

LA FORCE QUI CRÉE LES MONDES.
Le féminin chez Marguerite Yourcenar,
absence politique et omniprésence cosmique

par Bérengère DEPREZ
(Université catholique de Louvain)

Nous sommes à la fin du premier chapitre du *Labyrinthe du monde* et Michel, veuf depuis une quinzaine de jours, se consacre à l'« occultation des reliques » (*EM*, p. 745). Au rang des « souvenirs pieux » figure

une composition littéraire assez lamentable : c'était une nouvelle romanesque ayant pour cadre un vieux manoir breton [...]. Monsieur de C. y prenait l'aspect d'un sportsman pourvu du chic britannique. Je ne juge pas Fernande sur ce petit morceau, qui témoignait surtout du besoin de romancer sa propre vie. (*EM*, p. 746)

Au contraire, à propos d'un chapitre de roman abandonné par son père, Marguerite Yourcenar écrit :

Je me suis parfois demandé quels éléments de réalité vécue contenait ce *Premier Soir*. Il semble que Monsieur de C. ait usé du privilège du romancier authentique, qui est d'inventer en s'appuyant seulement çà et là sur son expérience à lui. (*EM*, p. 933)

La différence de traitement dont bénéficient, si l'on ose dire, la mère puis le père de Marguerite Yourcenar sur le plan de l'écriture et du talent d'écrivain témoigne d'un parti pris agaçant. Mme de C. se voit jugée sans appel par la dénégation même de jugement ; or les deux récits présentent la curieuse similitude – une de ces coïncidences sur lesquelles d'habitude notre écrivain s'attarde, voire s'appesantit – de livrer chacun leur point de vue, sexué, sur le mariage bourgeois du XIX^e siècle ; qui plus est, Monsieur de C., lui aussi, a « romanc[é] sa propre vie » dans *Le Premier Soir* ; enfin, Mlle de C. se disposait à faire de même¹ avec *Alexis* au moment où elle collabora à l'édition de cette « nouvelle romanesque » – je parle du *Premier Soir* – qui, à bien

¹Et même à la « dramatiser », comme elle l'avoue dans *Quoi ? L'Éternité* (*EM*, p. 1284).

des égards, tient comme celle de Fernande de la « composition littéraire »... pour ne pas dire moins. Aveuglément, Marguerite Yourcenar célèbre « la justesse de ton de ce récit sans vaine littérature » (*EM*, p. 932) – Michèle Sarde et Françoise Bonali nous ont déjà montré ce qu'elle en fit, dans le genre outré, en le reprenant sous sa signature² – mais descend en quelques lignes méprisantes le récit maternel dont elle jette le manuscrit-souvenir pieux – avec très peu de piété.

On ne peut s'empêcher de penser qu'une part au moins du jugement si sévère de Marguerite Yourcenar tient au fait que dans un cas l'auteur est femme et dans l'autre homme. Et parti pris il y a, puisque malgré des rapprochements si évidents des deux récits les défauts de l'un deviennent les qualités de l'autre. Mais quelle est la place du féminin dans l'œuvre de cette femme qui s'est elle-même dénommée « romancier », « historien-poète », qui semble dans son œuvre n'avoir donné la parole et la priorité qu'aux hommes et dont le grand public ne retient volontiers que deux faits : qu'elle vivait avec une femme et qu'elle fut la première à entrer dans un cénacle qu'on décrivait comme le dernier bastion du machisme en France ?

L'ambiguïté du reste est toujours là : le fait d'entrer à l'Académie française, par exemple, était-il une victoire de la cause des femmes ou au contraire la preuve d'un style et d'un ego « virils », docilement conformes au modèle dominant masculin ? Trêve de mondanités : dans *Anna, soror...*, est-ce le rayonnement féminin de Valentine qui l'emporte ou la puissance du *pater familias* qu'est don Alvare ? Dans *Mémoires d'Hadrien*, est-ce l'empereur qui domine le monde ou « Roma, Amor », la déesse-mère qui imprègne si subtilement sa pensée ? Dans *Quoi ? L'Éternité*, tout le chapitre intitulé « Fidélité » n'est-il pas cette fameuse réponse de Monique, donnée sereinement et fermement par Jeanne, cinquante ans plus tard, à Alexis/Egon ? Dans *Maléfice*, Algénare ne trouve-t-elle pas, au moment même où elle s'extrait du cercle terrestre des femmes, la puissance d'évocation qui la relie à « ce monde spirituel, qui est [...] la matrice de l'autre » (*M*, p. 83) ? Dans *Le Coup de grâce*, Sophie masculinisée, animalisée, sacrifiée, ne se voit-elle pas pourtant donner par Éric, à la fin du récit, une sorte de dernier mot ? On le voit, une partie de la réponse semble tenir à la manière de poser la question. Je n'ai donc pas ici pour objectif d'apporter des réponses mais de faire voir que le féminin est

