

MARGUERITE YOURCENAR : L'AUTORITÉ AU FÉMININ ?

par Francesca COUNIHAN (Université de Maynooth)

La question de Marguerite Yourcenar en tant qu'écrivain femme informe depuis longtemps ma recherche et me semble fondamentale pour son œuvre. Dans ce qui suit, j'aborderai cette problématique premièrement du point de vue de l'autorité, en prenant appui sur la critique littéraire féministe. Cette approche est utile, dans la mesure où elle permet d'apporter un éclairage sur certains aspects marquants de l'écriture de Yourcenar. Cependant, au cours de mes recherches, elle a cessé de me paraître suffisante et la problématique de l'autorité a fait place à une interrogation plus générale concernant la construction des identités masculine et féminine dans l'œuvre de Yourcenar. Ma deuxième partie examinera donc la question du genre, des identités sexuelles, à travers les personnages masculins et féminins de Yourcenar. Pour terminer, dans la troisième partie, je m'arrêterai sur un court récit, « Achille ou le mensonge », où cette question se pose d'une manière particulièrement pertinente pour mon propos.

L'autorité sera considérée ici sous deux acceptions : premièrement, le fait d'être auteur, d'être à l'origine du texte ; et deuxièmement, l'autorité comprise comme le pouvoir de convaincre et d'emporter l'adhésion du lecteur. Plusieurs études critiques, notamment celle de Sandra Gilbert et Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic*¹, montrent que pour la femme auteur, l'autorité, dans les deux sens du terme, ne va pas de soi. Alors que les auteurs hommes ont la possibilité de se situer dans une tradition composée de leurs semblables², la femme auteur ne peut s'inscrire dans cette filiation

¹ Sandra GILBERT et Susan GUBAR, *The Madwoman in the Attic : Women writers and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven / London, Yale University Press, 1979.

² Selon un processus œdipien qui a été étudié par Harold Bloom dans un ouvrage considéré comme fondamental dans la critique littéraire anglo-saxonne, *The Anxiety of Influence. (H. BLOOM, The Anxiety of Influence : A Theory of Poetry, New York, Oxford University Press, 1973 ; réédition 1997).*

œdipienne. Face à une tradition littéraire qui l'exclut d'emblée en tant que femme, elle éprouve sa prise de parole comme une infraction, comme l'usurpation d'une autorité qui ne lui revient pas de droit. Il en résulte une inquiétude fondamentale, que Gilbert et Gubar désignent comme « l'anxiété de l'autorité », (« the anxiety of authorship »), propre à l'auteur femme³.

Ce manque incite l'auteur femme à tenter de renforcer son autorité, la crédibilité de sa parole, par l'emploi de stratégies narratives et discursives. Celles-ci ont été étudiées par Susan Lanser dans son ouvrage *Fictions of Authority : Women Writers and Narrative Voice*⁴. Lanser identifie un certain nombre de procédés discursifs, narratifs et rhétoriques destinés à renforcer l'autorité : la mise en valeur de l'érudition, la présence fréquente de préfaces, épigraphes et autres paratextes, l'usage de la maxime et du discours généralisant, l'emploi d'une voix narrative masculine⁵.

Il peut paraître étrange de considérer Marguerite Yourcenar en liaison avec cette notion d'une « anxiété de l'autorité », d'autant plus que dans son personnage public d'auteur elle affichait une assurance, voire une suffisance, qui étaient loin de l'image de l'auteur femme timide ou mal assurée. Cependant, toutes les stratégies dont il vient d'être question se retrouvent dans son écriture. Certaines sont d'ailleurs assez peu courantes à son époque pour avoir attiré une attention critique particulière. Je pense à l'abondance des paratextes, pratique « anachronique » selon Colette Gaudin⁶ ; à l'emploi typiquement yourcenarien de la maxime et du discours généralisant⁷ ; et à l'érudition qui caractérise ses grandes œuvres.

Il est évident que ces pratiques ne sont pas l'apanage exclusif des auteurs-femmes ; cependant, il me semble significatif d'en trouver une

³ Sandra GILBERT et Susan GUBAR, *op. cit.*, p. 48-49.

