

**MARGUERITE YOURCENAR
ET LE MONDE ANIMAL
ÉTHIQUE ET ESTHÉTIQUE DE L'ALTÉRITÉ**

par Lucile DESBLACHE (Londres)

De moy, je n'ai pas sçeu voir seulement sans desplaisir poursuivre et tuer une beste innocente, qui est sans deffence et de qui nous ne recevons aucune offence. [...] Les naturels sanguinaires à l'endroit des bestes tesmoignent une propension naturelle à la cruauté.

Montaigne, *Essais*, Livre second.

La distance à laquelle Marguerite Yourcenar tient délibérément ses lecteurs n'a pas manqué d'irriter certains ; le classicisme subversivement conservateur des thèmes qu'elle développe et le rôle prédominant qu'elle accorde à l'érudition sont probablement les barrages les plus aisément identifiables de ses procédés de contrôle de l'expression de soi. D'autres lui ont également reproché la marque masculine de sa production artistique, soulignant en particulier son traditionalisme aux accents paternalistes, la prépondérance des protagonistes masculins qu'elle met en scène et son refus de se livrer dans sa subjectivité féminine. Il est vrai qu'on attend avant tout des auteurs féminins du XX^e siècle qu'elles engagent leurs écrits ou leurs recherches à partir d'expériences individuelles élaborées autour de la connaissance de soi et du rapport de soi à l'autre. À première vue, le recul vis-à-vis du moi systématiquement établi par l'écrivain semble l'éloigner d'une conception de l'écriture que l'on a pu qualifier de féminine. Peut-être ne s'agit-il là néanmoins que d'une autre manière, tantôt délibérée, tantôt inconsciente, de déguiser le soi, de piéger le lecteur dans l'illusion que "tout paraît intéresser Marguerite Yourcenar sauf Marguerite Yourcenar, toute vie sauf la sienne, toutes les conditions à l'exception de celle qui lui fut réservée"^[1]. Mis en relief par cet abîme, le rapport à l'Autre – qu'il soit autre temps, autre espace, autre monde, autre individu – est central à

[1] Jean BLOT, *Marguerite Yourcenar*, 2^e édition, Paris, Seghers, 1980, p. 13.

toute son œuvre. Il se manifeste par l'attirance aux cultures étrangères, les références aux diverses périodes historiques, ou par le désir de se légitimer à travers la recherche de ses ancêtres, dont Colette Gaudin a su montrer qu'"elle risque précisément de dissoudre cet individu [l'être que j'appelle moi] dans la foule de ses ascendants"^[2]. Même lorsque la recherche de soi ne passe pas par la généalogie, elle est déterminée par l'autre :

Ma propre existence, si j'avais à l'écrire, serait reconstituée par moi du dehors, péniblement, comme celle d'un autre ; j'aurais à m'adresser à des lettres, aux souvenirs d'autrui, pour fixer ces flottantes mémoires^[3].

Cette vision de soi par l'autre – d'ailleurs nullement étrangère à celle que l'on associe à une perception féminine –, ce besoin d'être 'en dehors', à travers lequel "le sujet sort du Moi"^[4], reflètent ses conceptions éthiques, philosophiques et spirituelles. Ils attestent son désir croissant de se dégager de la perspective exclusivement subjective et humaine d'un monde où l'on se verbalise avant tout à travers l'expression littéraire. L'aventure individuelle est fondamentale aux yeux de Marguerite Yourcenar, mais toujours éclairée à la lumière d'une conception du temps qui la renvoie à l'universel. Au fil de son développement personnel et artistique, l'écrivain évolue vers une prise de conscience qui relativise l'importance de la nature humaine dans l'univers. À l'image de Zénon qui "s'est dépris de la condition humaine en tant que telle au cours des vingt dernières années de sa vie"^[5], elle tisse grâce à l'écriture une toile qui affirme une distance croissante vis-à-vis des inquiétudes humaines et qui finira par "aboutir au triomphe du cosmique sur l'individuel"^[6], où "tout est relié à tout"^[7]. À l'heure où la philosophie française s'enivre d'idéologie et de linguistique,

[2] Colette GAUDIN, *Marguerite Yourcenar à la surface du temps*, Amsterdam, Rodopi, 1994, p. 121.