²Voir Michèle SARDE, *Vous, Marguerite Yourcenar, La passion et ses masques*, Paris, 1995, Robert Laffont, p. 56-59, et Françoise BONALI, « Une écriture "à quatre mains" : le cas du *Premier Soir* », *Marguerite Yourcenar. Écriture, réécriture, traduction*, Rémy POIGNAULT, Jean-Pierre CASTELLANI éd., Tours, SIEY, 2000, p. 21-36.

La force qui crée les mondes

bien présent dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar, et même qu'il en est la force structurante, créatrice.

Plus qu'un « écriture féminine » : une œuvre de femme

Dans ses essais et particulièrement dans ses essais sur les écrivains, Marguerite Yourcenar énonce plusieurs qualités de l'artiste qui dessinent une sorte de typologie. Il est frappant que ce soit de ses portraits de femmes écrivains – Virginia Woolf et surtout Selma Lagerlöf – qu'émergent les qualités principales qu'elle prête aux autres écrivains et aux artistes en général. Il est plus frappant encore que toutes les qualités littéraires et humaines qu'elle attribue à Selma Lagerlöf dessinent en fait, en filigrane, un autoportrait de Marguerite Yourcenar, surtout sur un point capital de son imaginaire : l'écrivain est celui qui, dans son art, « s'élève constamment à la hauteur [...] du mythe » (*EM*, p. 110). Or, ce mythe de création est féminin : il s'agit d'« un luxe de puissance créatrice » (*EM*, p. 109), ouvertement comparé à la « maternité physiologique », même s'il semble ne pouvoir s'exprimer qu'en son lieu et place. Le fait que Marguerite Yourcenar utilise dans ce passage l'expression « les femmes », comme si elle-même n'était pas concernée, ne change rien à ce constat. Même si telle n'était pas l'intention, cette formulation distante détourne à merveille l'attention du véritable enjeu : rétablir l'équation platonicienne qui assimilait l'œuvre à une sorte de gestation virile³, en la transposant dans la modernité et en faisant d'une femme sa protagoniste. Pour la romancière, il n'a d'ailleurs pas forcément fallu choisir entre enfanter et écrire, mais plus exactement choisir de ne pas enfanter et choisir d'écrire. Aujourd'hui, on prouverait peut-être qu'il est possible de faire les deux. Mais pourquoi donc, à moins de réduire un être humain de sexe féminin à la seule dimension de la procréation « biologique », ce choix d'écrire plutôt que d'enfanter ferait-il renoncer Marguerite Yourcenar à être une femme lorsqu'elle écrit ? Les masculins évoqués plus haut, pour agaçants qu'ils sonnent à nos oreilles du XXI^e siècle, appartiennent peut-être autant à l'éducation et à l'époque qu'à un idéal du moi masculinisé. Plus sérieusement, on ne trouve dans l'œuvre aucune argumentation qui fasse soupçonner pareille abdication : au contraire. Le renoncement à la féminité postulé par

³ Et qu'on trouve exposée dans *Mémoires d'Hadrien*, lorsque l'empereur justifie sa non-postérité par des raisons négatives et positives, avant de finir par exprimer qu'en général, du reste, la postérité ne se limite pas aux enfants (*OR*, p. 483). Pour l'exposé original de l'équation platonicienne, voir PLATON, *Le Banquet*, Paris, 1998, GF Flammarion, traduction et présentation de Luc BRISSON, p. 154-155.

Michèle Sarde⁴ reste à mon sens une conjecture de biographe qui concerne surtout la vie amoureuse de l'écrivain.