⁴ Susan Sniader LANSER, *Fictions of Authority : Women Writers and Narrative Voice*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1992.

⁵ Susan Sniader LANSER, *op. cit.*, p. 49 ; p. 97 ; p. 17, p. 93 ; p. 18, p. 92-93.

⁶ Colette GAUDIN, « Préfaces : genèse de la fiction ou effacement du Moi », Daniel LEUWERS et Jean-Pierre CASTELLANI, éd., *Marguerite Yourcenar. Une écriture de la mémoire*, Numéro hors série de la revue *Sud*, 1990, p. 17-30 ; p. 17-18.

⁷ Voir par exemple Veerle DECROOS, « Maximes et autobiographie dans *Alexis ou le Traité du vain combat* de Marguerite Yourcenar », *Revue des langues vivantes*, XLII, 1976, p. 469-481 ; Brian GILL, « Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien* et la rhétorique », *L'Universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Rémy POIGNAULT et María José VÁZQUEZ DE PARGA éd., Tours, SIEY, 1994, Tome I, p. 185-197 ; Blanca ARANCIBIA, « Quelle universalité ? », *ibid.*, p. 15-21 ; Elena REAL, « Marguerite Yourcenar : une écriture universelle », *ibid.*, p. 197-204 ; Brian GILL, « Techniques de l'argumentation : la topique de Marguerite », *Lectures transversales de Marguerite Yourcenar*, Rémy POIGNAULT et Blanca ARANCIBIA éd., Tours, SIEY, 1997, p. 17-26.

telle concentration chez un même auteur. Mon hypothèse ici est que l'abondance des procédés autorisants n'indique pas un excès d'autorité, mais bien le contraire : que si Yourcenar déploie tant de procédés pour renforcer son autorité, c'est qu'elle en ressent le besoin et que cette autorité est plus fragile qu'il n'y paraît au premier abord.

Cette impression se confirme lorsqu'on examine certains paratextes, où il est clair que l'écrivain était tout à fait sensible à ce que disaient les critiques de son œuvre. On trouve dans ces textes comme une sorte de joute d'autorité entre l'auteur et les critiques, où à chaque fois qu'une préface ou une « Note » est révisée, les commentaires antérieurs des critiques s'y trouvent incorporés et pour ainsi dire neutralisés, puisque l'auteur les reprend à son compte, sans en donner la source. Ce phénomène est particulièrement marqué dans les versions successives de la « Note » des *Mémoires d'Hadrien*, où de nombreux paragraphes sont rajoutés pour expliquer ou justifier certains choix esthétiques, ou pour donner des précisions quant aux sources érudites dont l'auteur s'est inspirée. Il en résulte que, pour le lecteur de la Préface ou de la Note, la seule voix de l'autorité est celle de l'auteur, celle du critique ayant été complètement occultée⁸.

Autre trait important des paratextes : l'aspect directif, pour ne pas dire didactique, du discours paratextuel, qui montre à quel point l'auteur tient à maîtriser la réception de son œuvre. La préface du *Coup de grâce* en est un bon exemple. Érudition, réponse aux critiques, consignes pour dicter la « bonne » lecture des textes, emploi de la maxime et du discours généralisant : ce sont les mêmes traits que Susan Lanser observe chez d'autres auteurs femmes et qui, selon elle, tendent tous à renforcer une autorité ressentie comme défaillante⁹.

Ainsi cette théorie de l'autorité au féminin permet d'éclairer bien des aspects de l'écriture de Yourcenar, et d'analyser au moins en partie sa position d'auteur femme. Cependant, comme je l'ai dit au départ, cette théorie ne rend pas entièrement compte de la question du genre et de l'identité masculine ou féminine chez Yourcenar. D'une part, il me semble que son écriture se caractérise par une attitude

⁸ Pour une analyse plus détaillée de ce phénomène, voir Francesca COUNIHAN, *L'Autorité dans l'œuvre romanesque de Marguerite Yourcenar*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1998, p. 207-210 ; dans les préfaces, *ibid.*, p. 136-138.