[3] Marguerite YOURCENAR, "Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien*", *OR*, 1982, p. 527.

[4] Maurice DELCROIX, "L'Orient de Zénon", *Bulletin de la SIEY*, n° 16, mai 1996, p. 55.

[5] Patrick de ROSBO, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, Paris, Mercure de France, 1972, p. 116.

[6] Sophie SHAMIN, "De l'indianité au bouddhisme", *Bulletin de la SIEY*, n° 16, *op. cit.*, p. 46.

[7] Marguerite YOURCENAR, "Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien*", *op. cit.*, p. 519.

où la littérature s'épuise en renouvellements, la future académicienne déchiffre d'autres signes. Ce changement probablement longtemps mûri nous paraît brutal puisqu'il s'est opéré pendant la décennie en apparence stérile de la gestation d'*Hadrien*, et cela d'autant plus qu'elle le qualifie elle-même de "scission"^[8].

C'est dans le contexte de cette évolution et de cette prise de recul vis-à-vis de soi que je voudrais considérer la représentation dans son œuvre de cet autre monde, le monde animal^[9]. Monde difficile à saisir, à traduire, à vivre par l'expression littéraire, pour celle qui chercha toujours à "bannir le sentimentalisme, le pathos, le moralisme [...et] préfère passer pour cynique plutôt que d'être suspectée de niaiserie"^[10]. Ses recherches d'écriture témoignent d'ailleurs qu'à cette époque, l'esthétique prime pour elle sur la morale dans l'expression littéraire et que "son propos essentiel est le jeu et non la vertu"^[11]. Un premier survol chronologique confirme de plus que ce jeu est presque exclusivement tourné vers la problématique des rapports humains ou de la condition humaine et de son enchevêtrement au mythe. L'animal y apparaît ponctuellement comme symbole esthétique ou mythologique, invariablement dans un esprit d'analogie à un aspect humain. Le rapport de l'être humain à l'animal y est à l'occasion brièvement mentionné^[12], mais rarement considéré, et jamais sur le plan éthique. Ainsi l'auteur constate-t-elle dans sa biographie de Pindare, dont elle autorisa plus tard la republication dans le recueil des *Textes oubliés*, que le poète grec, "moins expert peut-être en chevaux qu'en athlètes, ne nous laisse aucune image précise des beaux étalons à la crinière rase, venus d'Afrique ou de

[8] "L'homme qui aimait les pierres", *EM*, 1991, p. 545. Il est intéressant de constater que cette scission spirituelle semble correspondre à une autre rupture, celle de l'arrachement à l'Europe, mais également, celle de la coupure avec les civilisations méditerranéennes, doublée par une immersion dans la culture anglo-saxonne. La critique yourcenarienne a beaucoup insisté sur l'impact que l'Orient a pu avoir sur le développement d'une conception de plus en plus cosmique que l'auteur accorde à la vie. Certes. Toutefois, il est également vraisemblable que le regain d'écoute obtenu par les philosophes utilitaires et contractualistes en ce qui concerne une prise de conscience éthique et écologique croissante ait eu une influence sur celle qui gardait les oreilles et les yeux ouverts.

[9] Précisons qu'on entendra ici le terme d'animal comme être vivant opposé aux êtres humains d'une part et aux végétaux d'autre part.

[10] Josyane SAVIGNEAU, in Marguerite YOURCENAR, *Conte bleu*, Paris, Gallimard, 1993, préface, p. XVII.

Sicile^[13]. Uniquement concernée par l'aspect décoratif du cheval, au double sens d'ornement et d'accessoire de ce terme, elle poursuit, dans le style caractéristique du lyrisme de sa jeunesse :

C'est aux vases peints que nous devons demander des détails sur le harnachement et sur la forme des chars de course. Après la victoire, l'aurige accompagné de son attelage montait au temple remercier les dieux. Les larges têtes des étalons étaient, sans doute, enguirlandées de feuilles vertes : ces couronnes encore usitées en Provence, en Grèce, en Italie, préservent les chevaux du soleil et des mouches. Nous pouvons nous imaginer les bêtes nerveuses, frappant du pied les dalles, balançant sur la route poussiéreuse d'Olympie l'ombre mobile de cette fraicheur^[14].