On se souvient de l'expression terrible qui vient à Marguerite Yourcenar pour évoquer les nombreuses grossesses de sa grand-mère maternelle Mathilde : « La force qui crée les mondes a pris possession de cette dame à volants et à ombrelle pour ne la quitter qu'après l'avoir vidée » (*EM*, p. 786). Cette force est la même que celle qui, au moment précis du récit de l'accouchement mortel de Fernande, exige de la vache, animal totémique s'il en est pour Marguerite Yourcenar, un don total de son lait, de sa chair, de ses os, et même un renoncement à l'amour et à toute considération, bref le don de soi ou le sacrifice absolu. Si l'on peut aisément s'emparer de cette allégorie de la femme et jeter l'anathème pour antiféminisme, il est pourtant dommage de ne pas voir aussi quelle filiation, quelle transmission elle établit entre ces mères « riches de lait et larmes » (*OR*, p. 1163) et la femme saoule de chagrin qui, dans *Feux*, constate avec une sorte d'obstination : « Ne plus se donner, c'est se donner encore. C'est donner son sacrifice » (*OR*, p. 1077).

Cette filiation remonte au moins aux années trente en effet, voire aux premiers poèmes où les images maternelles sont très largement attestées – mais la place manque pour faire ici plus qu'une allusion à, par exemple, la nuit matricielle du long poème intitulé « Endymion », dans *Les Charités d'Alcippe*, et daté de 1928. En tous cas, l'idole entrevue en rêve dans la cathédrale illuminée, dans *Les Songes et les Sorts*, si elle est à la fois une déesse grecque et une madone, est elle aussi l'enjeu d'une filiation : « Quelque chose au fond de moi me conseille de lui donner le nom de mère, ou plutôt de mères, au pluriel, comme si [...] elle n'était que le dernier chaînon d'une série infinie de déesses » (*EM*, p. 1572, c'est l'auteur qui souligne). La « fêlure » que porte la déesse à sa tempe gauche fait d'elle l'avatar féminin d'un Zeus donnant naissance à Athéna par le crâne. À nouveau, Marguerite Yourcenar récupère une idée antique – cette fois un mythe – pour l'établir dans un contexte contemporain et à propos d'une femme.

⁴ Dans *Vous, Marguerite Yourcenar. La passion et ses masques*, op. cit., p. 273-274. À propos de l'emploi du masculin, il est piquant de constater que la même Michèle Sarde, à quelques lignes de là et parlant d'elle-même, écrit : « J'ai pris parti, celui du romancier, pas celui du biographe » (p. 274). Sans commentaires.

Plus qu'une œuvre d'empereur : un tribut à la déesse-mère

Empereur du monde, « phallus et cerveau tout ensemble » (*OR*, p. 399), « image terrestre de ce Jupiter d'autant plus dieu qu'il est homme », amant tout-puissant « des Ganymèdes et des Europes » (*OR*, p. 417), patricien misogyne collectionneur de maîtresses, législateur méprisant qui accorde aux femmes de ne pas être mariées contre leur gré, puisque le mariage « est leur grande affaire » (*OR*, p. 376), amant « fort décidé dans [s]es préférences en amour » (*OR*, p. 381) et qui n'a qu'« un goût assez court » pour une « créature » (*OR*, p. 463)... Hadrien est mal parti pour faire un féministe. Zénon ira plus loin qui, en proféministe quasi stendhalien⁵, concédera gravement au prier des Cordeliers que même à Dieu il convient d'attribuer « certains traits femelles, sans quoi nous réduisons de moitié la nature des choses » (*OR*, p. 719).

Mais revenons à ce macho d'Hadrien. Comment pourrait-on croire que ce mâle tout-puissant, « fort peu marié » (*OR*, p. 382), si peu concerné par les femmes, ait pour divinité une Rome qui « s'assimil[e] de plus en plus aux déesses-mères des cultes d'Asie » (*OR*, p. 371) ? Une Rome que chaque village lui rappelle, qui de cité devient État, « ordre du monde, ordre des choses » (*OR*, p. 371) ; une Rome, enfin, qu'il est le premier à qualifier d'éternelle et à assimiler à la « mère de l'Amour », une Ville-Terre-Déesse-Mère dont la « puissance » prend un « caractère cosmique et sacré », une « forme pacifique et tutélaire » (*OR*, p. 415). Le Panthéon à son tour est une entreprise cosmique, non pas temple de tous les dieux mais de « toutes les déités [...] mystérieusement fondues en un Tout, [...] manifestations égales d'une même force » (*OR*, p. 415). La « force qui crée les mondes » ? La situation du temple au centre de Rome et sa symbolisation des temples ronds de l'Étrurie, sa ritualisation de la sphère céleste et des « plus anciens foyers humains » (*OR*, p. 416) en font à son tour une allégorie de Rome. Hadrien fonde le Temple par excellence sur le foyer dont la déesse, Hestia, était la plus ancienne et la première honorée dans l'ancienne Grèce. Et il dit du Panthéon qu'il est « sa pensée » (*OR*, p. 415) !

