguerite YOURCENAR, *MH*, p. 171.

³⁵ Sur cette question, cf. l'étude de Pascale DORÉ, *Yourcenar ou le féminin insoutenable*, *op. cit.* : « Sado-masochisme d'une écriture qui se nourrit de ce qu'elle met à mort, attirance et répulsion, mouvement de balancier autour de ce féminin dénié, haï, détruit, magnifié, grandi, tour à tour », p. 140. La « réinscription incessante, d'un féminin mortifère » est ici reliée directement dans le réel à la mort maternelle et au déni maternel. *Ibid.*, p. 309. Selon nous, cette interprétation, trop simplificatrice, réduit l'hétérogénéité textuelle en la ramenant obligatoirement vers l'origine.

³⁶ *Ibid.*, p. 122.

³⁷ « Il est certain que la maladie, l'épuisement, la fatigue, la déception, le chagrin reflètent au plus haut degré la « complicité avec la mort », qu'ils aient leur origine dans des états physiques ou dans un comportement psychique ; il n'en reste pas moins qu'ils traduisent une « envie de quelque chose », un contentement, tout au moins le contentement qui a sa source dans la paix, image de la félicité », Lou ANDREAS-SALOMÉ, *Lettre ouverte à Freud*, Paris, Seuil, coll. Points, p. 70-71. 1983, Éd. Lieu commun pour la traduction française du texte allemand de 1931.

châtiment d'être un jour une vieille femme qui n'est plus aimée »³⁸. Nous pouvons également considérer que le personnage de Sophie du *Coup de grâce*, bien que cerné par la mort dans le cadre narratif, continue à vivre dans le dévouement par le « remords » qu'elle lègue, interprété par Éric comme une vengeance. Une morte-vivante (par la réminiscence) dans l'ambivalence textuelle, et l'ambiguïté du genre.

En regard de cette problématique du meurtre de l'autre en relation avec le remords subséquent, mentionnons que cet aspect était déjà soulevé antérieurement dans un récit bref de 1927, *Maléfice*, publié en 1933. Algénare Nerci est présentée comme une sorcière « envoûteuse » qui aurait tué Amande par le simple fait d'avoir désiré sa mort, cet étrange pouvoir lui ôte le remords « que cause un crime ordinaire, lui apportant le sentiment d'une irresponsabilité qui n'était pas une excuse, mais une justification »³⁹. De plus, le fait de n'avoir aucun bénéfice de ce « désir de meurtre », (surtout pas l'amour d'Humbert), qu'elle prend pour un acte, lui enlève tout remords de l'avoir provoqué, comme si l'événement était « sans cause ». Dans ce récit de jeunesse, Yourcenar a représenté un univers féminin prépondérant, très conflictuel, basé essentiellement sur l'envie et la rivalité. Au début, Amande suscite la jalousie des femmes voisines par sa beauté et, dirons-nous, par sa facticité : « Les femmes, les plus jeunes surtout, palpaient des yeux ses vêtements, son sac de daim, les perles fausses de son étroit collier » (*M*, p. 71). Puis intervient tôt dans la narration un des thèmes majeurs dans l'œuvre yourcenarienne, soit le point de vue de la mort approchante, de la maladie⁴⁰. Même dans son « malheur », Amande est présentée tout de même comme « jalouxant chaque femme » mais se jugeant pourtant supérieure à toutes (*M*, p. 73). La réciproque interactive est vérifiable : « pas une de ces femmes, d'ailleurs, qui ne la détestât » (*M*, p.73). Plus destructeur encore sera le rôle d'Algénare, devenue l'Ennemie, portée par des espérances amoureuses envers Humbert, le fiancé d'Amande, dans l'accomplissement de la « jettatura », en jetant un mauvais sort, meurtrier, sur cette dernière. Figure du paradoxe, le texte montre la « puissance » d'Algénare, tout en la représentant comme victime du fascisme, femme déjà battue et qui se demande par une sorte de désir masochiste ce que « ces femmes attendaient pour la battre » (*M*, p. 85).