Cet extrait révèle également sans ambiguïté un élément qui deviendra distinctif chez Marguerite Yourcenar ; l'animal y est en effet mis en scène comme instrument de continuité dans le temps et dans l'espace. Représenté comme objet au service de l'humanité dans la pure tradition thomiste selon laquelle, passif, '*non agit, sed agitur*', il est néanmoins un objet de pérennité, assurant une liaison entre les siècles et entre les pays.

Pourtant, si les aspects esthétiques et éthiques qui le concernent semblent négligés par l'auteur, les évocations symboliques sont, quant à elles, plus nombreuses à travers cette période créatrice des années vingt et trente. *Les Songes et les Sorts* est à cet égard un recueil très révélateur. Sans se lancer dans une interprétation psychanalytique de ce recueil que mon propos ne justifie pas et que n'autorise pas mon manque de compétence dans ce domaine, il est clair, même à première analyse, que la représentation animale reflète d'une part l'importance que l'écrivain accorde aux archétypes, qu'ils soient mythes ou symboles, et d'autre part, la quête voilée de son identité et de sa sexualité. Josette Pacaly a souligné combien et comment la présence animale rêvée ainsi que l'assimilation de la rêveuse à l'animal peuvent exprimer "le brouillage des identifications, les

[11] Thomas MANN, "L'Artiste et la société", *L'Artiste et la société*, Paris, Grasset, 1973, p. 299.

[12] Citons l'exemple d'une allusion à la chasse dans *Le Coup de grâce*, OR, p. 96, et celui d'un développement sur l'attitude sentimentale des Anglaises vis-à-vis des animaux, dans *Denier du rêve*, OR, p. 282.

[13] Marguerite YOURCENAR, *Pindare*, EM, p. 1475.

[14] *Ibid.*

oscillations du masculin au féminin”, voire “un évitement “ du féminin^[15]. Celle qui ne cesse de se découvrir par le paradoxe s'étonne de ne s'être jamais rêvée animal^[16] mais s'identifie cependant à eux à plusieurs reprises. Prenons l'exemple du rêve *La Flaque dans l'église*. L'auteur relate qu'elle se trouve dans un cloître où elle contemple la Mort matérialisée sous les traits d'une jeune femme anorexique. Elle se fait interpeller par cinq jeunes femmes aux “larges jupes rondes qui rappellent la corolle des fleurs [...et] qui n'osent bouger de peur de froisser leurs toilettes du dimanche”^[17]. Refusant de se joindre à elles, elle prétexte sa hâte et son habillement trop modeste. Elle entre dans l'église avoisinante et entame cette étrange métamorphose en religieuse, puis chauve-souris, pour finalement se dissoudre en huile essentielle. L'interprétation de tels symboles que Freud classierait probablement comme appartenant au groupe des symboles qui ne sont pas universellement traduisibles^[18], demande prudence et permet la multiplicité. Toutefois, il n'est pas interdit de penser que ce dédoublement de soi, cette fuite, dans le contexte de la scène où ils se produisent, révèlent l'ambivalence de sa sexualité, tout comme un désir de se soustraire à une féminité qui l'effraye et l'attire à la fois^[19], en devenant autre, en échappant peut-être même ainsi aux limites de la condition humaine par la créativité^[20]. La rencontre avec la chauve-souris, animal mixte par excellence, mi-réel mi-fabuleux, mi-souris mi-oiseau, qu'elle immobilise entre mort et vie, corps matérialisé et essence spirituelle, est décrite en ces mots :

[15] Josette PACALY, “*Les Songes et les Sorts*, préface et ‘dossier’”, *Marguerite Yourcenar aux frontières du texte*, Roman 20-50, 1995, p. 40.

[16] *Les Songes et les Sorts*, EM, p. 1644.

[17] *Ibid.*, p. 1582.

[18] Sigmund FREUD, *Sur le rêve*, Gallimard, Folio essais n° 12, 1991, p. 136.

[19] Ambivalence que P. BENNAROSH a expliquée comme la conséquence d'une enfance presque dénuée de maternel et de féminin : (“La Quête de Marguerite Yourcenar”, *La Nouvelle Revue Française*, avril 1988, p. 55). “La mère de l'auteur meurt quelques jours après lui avoir donné naissance. Du fait de ce drame, le monde de Yourcenar sera peuplé d'hommes exclusivement, et elle-même, par empereur ou alchimiste interposés, devra s'identifier à l'homme pour exister. [...] La culture, la recherche et la reconstitution historiques sont pour l'auteur [...] le contrepoison unique au monde unisexe où son enfance fut enfermée”.