⁹ On trouve dans les paratextes de Yourcenar encore d'autres pratiques autorisantes, en plus de celles répertoriées par Susan Lanser ; il y a par exemple tout un jeu sur l'autorité des prédécesseurs et sur l'autorité inspirante. Voir *ibid.*, p. 146-154 ; p. 218-237.

pour le moins ambiguë, pour ne pas dire conflictuelle, en ce qui concerne la représentation des personnages féminins.

D'autre part, un des traits frappants de cet auteur est sa prédilection pour les personnages et narrateurs masculins. Certes, Susan Lanser suggère que l'emploi d'un narrateur masculin peut être un moyen pour l'auteur-femme d'ajouter à l'autorité du discours narratif, et ceci d'autant plus si les narrateurs en question correspondent aux images socialement reçues de l'autorité¹⁰.

Cependant, c'est ici que l'écriture de Yourcenar se démarque de cette théorie. Il semble que chez elle la préférence pour les personnages masculins dépasse cette optique purement utilitaire. Loin d'être de simples instruments d'une stratégie préméditée, des personnages comme Hadrien, Zénon ou Nathanaël font l'objet d'un investissement très fort de la part de l'auteur. Tout dans l'agencement du récit tend à leur conférer un prestige particulier. Sur le plan de la caractérisation, ils se démarquent des autres personnages par leurs qualités morales et intellectuelles : ils sont plus lucides, plus sages, plus courageux et plus intègres que ceux qui les entourent. La structure du récit tend à les mettre en valeur à travers le contraste avec les autres personnages. Ceci est vrai surtout pour Zénon dont les qualités et le comportement sont fortement contrastés par rapport à ceux de ses contemporains¹¹. En outre, comme je l'ai montré ailleurs, les modifications introduites entre *D'après Dürer* et *L'Œuvre au Noir* ont pour effet de rehausser le prestige du personnage central, en diminuant celui des autres personnages contestataires qui figuraient dans le récit initial¹².

Quoique possédant moins de prestige intellectuel que Zénon, Nathanaël à son tour se démarque de ses compagnons par sa lucidité, son intégrité et la finesse de sa sensibilité. Il se montre notamment plus perspicace que d'autres personnages pourtant plus fortunés et plus instruits que lui, comme Léo Belmonte ou Monsieur Van Herzog (*OR*, p. 997-999, p. 1003-1004).

La caractérisation et la structure du récit sont donc pour quelque chose dans le prestige exceptionnel dont jouissent les grands personnages masculins de Yourcenar. Cependant, l'essentiel de ce dispositif de valorisation se situe sur le plan de la narration et du

¹⁰ Susan Sniader LANSER, *op. cit.*, p. 6, p. 92-93.

¹¹ Il existe dans *L'Œuvre au Noir* tout un système de contrastes par lequel Zénon s'oppose aux autres rebelles de son temps (les Protestants, les Anabaptistes, sa sœur Martha) et aux partisans de l'ordre (dans la dernière partie du livre surtout). Il est mis en contraste aussi avec ses « parèdres », Henri-Maximilien et le Prieur des Cordeliers. Voir Francesca COUNIHAN, *op. cit.*, p. 382-411.

¹² *Ibid.*, p. 375-382.

discours narratif. Brian Gill a montré que dans *Mémoires d'Hadrien*, le discours prend le pas sur l'événementiel, de sorte que les réflexions du narrateur paraissent plus importantes que les faits qui les inspirent¹³. Toutes proportions gardées, on peut observer un phénomène similaire et peut-être encore plus marqué dans *L'Œuvre au Noir* et *Un homme obscur*. Dans ces récits, le personnage principal n'est pas narrateur, mais il est privilégié sur le plan de la focalisation et par l'emploi du monologue intérieur. Par ce biais, le récit accorde une importance particulière à l'interprétation que fait le personnage des événements dont il est témoin et à ses commentaires. Par exemple, dans « L'acte d'accusation », on peut observer une convergence étroite entre les pensées de Zénon et les commentaires de l'instance narrative concernant le manque d'audace intellectuelle de ses contemporains (*OR*, p. 788-789). Il est frappant, ici comme dans *Un homme obscur*, que l'interprétation du personnage est rarement sinon jamais remise en question par l'instance narrative extérieure ; il n'y a ni distance, ni ironie, bien au contraire, les opinions attribuées au personnage paraissent coïncider avec celles du narrateur, de sorte qu'on peut parler, avec May Chehab, d'une « fusion » entre le monologue intérieur de Zénon et le discours narratif¹⁴.