Entre les lignes, la figure si mâle d'Hadrien accuse donc une certaine soumission à une sorte de toute-puissance féminine. Faut-il y voir l'inévitable auto-trahison de l'auteur – une femme qui n'aurait pu s'empêcher de glisser çà et là, dans son approche du personnage, des

⁵ Je pense à la phrase fameuse : « L'admission des femmes à l'égalité parfaite serait la marque la plus sûre de la civilisation, et elle doublerait les forces intellectuelles du genre humain » (*De l'Amour*, 1817).

éléments féminins finissant par déteindre sur l'empereur ? Le débat ne me paraît certes pas inintéressant, mais je le crois secondaire. Le plus important est que sa restitution d'Hadrien ou même seulement sa construction de cette fiction soient crédibles aussi – et peut-être surtout – en cela qu'elle n'a pas tenté l'éloignement du personnage vers une sorte d'altérité masculine absolue, qui n'aurait pu verser que dans la caricature. En prêtant consciemment ou non à Hadrien des traits réputés féminins, Marguerite Yourcenar réussit en fin de compte, paradoxalement, le défi de ne trahir ni l'auteur – elle-même – ni son personnage. Ni même l'Histoire : si l'on n'en voulait pour exemple qu'un seul lieu commun, celui des larmes, le fait de décrire Hadrien « pleur[ant] comme une femme » (OR, p. 449) la mort d'Antinoüs pouvait passer pour une de ces touches féminines inventées par l'auteur pour humaniser « le Zeus olympien, le Maître de tout, le Sauveur du monde » (OR, p. 440). Or il se trouve que le trait est mentionné littéralement par l'*Histoire Auguste*⁶... et qu'il est donc un des matériaux les plus directs, sinon les plus authentiques, dont se soit servie l'écrivaine pour sa composition.

La force qui écrit les mondes

Au départ de la description même que fait Marguerite Yourcenar de l'artiste et particulièrement de l'écrivain, on assiste à une féminisation et à une maternisation du concept et de l'exercice de l'écriture, vécue comme « luxe de puissance créatrice », ontologique, mais visiblement incarnée dans une attitude maternelle et maternante.

Cette omniprésence agissante et aimante de Marguerite Yourcenar auteure, s'exerçant par le maillage et même le tissage artistique, par la sollicitude parentale et par l'autorité démiurgique, dessine les contours d'une figure qui est la synthèse de ces trois instances : celle de la déesse-mère. Au départ du récit de rêve dont on a fait état plus haut, l'image de la déesse-mère émerge comme concept pour finir par se découvrir dans toute l'œuvre, depuis les textes poétiques très précoces de l'écrivaine (dès la fin des années dix), qui attestent déjà un détournement des images conventionnelles de la mythologie grecque vers l'établissement d'une mythologie personnelle, jusqu'aux derniers développements – en 1982 soit cinq ans avant la mort de l'auteure – du personnage de Nathanaël acceptant sa dissolution dans

⁶ « Tandis qu'il naviguait sur le Nil, il perdit son cher Antinoüs et il le pleura comme une femme », *Vita Hadriani*, XIV, 5, Paris, Les Belles Lettres, 1992, édition établie par Jean-Pierre CALLU, p. 33.