[20] Josette Pacaly mentionne l’“huile essentielle”, véritable métaphore de la

Je suis seule dans l'église, mais quelque chose est couché devant l'autel, sous un voile de velours noir. Je sais que ce quelque chose, c'est moi-même, ou plutôt mon reflet. [...] Mon reflet prisonnier bouge et palpète sous le voile noir et cette longue forme étendue devant l'autel fait penser à une religieuse qui se consacre, ou à un cadavre qu'on absout d'avoir vécu. Mais ce voile ne cesse pas de frémir, de s'agiter comme des ailes et l'on songe aussi à quelque grande chauve-souris veloutée qui se serait effondrée là après avoir malgré soi soufflé toutes les lampes d'un seul frôlement craintif et chercheur^[21].

Les exemples pourraient être multipliés, car ces figurations de fuite, de transmutation, de semi-osmose par ou avec l'animal prennent les formes les plus diverses dans *Les Songes et les Sorts*. Dans le paratexte de ce recueil, où elle livre son analyse de la "zoologie de ses rêves"^[22], Marguerite Yourcenar nomme le cheval, le chien, l'oiseau et plus rarement le chat comme les plus présents. À première lecture de ces songes, c'est plutôt la diversité d'espèces représentées qui est frappante, à l'image de sa richesse d'imagination. Plus d'un tiers des vingt-deux rêves qu'elle nous propose est habité de créatures non-humaines, du papillon au phoque. On insistera une fois de plus sur le fait que le dénominateur commun qui les relie consiste en cette notion de métamorphose. Seul le cheval, généralement associé à la présence du père, existe en soi, n'étant soumis à aucune transformation. On ne sera nullement surpris de constater que l'auteur le perçoit comme "chargé d'une splendeur, d'une vigueur, d'un élan mythologique non pas terrifiant, mais *awe-inspiring*"^[23]. Par opposition, les oiseaux, presque systématiquement objets de métamorphose, sont "remplis d'une sorte de tendre et magique douceur, ferments, palpitation de la vie même"^[24]. Si on retrouve avec le cheval un symbolisme universel au sens freudien du terme, l'oiseau, quant à lui, captieux dans ses métamorphoses,

sublimation mais aussi du pouvoir de la création" dans son article "*Les Songes et les Sorts*", *op. cit.*, p. 40.

[21] *Les Songes et les Sorts*, *op. cit.*, p. 1582-1583. Notons que la chauve-souris figure également dans un autre rêve, celui de l'Île des dragons.

[22] *Ibid.*, p. 1621.

[23] *Ibid.* Elle mentionne plus haut dans le même ouvrage "le pelage de certains animaux, senti comme *awe-inspiring*", *ibid.*, p. 1609. Remarquons également qu'elle insiste à plusieurs reprises dans ses mémoires sur la passion de son père Michel pour le cheval.

[24] *Ibid.*

“totémique”^[25] dans son assimilation à l'être humain, est cependant toujours secourable, porteur de vie ou d'amitié. Hors de tout contexte littéraire ou onirique, elle s'explique d'ailleurs sur ce rapport privilégié qu'elle entretient avec les oiseaux :

Ce sont mes amis. Au fond, je suis la servante des oiseaux. J'ai toujours pensé qu'il y avait un rapport entre les oiseaux et les anges. [...] Un ange, cela veut dire un messenger, quelqu'un qui apporte quelque chose de nouveau [...] et je pense que les oiseaux sont des anges. [...] Ils sont un signe de la diversité de la vie que nous oublions toujours^[26].