Bien qu'il s'exprime d'une manière plus hésitante, le discours de Nathanaël est également valorisé. Malgré son manque d'instruction supposé, il se montre capable de formuler des jugements pénétrants sur la société où il se trouve, de sorte qu'il apparaît comme la conscience morale du récit ; je pense par exemple à ses réflexions sur le contraste entre la beauté de la musique et la souffrance du monde, ou à sa réaction face à la femme qui veut jeter son chien au tigre (*OR*, p. 1001, p. 1018). Ici encore, les propos du personnage, n'étant jamais remis en question par l'instance narrative, paraissent comme une interprétation juste. De plus, le discours narratif accorde une grande importance au monologue intérieur du personnage et à ses réflexions intimes ; la dernière partie sur l'île frisonne se concentre surtout sur les réflexions intimes de Nathanaël et sur sa vie intérieure, plutôt que sur le récit d'événements extérieurs (*OR*, p. 1032-1038).

Ainsi, dans les grands romans de Yourcenar, la conscience du personnage principal masculin est privilégiée et s'inscrit dans un dispositif qui tend à valoriser le personnage et à lui conférer un statut

¹³ Brian GILL, « Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*. et la rhétorique », *op. cit.*, p. 187-188.

¹⁴ May CHEHAB, « De l'androgynie originel à la voix incestueuse », dans le présent volume.

exceptionnel. Il n'en va pas de même des personnages féminins de Yourcenar, dont la plupart apparaissent comme marginaux ou secondaires. Sur le plan de l'action, elles restent le plus souvent à l'écart ou ne jouent que des rôles mineurs¹⁵. Toutefois, leur marginalisation tient principalement au fait qu'elles ne figurent que très rarement comme narratrices ou focalisatrices. Il n'y a dans toute l'œuvre romanesque de Yourcenar que deux courts récits assumés par des voix narratives féminines¹⁶. De même il est rare que la narration soit focalisée par une conscience féminine. Surtout dans les grands romans de la maturité, les personnages féminins sont perçus de l'extérieur ou à travers la conscience du héros ; il est très rare que leur point de vue soit exprimé et il n'y a pratiquement pas dans les grands romans de monologue intérieur au féminin. Lorsqu'il y a, par exception, focalisation au féminin, elle n'est pas forcément valorisante pour le personnage ; ainsi les passages focalisés sur Martha, dans *L'Œuvre au Noir*, ont pour effet de faire ressortir les défauts du personnage (son manque de courage, son esprit de calcul) et de souligner le contraste entre son comportement et celui de Zénon (OR, p.630, 633, 807-808)¹⁷.

Dans la « Postface » d'*Anna, soror...*, Yourcenar s'est défendue contre le reproche d'avoir « négligé la femme » en mettant en avant ce qu'elle appelle « la femme parfaite, à la fois aimante et détachée, passive par sagesse et non par faiblesse » qui s'incarne en les personnages de Valentine, mère d'Anna, dans la Monique d'*Alexis*, et dans la Plotine de *Mémoires d'Hadrien* (OR, p. 935).

Face aux personnages masculins idéalisés se trouve donc – apparemment – un autre groupe, celui des « femmes parfaites ». Yourcenar s'efforce dans ses commentaires sur son œuvre de montrer que, par leurs qualités exceptionnelles, elles compensent l'absence de personnages féminins marquants dans son œuvre. Et pourtant... pour la lectrice que je suis, le déséquilibre reste entier. Ce groupe de femmes est intéressant non en raison de ses qualités idéales, mais au contraire, en raison de l'ambivalence profonde qui semble caractériser l'attitude de l'auteur à leur égard.