La force qui crée les mondes

le sein primordial et nocturne (ce « bleu-noir » yourcenarien) de la déesse-mère, retournant en quelque sorte à la matrice obscure dont il est issu. La déesse-mère yourcenarienne, respectueuse et subversive à la fois à l'égard des mythologies orientale, grecque et chrétienne, cumule les trois âges de la déesse-mère classique (la jeune fille, la femme féconde et la vieille stérile), propose un syncrétisme jubilatoire de traits païens et chrétiens (« Notre-Dame-des-Hirondelles »), y associe dans toute l'œuvre l'emblème totémique de la vache en une étonnante transcription d'un très antique symbole animalier, enfin redit la puissance tellurique et sacrée de la maternité : l'association de la terre et de la femme, elle aussi très antique, débouche sur une reformulation écologique d'une singulière actualité. Dans la mythologie personnelle issue de cette recomposition, la mère est loin d'être oubliée : dès les premiers balbutiements de l'écriture, elle est présente ; elle finit par se confondre avec l'écrivain comme les déesses-mères du rêve dans la cathédrale ; elle acquiert dans l'œuvre le statut parental ultime. Le féminin pour sa part y prend une importance cosmique ; la maternité s'y exerce, dans le chef de l'écrivain et par la mise au monde symbolique et tardive du personnage de Lazare, au moyen d'une réconciliation de l'équation yourcenarienne enfant = mort et de l'équation platonicienne œuvre = enfant – une réconciliation inspirée par un modèle maternel idéalisé en la personne et même le personnage de Jeanne/Diotime.

En 1986, Mieke Taat, dans un très remarquable article, avait mis en garde contre « un masculinisme ou un féminisme trop pressés de conclure »⁷ et montré en quoi bien des préoccupations de Marguerite Yourcenar, y compris sur le plan littéraire, rejoignaient celles des écrivains femmes les plus engagées. Son attitude vis-à-vis de ses personnages rapproche Marguerite Yourcenar, une femme écrivain que certains et certaines ont présentée comme peu ou pas concernée par la maternité – quand ce n'était pas par la féminité –, de cette image de la femme maternelle qu'elle-même n'a pourtant pas cessé de contourner, de dilipender, d'annoncer en des termes quasi messianiques pour mieux la déclarer ensuite insignifiante. Quelles que soient les causes biographiques de cette attitude, elle apporte à l'œuvre une coloration féminine. Avec la remise au monde d'une mère jamais connue, avec l'autorité au sens fort du terme qu'exerce un écrivain faisant tout d'abord table rase de ses origines au point de changer de nom, puis s'affiliant elle-même à une lignée élective qui n'exclut pas l'autoengendrement, on se trouve aussi devant une

⁷ Mieke TAAT, « La mer mêlée au soleil », *Il Confronto letterario*, Pavia, supplément au n° 5, 1986, p. 59-67. Des intuitions de cet article ont inspiré le présent travail.

femme ayant choisi, comme elle le reconnaît elle-même à une de ses amies, de « jouir à sa manière plutôt que réussir à celle des autres »⁸. À la suite de Mieke Taat, il est utile de faire voir aux féministes comme aux machistes – qu'en l'occurrence il n'est pas trop difficile de renvoyer dos à dos – que malgré de bien nombreux défauts la lecture que fait Marguerite Yourcenar de la condition des femmes et particulièrement de celle des mères ne paraît politiquement incorrecte aux unes et confortablement classique aux autres que parce qu'elle est réaliste et qu'on ne la trouve pas accompagnée d'une vertueuse indignation. On s'est trop occupé de son regard sur les femmes, en vertu d'un préjugé à l'égard de la romancière qui remonte aux années vingt, lorsque deux de ses éditeurs, en présence d'un manuscrit mais en l'absence de précisions quant au sexe de son auteur, choisirent spontanément de croire avoir affaire à un homme, ce qui en dit à cet égard aussi long sur eux que sur Marguerite Yourcenar. On n'a pas assez vu, au contraire, que sa description de la condition masculine n'était somme toute guère moins réaliste et guère plus enthousiasmante et que si son plus grand tort est d'avoir espéré que son statut d'écrivain lui permettrait de dépasser la composante d'antagonisme des sexes, sur les traces d'ailleurs d'un Flaubert ou d'un Shakespeare, il est bien mesquin d'utiliser son appartenance au sexe féminin pour l'y cantonner, que ce soit en vertu d'une obligation politique – celle que lui imposeraient les féministes, ou du moins certaines, de prendre parti – ou d'une interdiction existentielle – celle que lui feraient les machistes de sortir de son rôle. En somme, les uns et les autres lui signifiant de « rester femme » et pensant sans doute que cela consiste en une totale absence de curiosité pour la condition humaine tout entière.