Il est temps de quitter ce paysage des rêves, et je propose d'éclipser les chats, chiens, chameaux et autres qui l'enrichissent, faisant toutefois une dernière remarque à ce sujet ; à une seule reprise, elle animalise la femme, au sens péjoratif que peut avoir cette notion. Elle insiste alors sur les moments de crise irrationnels et émotifs prétendument caractéristiques d'une attitude féminine. Dans le rêve *L'Amour et les bandelettes de lin*, face à l'homme qu'elle aime, elle se dépeint ainsi “gagnée par ce tremblement de bête hypnotisée qui s'empare de la femme en présence de l'amour”^[27]. Son acerbité vis-à-vis de Freud, à qui elle reprochait injustement à mon sens de ne pas avoir “assez vu dans le symbole son élément de métaphore, de pur jeu esthétique”^[28], peut surprendre ; le maître viennois a en effet toujours souligné le rapport du symbolique et de l'esthétique, affirmant que “la symbolique du rêve conduit bien au-delà du rêve [...et qu'] elle n'appartient pas en propre au rêve mais domine de la même manière la figuration dans les contes, les mythes et les légendes, dans les mots d'esprit et dans le folklore”^[29]. Il est plus étonnant que cette valorisation de la métaphore n'ait pas trouvé écho en elle chez Gaston Bachelard pour qui “les métaphores s'appellent et se coordonnent plus que les sensations, au point qu'un esprit poétique est purement une syntaxe des métaphores”^[30] à travers le rêve et la rêverie.

[25] Selon la propre expression de Marguerite Yourcenar, *ibid.*, p. 1539.

[26] “Une leçon de sagesse sous un toit de bois”, entretien avec P. POMPON BAILLACHE, *Marie-Claire*, avril 1979, p. 23.

[27] *Ibid.*, p. 1602.

[28] *Ibid.*, p. 1619-1620.

[29] Sigmund FREUD, *Sur le rêve*, *op. cit.*, p. 138-139.

[30] Gaston BACHELARD, *La psychanalyse du feu*, Gallimard, Folio essais n° 25, 1985, p. 185.

Mais retournons à notre propos essentiel et laissons là cet univers des songes pour évoluer vers celui de la fiction. Les deux mondes se croisent et se superposent d'ailleurs plus qu'ils ne s'excluent. On trouve en fait peu d'imagerie animale dans la littérature yourcenarienne de jeunesse, mais lorsqu'elle se manifeste, elle suit en général le fil des rêves et des rêveries des protagonistes. Si l'auteur, dans la narration de ses propres rêves, perçoit la présence animale comme "toujours bénéfique"^[31], elle est plutôt reliée dans le monde onirique de sa fiction aux archétypes de ce qu'Hadrien nommera plus tard en relatant ses songes "un monde larvaire et spectral"^[32]. Penchons-nous un instant sur *Anna, soror...*, dont la première version fut écrite en 1925 et parut en 1935 dans le recueil intitulé *La Mort conduit l'attelage*. Le symbole de la vipère y représente la féminité et la sexualité féminine telles qu'elle sont perçues par l'homme, à travers la psyché masculine matérialisée par l'imagination consciente ou inconsciente de Miguel, celle de la femme n'étant en revanche pratiquement pas explorée. Il évoque un monde de l'entre-deux : mi-songe mi-réalité, où la "fausse serpente"^[33] est mi-femme mi-animal, mi-sœur mi-étrangère, mi-présence mi-illusion et tout à la fois objet de désir et de répulsion. Ce symbole, larvaire s'il en est, évolue comme un *leitmotiv* musical, une métaphore aux multiples déguisements dont l'auteur exploite ce que Roland Barthes aurait appelé les sens obvie et obtus. Obvie en ce que la signification symbolique est intentionnelle et fait écho chez le lecteur/la lectrice occidental(e) à une couche de références communes immédiatement perceptibles : le serpent comme double évocation du sentiment de culpabilité ainsi que du danger des pulsions refoulées et non-réalisées. Obvie également en ce qu'il est relié au monde de la superstition, des présages et des pouvoirs occultes, d'ailleurs traditionnellement plus associé au féminin qu'au masculin^[34]. Sens obtus pourtant en ce qu'il est également "en

[31] *Les Songes et les Sorts*, op. cit., p. 1621.

[32] *Mémoires d'Hadrien*, OR, p. 512. Notons que les ouvrages de fiction de Marguerite Yourcenar sont très fréquemment marqués par le rêve, que ce dernier influe sur la construction du roman (*Denier du rêve*) ou qu'il apparaisse par le biais des protagonistes (Miguel, Hadrien, Zénon).