Je m'arrêterai ici sur deux aspects essentiels de ces personnages : la parole féminine (ou son absence) et le rapport à la mort. Les « femmes parfaites » sont sages, douces, effacées ; elles parlent très

¹⁵ Ceci est le cas surtout dans les grands romans de la maturité ; comme nous le verrons, il en va autrement de certaines œuvres de jeunesse, notamment *Feux*, paru en 1935.

¹⁶ Il s'agit de deux récits de *Feux*, « Marie-Madeleine ou le salut », (OR, p. 1123-1132) et « Clytemnestre ou le crime », (OR, p. 1147-1154).

¹⁷ Voir Francesca COUNIHAN, *op. cit.*, p. 514-539.

peu ou pas du tout, et ce silence est présenté comme une de leurs plus grandes qualités. Hadrien nous parle du « beau silence de Plotine » (*OR*, p. 368), « de ses silences, de ses paroles mesurées qui n'étaient jamais que des réponses, et les plus nettes possibles » (*OR*, p. 349-350) ; la parole de Plotine est valorisée parce qu'elle est rare, et qu'elle consiste entièrement à répondre à Hadrien. Les autres personnages féminins mentionnés ci-dessus, Monique et Valentine, partagent cette caractéristique. Monique possède une « belle voix », « trempée de silence », et Alexis la loue de ne dire « que les paroles qu'il fallait dire » (*OR*, p. 57-58). En tant que femme parfaite entre toutes, Valentine constitue le meilleur exemple de cette tendance ; le récit de sa mort insiste à plusieurs reprises sur son silence, comme si ce trait était une de ses principales vertus :

Puis, elle se tut. Sa mort sans agonie fut aussi presque sans paroles ; la vie de Valentine n'avait été qu'un long glissement vers le silence ; elle s'abandonnait sans lutter. (*OR*, p. 894)

La mort de Valentine est décrite ici comme l'aboutissement naturel de son silence. D'une manière plus générale, sa mort est présentée comme le prolongement normal des comportements qui la caractérisaient, vivante ; sa douceur, son abnégation mènent tout naturellement à sa disparition totale de l'histoire. Le récit de sa mort s'achève sur ce commentaire :

Quand ses enfants comprirent qu'elle était morte, aucun étonnement ne vint se mêler à leur tristesse. Donna Valentine était de celles qu'on s'étonne de voir exister. (*OR*, p. 894)

Les qualités idéales prêtées à ce personnage semblent incompatibles avec la vie, et conduisent tout naturellement à la mort de la femme idéale. Il en va de même d'autres femmes discrètes comme la mère et les sœurs d'Alexis¹⁸. Dans certains cas, la mort de la femme parfaite n'est même pas représentée comme un événement ; ainsi la mort de Plotine fait l'objet d'une ellipse dans le récit, ne valant qu'un commentaire laconique de la part du narrateur (« Plotine n'était plus », *OR*, p. 414). Comme Valentine, Plotine s'efface de l'histoire une fois sa fonction remplie, laissant le personnage principal libre d'accomplir son destin.

¹⁸ Voir Kajsa ANDERSSON, *Le « don sombre » : le thème de la mort dans quatre romans de Marguerite Yourcenar*, Uppsala, Acta Universitatis Upsaliensis, 1989, p. 25-26.

Il y a donc une association chez Yourcenar entre silence, douceur et mort féminins ; les personnages féminins valorisés sont celles qui se taisent, qui s'effacent, qui meurent. Comme l'ont montré Sandra Gosso et Concetta d'Angeli, il ne s'agit pas d'une mort héroïque et librement choisie, mais d'une mort tout en effacement et négation de soi¹⁹. C'est ici que je perçois une ambivalence chez l'auteur ; elle dit valoriser ces personnages, mais par leur nature même, elles sont incapables de vie, et ne peuvent mener qu'à une impasse, celle de la mort. Cette impasse est peut-être dans la logique même de leur perfection ; comme si, étant parfaites, elles étaient exclues de tout devenir et par là, incapables d'inspirer de récit à leur créatrice.