³⁸ Marguerite YOURCENAR, « La Veuve Aphrodisia », *Nouvelles orientales*, Paris, Gallimard, 1963, p. 117.

³⁹ Marguerite YOURCENAR, « Maléfice », *Conte bleu, Le Premier soir, Maléfice*, Paris, Gallimard/Folio, 1993, p.89-90. Nous utiliserons l'abréviation *M* en référence à ce texte.

⁴⁰ Voir l'étude de Maria CAVAZZUTI, « Maladie et rites magiques en l'espace méditerranéen de *Maléfice* », *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*, Camillo FAVERZANI éd., Clermont-Ferrand, 1995, p. 96-105.

Elle est aussi reliée à la confrérie des persécutés par la sorcellerie, mais que l'on révère simultanément (*M*, p. 91). La construction de la sorcière est ici une autre façon de transgresser les limites d'un féminin impuissant, inférieur et sans pouvoir. Algénare est la plus pauvre et elle est traitée « en servante » (*M*, p. 75), elle devient agent de la situation.

Cependant, ce qui frappe chez Algénare, personnage sans remords, comme nous l'avons signalé plus haut, c'est non seulement l'altérité (comme quelqu'un qui vient de « découvrir l'amour ») et la métamorphose exaltante opérées dans le dénouement (« une personnalité toute faite, infiniment plus riche que la sienne, lui était substituée », *M*, p. 91), l'Inquiétante étrangeté du double, mais c'est surtout l'effet de rupture radicale avec son milieu, l'indépendance retrouvée par rapport aux femmes de son entourage, ainsi que par rapport aux jeunes hommes avec qui elle causait sous les réverbères. Plus que jamais marginale et isolée, nous y captons néanmoins dans l'inscription textuelle les forces positives (bien que terrifiantes) d'une solitude absolue : « Elle était seule » (*M*, p. 91). Mais ce qui s'entend à la fin du récit, dans la proximité d'un espace mortifère, c'est surtout le **rire** d'Algénare, « sauvage », indice d'une nouvelle identité assumée. En opposition à des traits de bonté et de générosité (exposés à l'autre extrémité de la chaîne signifiante 50 ans plus tard avec Jeanne de Reval par exemple) qui peuvent aussi caractériser le féminin, le rire sardonique d'Algénare résonne encore dans l'esprit du (de la) lecteur(trice) : « Elle riait, d'un rire inattendu d'elle-même » (*M*, p. 92). Or, il ne faudrait surtout pas censurer ce **rire**, dérangeant, dont la sonorité se répercute dans l'œuvre yourcenarienne. Ce rire, intensément solitaire, est une vibration puissante qui s'inscrit dans la variété des positions identificatoires du sujet de l'écriture, considérant que le moi est multiple, comme dans *Orlando* de V. Woolf : « ces "moi" dont nous sommes bâtis et qui sont empilés l'un sur l'autre comme des assiettes aux mains d'un garçon »⁴¹. Ainsi, Algénare constitue un lieu fantasmatique parmi d'autres, une projection dans la performativité discursive, cette pratique imaginaire qui déplace le désir, et confère ici au personnage un nouveau registre de perceptions. Enfin, dans une longue et dernière phrase, c'est un appel d'air, celui d'une femme dans un monde étouffant, dont le geste ultime consiste à rejeter « la tête en arrière pour mieux aspirer l'air nocturne » (*M*, p. 92).

⁴¹ Virginia WOOLF, *Orlando*, Paris, Stock, 1974, Poche, p. 329. Voir aussi Marguerite Yourcenar, Entretien avec Claude SERVAN-SCHREIBER, en 1976 : « En effet, je ne crois pas à la personne en tant qu'entité. Je ne suis pas du tout sûr qu'elle existe. Je crois à des confluences de courants, des vibrations si vous voulez, qui constituent un être » (*PV*, p. 181).