[33] Ainsi Miguel interpelle-t-il la fille aux yeux jaunes, *Anna, soror...*, OR, p. 889.

[34] De nombreux exemples peuvent être cités : le médecin recommande un bouillon de vipères (p. 893), la mère de Valentine tenait déjà l'apparition soudaine d'un serpent pour un augure de mort (p. 894), Anna elle-même perçoit la présence d'une vipère comme un mauvais présage (p. 887), et bien sûr, la fille-aux-vipères symbolise entre autres choses la superstition même. La

trop”, “supplémentaire”, “hors de la culture”^[35] : par crainte de se laisser enfermer dans un univers onirique stéréotypé, Marguerite Yourcenar met grâce à cette métaphore ‘caméléon’ son récit sous le signe du secret et du mystère. Il est à cet égard révélateur que dans la seconde version qu’elle propose au public, consciente que le récit tend à se laisser enfermer dans une symbolique des songes limitative, elle admet que “les quelques scènes où figure la fille-aux-vipères ont été plus retouchées et plus élaguées que les autres”^[36].

Avant d’abandonner l’étude de cette période de jeunesse considérons-la en contraste avec celle qui suit dans le contexte de cette “scission” évoquée par l’auteur et mentionnée plus haut. Les quelques lignes qu’elle décida d’insérer en postface de la republication de la “Suite d’estampes” qu’elle avait écrite en 1927 à l’occasion du décès de son pékinois Kou-Kou-Haï témoignent de l’importance que tenait l’univers des animaux dans ses préoccupations. Elle y accuse la préciosité du style, mais souligne que ces pages valent toujours pour les thèmes qui y pointent, parmi lesquels “l’obsession de la douleur, la nôtre, mais aussi celle des animaux et des plantes, la passion pour l’innocence et la simplicité des bêtes”^[37]. Toutefois cette passion, doublée de ce qu’elle nomme “un péché d’attachement aux créatures”^[38], s’exprime encore au cours de ces années vingt en relation ou en opposition à l’homme, alors qu’elle va évoluer vers une conception de plus en plus ‘osmotique’ des espèces où aucune ne domine. “Tu es antérieur à la faute”, dit-elle à Kou-Kou-Haï. “En toi réside l’innocence, la malice peut-être, des créations dans leur fleur, avant que l’esprit de l’homme ne soit venu tout compliquer”^[39]. “Le sang, les races, les espèces, les traditions nous séparent”^[40], insiste-t-elle. À l’évidence, l’axe de référence est ici pour elle l’humain. Il ne le sera pas toujours. Les *Mémoires d’Hadrien* ouvrent une ère de maturité et annoncent une nouvelle éthique.

vipère est également liée à l’occulte dans *Mémoires d’Hadrien*, en référence aux pouvoirs surnaturels du grand-père d’Hadrien sur les animaux.

[35] Roland BARTHES, *L’obvie et l’obtus, Essais critiques III*, Seuil, “Tel Quel”, 1982, p. 45-46.

[36] *Anna, soror...*, op. cit., p. 936.

[37] “Suite d’estampes pour Kou-Kou-Haï”, *En pèlerin et en étranger, EM*, p. 480.

[38] *Ibid.*, p. 475.

[39] *Ibid.*, p. 475.

[40] *Ibid.*, p. 477.

Certes l'empereur affirme que "l'humain [le] satisfait, [qu'il] y trouve tout, jusqu'à l'éternel"^[41], mais l'animal s'il est soumis à l'être humain et inférieur à lui de par sa condition, fait néanmoins partie intégrante de sa vie, dans une conception artistique et philosophique "où l'homme est la nature, et l'enclôt en lui tout entière"^[42]. Pour Hadrien, l'animal est symbole esthétique, miroir de la beauté sauvage du corps humain. Il est également lien entre les espèces : "la forêt tant aimée se ramasse tout entière dans l'image du centaure", nous dit-il^[43]. Finalement, et peut-être surtout, il représente cette veine instinctive et indomptable perçant chez celui ou celle qui est en proie à la panique, et dont les irruptions sont pour l'empereur synonymes de défaite. La description de son maître des chasses, à qui il demande de l'aider au suicide, montre le mélange de compassion et de condescendance retenue qu'il éprouve à l'égard d'un être qui perd le contrôle de soi :