On a un peu l'impression que Yourcenar s'efforce de sacrifier à l'autel d'un certain idéal féminin assez conventionnel, de trouver malgré tout du positif à dire sur la femme. Et pourtant, il est clair que cet idéal ne l'inspire pas ; ces femmes prétendues parfaites restent dans l'ombre, alors que toute son attention d'auteur est concentrée sur les grands personnages masculins qui, sous sa plume, s'épanouissent pour devenir des êtres exceptionnels.

Par ailleurs, les « femmes parfaites » de Yourcenar ne sont pas sans rappeler ce que Virginia Woolf nommait « l'ange dans la demeure », (« the angel in the house ») ce stéréotype de la femme idéale selon le modèle victorien, qui prend ses origines dans « l'Éternel féminin » de l'époque romantique : une femme douce, sage et pure, qui ne vit que pour les autres, leur offre repos et consolation, restant à l'écart, sans destin propre²⁰. Gilbert et Gubar montrent que pour l'écrivain victorien, cette image est à la fois objet de fascination et de répulsion : fascination parce qu'elle représente les vertus féminines idéales (douceur, sagesse, don de soi) et répulsion parce que ces vertus, par leur nature même, sont associées à la mort, à la négation totale de soi. Toutes proportions gardées, on peut observer un phénomène du même ordre chez Yourcenar, où les femmes « parfaites » s'effacent toutes dans la mort, prolongeant ainsi les comportements qui semblent les définir.

Pour résumer, les romans de la maturité de Yourcenar me semblent caractérisés d'une part par une véritable fascination du héros masculin ; et d'autre part par la présence de ces « anges dans la demeure », des femmes qui sont parfaites, mais vouées à la mort.

¹⁹ Sandra GOSSO, « Appunti sur Marguerite Yourcenar », *Lecture di Marguerite Yourcenar*, Gruppo La Luna, Turin, Rosenberg & Sellier, 1986, p. 33-36 ; p. 34-35 ; Concetta D'ANGELI, « La saggezza arcaica della Yourcenar », *ibid.*, p. 27-42.

²⁰ Sandra GILBERT et Susan GUBAR, *op. cit.*, p. 21-22.

Il n'en a pas toujours été ainsi des femmes yourcenariennes ; les récits des années trente (que ce soit *Feux, D'après Dürer*, ou d'autres), se caractérisent par une plus grande importance des personnages féminins, plus actifs, plus aptes à s'affirmer et à dominer l'univers fictionnel où elles se trouvent (qu'on songe par exemple à Clytemnestre, à Phèdre, ou encore à Marcella dans *Denier du rêve*). Ces récits représentent à mon sens la trace d'une autre manière d'écrire, d'une autre voie possible que Yourcenar a expérimentée un temps avant de l'abandonner. Ils témoignent aussi d'une manière différente d'aborder la question de l'identité sexuelle qui nous préoccupe ici.

À ce propos, je voudrais m'arrêter sur un court récit de cette période, « Achille ou le mensonge », où cette question est particulièrement présente. Ce récit joue comme on le sait sur l'ambiguïté des signes porteurs de l'identité sexuelle : Achille, futur brave guerrier, se trouve confiné à l'île de Scyros, parmi les femmes de la famille royale, Déidamie et Misandre. Son déguisement de fille est si parfait que les rois grecs venus le chercher ne voient en lui qu'une belle fille habillée et fardée comme les autres. Il me semble significatif qu'au contraire du récit mythique, cette ambiguïté persiste chez Yourcenar jusqu'à la fin de l'histoire : même lorsque Achille saute dans le navire pour rejoindre les Grecs, ceux-ci continuent à voir en lui une femme (le récit se termine par une série d'épithètes féminines employées pour caractériser Achille, et elle s'achève sur cette phrase : « personne ne se doutait que cette déesse n'était pas femme », *OR*, p. 1095, p. 1096).