Pour risquer une image finale, on pourrait dire que dans le texte yourcenarien le féminin est partout, il affleure perpétuellement, il sourd dans toute l'œuvre, comme un chœur qui gronde, là où une première audition ne laisse percevoir que les coups de trompette ou de cymbales du masculin. Après une tentative de rejet du féminin comme paradigme – quel que soit le sexe des héros concernés et qu'ils s'expriment ou non à la première personne –, la parenté élective, la filiation imaginaire, la création littéraire vont permettre, à peu près à partir de *Mémoires d'Hadrien*, le passage du dieu impassible à la déesse-mère compatissante, le retour du féminin et son intégration dans un paradigme humain et même cosmique ou universel, au sein duquel il occupe une position dominante, originelle, et dont un aboutissement est la mise au monde rayonnante de Lazare et la

⁸ Lettre à Nathalie Barney du 29 juillet 1963, *L*, p. 188.

La force qui crée les mondes

célébration intime de Jeanne/Marguerite sous les traits de la déesse-mère. Nous n'en donnerons qu'un exemple. Une longue citation de *Quoi ? L'Éternité* nous paraît pouvoir être relue dans ce sens, c'est-à-dire non plus comme Jeanne pensant à Egon mais, par une superposition dont elle ne pouvait pas ne pas être elle-même consciente, comme Marguerite Yourcenar pensant à n'importe lequel de ses personnages :

Elle n'imaginait pas Egon dans sa petite chambre [...], ni Egon à sa table de travail [...]. Elle *était* lui. Elle était ses mains sur ce cahier ou sur ce livre. Elle s'étonnait, en percevant son reflet dans la vitre, de n'avoir pas les cheveux blonds. Elle le voulait libre, sans aucune contrainte, et il le savait. Elle l'accompagnait, invisible parce qu'*intérieure à lui*, [...], à la recherche d'on ne sait quelle rencontre, dont elle a *décidé d'avance de ne pas souffrir*. Soudain, une joie infinie l'envahit, différente de celle de l'orgasme, parce qu'elle n'ébranlait pas un tréfonds de son corps, mais comme celle du lit, abandon et béatitude, *plénitude d'être et de n'être plus*. Son cerveau *évaluait froidement ce don* qui ne lui semblait pas dû, et qu'elle définissait tantôt comme un miracle, tantôt comme le passage d'un seuil, tantôt comme une fusion en un tout androgyne. (*EM*, p. 1265-1264 ; c'est moi qui souligne)

Lorsque Marguerite Yourcenar parle, dans la postface d'*Anna, soror...*, de « cette indifférence au sexe qui est, je crois, celle de tous les créateurs en présence de leurs créatures » (*OR*, p. 908), je ne suis pas sûre qu'il faille y voir le « ni homme ni femme ou alors les deux » du demiurge androgyne. Nous sommes plutôt ici devant l'affirmation un brin hésitante – « je crois » – que ce qui est « indifférent » n'est pas qu'elle soit une femme qui écrit – au contraire, cela, j'espère l'avoir montré, lui importe énormément – mais, tout simplement, que le personnage qu'elle crée et en qui elle se glisse soit un homme ou une femme. On voit ce qui change fondamentalement la direction de la lecture par rapport au mythe du demiurge androgyne. Marguerite Yourcenar ne déssexualise pas le moins du monde son être-écrivain ni son acte d'écriture : exit la commode et prétendue évacuation d'une identité féminine, une évacuation qui arrange surtout ceux de ses critiques et de ses lecteurs mal à l'aise devant... l'aisance yourcenarienne de cette « indifférence au sexe ». Quelles que soient les subtiles distinctions qu'on puisse faire entre écriture-femme, écriture féminine ou écriture de femme, Marguerite Yourcenar s'incarne pleinement comme femme dans son œuvre, mais n'entend pas pour autant limiter sa création ni son investissement littéraire à des personnages féminins ou à des thèmes réputés tels.

Et Fernande ? Fernande enfant à Acoz, comme plus tard sa petite fille du Mont-Noir, sait admirer la nature et contempler le sacré « de ses yeux neufs d'enfant que tout émerveille et que rien n'étonne » (*EM*, p. 890-891). Dans la promenade à Heyst du pâle oncle Octave, qui sert tout au plus à évoquer l'ombre de Zénon passant à travers lui, la petite fille est « le seul lien » entre ces deux personnages, « l'invisible » et le « fantôme ». Pourquoi ? Parce qu'« elle porte suspendue en soi », écrit Marguerite Yourcenar, « infiniment virtuelle, une partie de ce que je serai un jour » (*EM*, p. 880). Personnage, elle porte un écrivain, comme un écrivain porterait un personnage...