Je pensai d'abord à mon maître des chasses, Mastor, la belle brute sarmate qui me suit depuis des années avec un dévouement de chien-loup, et qu'on a chargé de veiller la nuit à ma porte. Je profitai d'un moment de solitude pour l'appeler et lui expliquer ce que j'attendais de lui : tout d'abord, il ne comprit pas. Puis, la lumière se fit ; l'épouvante crispa ce mufle blond. Il me croit immortel ; [...] c'était pour lui comme si le maître des dieux, s'avisant de le tenter, descendait de l'Olympe, pour réclamer de lui le coup de grâce. Il m'arracha des mains son glaive, dont je m'étais saisi, et s'enfuit en hurlant. On le retrouva au fond du parc divaguant sous les étoiles dans son jargon barbare. On calma comme on put cette bête affolée ; personne ne me reparla de l'incident^[44].

Cette association métaphorique à la bête est tout aussi présente lors des descriptions d'Antinoüs : au-delà de sa sensualité raffinée de "beau lévrier", l'esclave aimé, incompris et incompréhensible dans ses attitudes intuitives, oscille entre homme et animal au sens étymologique de souffle essentiel. Il incarne en effet l'essence matérialisée à partir de laquelle l'empereur retrouve "le contact avec les grands objets naturels, l'épaisseur des forêts, l'échine musclée des panthères"^[45].

[41] *Mémoires d'Hadrien*, *op. cit.*, p. 388. La citation dans sa totalité est la suivante : "Art grec où l'homme est la nature, et l'enclôt en lui tout entière".

[42] *Ibid.*

[43] *Mémoires d'Hadrien*, *op. cit.*, p. 388.

[44] *Ibid.*, p. 503.

De telles descriptions analogiques foisonnent plus encore dans le monde rural de *L'Œuvre au Noir*, où l'animal, s'il échappe à la conscience du temps et de l'époque dans laquelle il vit, partage néanmoins le plus souvent le même espace et le même sort que l'être humain. Elles s'intègrent généralement au texte sans créer d'effet de surprise, accessoires nécessaires à la représentation iconique de la toile de fond sur laquelle se déroule le roman. Ainsi Zénon rentre-t-il chez lui "comme un chien efflanqué"^[46], les paysans grouillent-ils, "avidés comme des rats qui sentent le fromage"^[47], Colas Gheel beugle-t-il "comme un bœuf qu'on saigne"^[48], Idelette persécutée est-elle aux yeux de Zénon "une biche abandonnée aux chiens courants"^[49]. Parallèlement à ces comparaisons au premier degré, se profile toutefois une conception du rapport à l'animal qui s'éloigne de celle d'Hadrien. Là où l'empereur prônait la supériorité humaine dans le contrôle de soi et l'agencement de l'univers, Zénon, quant à lui, écoute "les conseils [qui] tombent des feuilles" et se sent "libre comme la bête et menacé comme elle, équilibré comme l'arbre entre le monde d'en bas et le monde d'en haut"^[50]. Une condition commune est partagée. La conscience de cette condition l'incite à ne plus utiliser "deux termes différents pour désigner la bête qu'on abat et l'homme qu'on tue, l'animal qui crève et l'homme qui meurt"^[51]. Il décrit ouvertement cette "civilisation à cloisons étanches"^[52] qui permet à une minorité humaine de commettre impunément les actes de cruauté les plus infâmes en entretenant le désir d'ignorance et la négation de l'imagination que motive la répulsion de l'horreur chez les êtres humains. *L'Œuvre au Noir* présente également l'animal comme possédant le privilège de ne pas être inféodé à l'époque dans laquelle il vit et de faire partie intégrante de l'univers qu'il habite, en harmonie avec les mondes et espèces qui lui sont étrangers. Contrairement à l'être humain, il échappe donc dans une certaine mesure à la prison du temps et du moi. Donnons-en pour exemple le passage suivant :

[45] *Ibid.*, p. 438.

[46] *L'Œuvre au Noir*, OR, p. 586.

[47] *Ibid.*, p. 595.

[48] *Ibid.*, p. 591.

[49] *Ibid.*, p. 777.

[50] *Ibid.*, p. 584-585.

[51] *Ibid.*, p. 704.