Cette ambiguïté des identités sexuelles concerne également un autre personnage, inventé par Yourcenar, et au nom bien significatif : Misandre. Lors de la visite des chefs grecs, l'apparence masculine et l'assurance de celle-ci font qu'ils la prennent pour un homme ; mais c'est surtout la fin du récit qui me semble intéressant, pour ce qui est de l'identité sexuelle. Ici Achille tente de fuir, pour rejoindre les Grecs et prendre sa place parmi eux ; et Misandre l'aide à s'échapper de la forteresse. Mais au moment où elle lui ouvre la porte, elle a un moment d'hésitation, puisqu'elle sent qu'elle pourrait aussi bien que lui accomplir le destin héroïque qui l'attend. Il n'y a en effet que son corps de femme qui l'en empêche ; et finalement, Misandre s'écarte pour laisser passer Achille, pour lui permettre de devenir le héros qu'elle ne peut pas être :

Un instant, la plus dure de ces deux femmes divines se pencha sur le monde, hésitant si elle ne prendrait pas sur ses propres épaules le poids du sort d'Achille, de Troie en flammes et de Patrocle vengé,

puisque aussi bien le plus perspicace des dieux ou des bouchers n'aurait pu distinguer ce cœur d'homme de son cœur. Prisonnière de ses seins, Misandre écarta les deux battants qui gémissent à sa place, poussa du coude Achille vers tout ce qu'elle ne serait pas. La porte se referma sur l'ensevelie vivante ; lâché comme un aigle, Achille courut le long des rampes, dégringola les marches, dévala des remparts, sauta des précipices, roula comme une grenade, fila comme une flèche, vola comme une Victoire. (OR, p. 1095)

L'envol héroïque d'Achille est raconté, de façon significative, à travers une série d'épithètes féminines ; mais Misandre, elle, reste enfermée. Capable en tous points d'accomplir le destin d'Achille, le seul obstacle qui la retient est bien son corps de femme. Le texte nous dit bien qu'il s'agit d'un enfermement, d'un amoindrissement : elle en est « prisonnière ». Cependant, en même temps, c'est elle qui agit, qui permet à Achille de partir, de devenir héros. En un sens, c'est elle qui crée le héros, qui lui donne la possibilité d'exister. En cela, on peut la considérer comme un avatar de l'auteur femme : ne pouvant elle-même prétendre à un destin héroïque, elle crée le héros, le dote des qualités qui font de lui un être exceptionnel.

Ainsi, ce personnage de Misandre concentre en elle la problématique de l'auteur femme que nous avons examinée ici. Nous retrouvons la représentation pessimiste de la condition féminine, ainsi que l'exaltation d'un destin masculin exceptionnel. La seule résolution possible du dilemme se situe en l'acte de création, qui permet le dépassement par l'imagination des limites subies. Bien que limitée par sa condition de femme, Misandre est aussi celle qui crée le héros, qui lui donne à vivre son destin extraordinaire.

Cependant, même si l'acte créateur permet ce dépassement, il ne résout pas tous les conflits identitaires associés à la condition de femme. Ce récit contient un autre épisode significatif, également inventé par Yourcenar : le meurtre de Déidamie, seule femme vraiment « féminine » parmi ces trois personnages. Achille la tue, apparemment par jalousie, mais en réalité, pour supprimer sa propre part de féminité :

Il se sentait plus séparé que jamais de cette femme qu'il avait essayé, non seulement de posséder, mais d'être : devenue de moins en moins proche à mesure qu'il resserrait son étreinte, l'énigme d'être une morte s'était ajoutée chez elle au mystère d'être une femme. Il palpait avec horreur ses seins, ses flancs, ses cheveux nus. (OR, p. 1094)

Déidamie est supprimée à cause de ce qu'elle représente, et cette suppression du féminin apparaît comme une manière – brutale mais

efficace – d'apporter une résolution à la question de l'identité sexuelle, qui est particulièrement ambiguë dans cette nouvelle. Le récit met ce meurtre au compte d'Achille, et à première vue, c'est lui qui en bénéficie.

Mais il y a Misandre. En tant que femme selon les normes traditionnelles, Déidamie représente tout ce qui interdit à Misandre d'être Achille, de pousser plus loin son identification avec le héros (de « prendre[e] sur ses propres épaules le poids du sort d'Achille, de Troie en flammes et de Patrocle vengé »). Si Misandre est un avatar de l'auteur femme, celle qui crée le héros pour vivre à travers lui son destin exceptionnel, la violence infligée à Déidamie exprime un rejet virulent de la féminité conventionnelle, de tout ce qui limite cette identification. Déidamie est supprimée, non seulement pour permettre à Achille d'être héros, mais surtout pour laisser la place à un couple identitaire formé par Misandre et Achille. Malgré son sort final, Misandre reste beaucoup plus proche d'Achille que de Déidamie.

Si j'accorde autant d'importance à ce récit, c'est parce qu'il me semble emblématique de la position de l'auteur femme, telle que nous l'avons vue ici. À travers le personnage de Misandre, et la relation de projection imaginative qui la relie à Achille, ce récit met en scène un acte de création analogue à celui de Yourcenar imaginant le destin d'Hadrien ou de Zénon. En même temps, le sort subi par Déidamie rappelle que cette célébration de l'Autre, cette participation jubilatoire à son destin, passe par le rejet violent d'une certaine féminité. Celle-ci reste problématique, et figure dans l'œuvre yourcenarienne à la fois comme une contrainte à rejeter et comme un idéal à atteindre.

Dans la première partie de cet article, nous avons constaté que l'autorité au féminin n'est pas facilement acquise, même pour un auteur aussi reconnu que Yourcenar. Ce que nous venons de voir montre, je pense, que cette difficulté n'est pas le simple effet de conventions littéraires extérieures mais qu'il s'agit aussi, pour Yourcenar, de questionnements personnels qui vont au fond de son identité de femme et d'écrivain. Si la femme idéale est vouée au silence et à la mort, comment être femme – et écrivain ?

À ce propos, revenons à Virginia Woolf. En 1942, la romancière anglaise affirmait que, pour pouvoir écrire en tant que femme, il fallait tout d'abord procéder par un meurtre : il fallait « tuer l'ange en la demeure », se débarrasser définitivement de cette image de la femme douce et altruiste, pour pouvoir ensuite écrire de manière

authentique²¹. Malgré ses encensements à la femme parfaite, je crois que Yourcenar accomplit à sa manière cette mise à mort nécessaire à son existence d'écrivain. Mais elle le fait sans se l'avouer à elle-même ; et elle laisse subsister dans son œuvre l'image contradictoire de la femme idéale. Cependant, cette image est elle-même source de tension, de sorte que son œuvre reste jusqu'au bout caractérisée par un conflit irrésolu autour de l'identité sexuelle, conflit entre ce qu'elle présente comme la « bonne féminité » et l'élan qui la porte, elle, femme, vers des personnages masculins exceptionnels comme Zénon ou Hadrien.

Yourcenar aimait à dire que le fait d'être femme n'avait jamais influencé son écriture, mais ce que nous venons de voir montre, je pense, le contraire. Ce conflit autour de la féminité, peut-être justement parce qu'il n'est pas résolu, est un des éléments qui font la richesse et l'intérêt de son œuvre. Dans une œuvre parfois critiquée pour son excès de discipline, cet élément exprime une part de subjectivité non maîtrisée, et peut-être non maîtrisable ; et c'est en cela qu'il est intéressant.

²¹ Virginia WOOLF, « Professions for Women », *The Death of the Moth and other essays*, New York, Harcourt, Brace, 1942, p. 236-238. Cité par Sandra GILBERT et Susan GUBAR, *op. cit.*, p. 17. Voir aussi Virginia WOOLF, *Killing the Angel in the House*, Harmondsworth, Penguin, 1995.