[52] Marguerite YOURCENAR, "Une civilisation à cloisons étanches", *Le Temps, ce grand sculpteur*, EM, p. 396-397.

Une sympathie attirait [Zénon] vers les reptiles calomniés par la peur ou la superstition humaine, froids, prudents, à demi souterrains, enfermant dans chacun de leurs rampants anneaux une sorte de minérale sagesse^[53].

À l'évidence, nous glissons de l'esthétique à l'éthique, et même si cette première notion garde de l'importance, elle a d'abord pour fonction dans les œuvres de maturité d'exprimer l'immense compassion ou admiration de l'être humain à l'égard de l'univers non-humain. Dans *Un homme obscur*, dont la rédaction est entreprise une dizaine d'années après la publication de *L'Œuvre au Noir*, les marques de cette évolution sont frappantes. Les métaphores ou comparaisons animalières y sont présentes, mais ne font plus légion. Elles semblent plus souvent destinées à l'imagerie poétique qu'au burlesque ou à la parodie. Elles ne se limitent plus non plus à l'analogie avec l'être humain, manifestant ce désir d'appartenance de toutes les espèces à la nature. Ainsi, "la lune [sort] des nuages comme une grande bête blanche et y entr[e] comme dans une tanière"^[54], et "les vertèbres de bois"^[55] du vaisseau à bord duquel Nathanaël fait naufrage apparentent le navire à une créature vivante. Plus que ces images ponctuelles dont on pourrait multiplier les exemples, ce sont les descriptions variées du monde animal qui contribuent à la beauté stylistique du roman. Marguerite Yourcenar y plonge le lecteur à intervalles réguliers, l'initiant à l'univers poétique avec lequel Nathanaël, "frère des bêtes" et "cousin des arbres"^[56], est en communion. Les oiseaux en particulier colorent ce récit de l'eau, de l'air et du voyage à intervalles réguliers. Leur importance spirituelle et esthétique pour la romancière de Petite Plaisance a déjà été soulignée plus haut. La présence animale n'a plus la fonction occasionnelle qu'elle occupait dans les œuvres antérieures. Nathanaël est constamment dépeint ou défini dans son rapport au monde de bêtes ou de la nature. À l'âge de quinze ans, son destin est déjà déterminé par ce monde, puisque, se croyant bon pour la corde, il réussit à se faufiler illégalement dans les cales d'un bateau en partance pour la Jamaïque grâce à la complicité silencieuse du chien qui garde le navire^[57]. Il éprouvera toute sa

[53] *Ibid.*, p. 584.

[54] *Un homme obscur*, OR, p. 962.

[55] *Ibid.*, p. 954.

[56] *Ibid.*, p. 1035.

[57] Remarquons que cette présence du chien lié au destin se retrouve en miroir

vie une compassion sans borne à l'égard des créatures non-humaines avec lesquelles il est lié par une connivence secrète, mais sera au cours de son évolution de plus en plus porté à considérer leur ressemblance avec l'existence humaine. Ce faisant, il ne s'engage nullement dans une philosophie anthropomorphique ; cette ressemblance gomme au contraire les différences entre les espèces en soulignant leur appartenance à un univers commun qui les limite et les détermine parallèlement sinon pareillement. *Un homme obscur* évolue ainsi graduellement vers une vision cosmique du monde régi par une "pensée naturelle"^[58] où l'être humain n'a plus réellement le monopole intellectuel ou spirituel, mais s'inscrit dans une sorte de sourde conscience collective. Les premières pages du roman suggèrent une perception de l'animal d'une part comme victime de l'apparente supériorité humaine, d'autre part comme analogue dans sa vulnérabilité à l'être humain le plus faible. Plusieurs comparaisons sont établies avec la femme. Citons l'exemple le plus frappant de Foy, la jeune Indienne précocement happée par la mort ; cette injustice restera dans l'esprit de Nathanaël associée à celle de la taupe sauvagement tuée par le père de Foy alors qu'il creusait la tombe de sa fille. Au fil des pages, cette analogie s'étend à toutes les créatures "pour qui vivre et mourir est presque également difficile"^[59]. À travers son agonie sur cette île semi-déserte, Nathanaël tourne délibérément le dos à la nature humaine en cherchant un abri solitaire pour mourir. Ce comportement ostensiblement animal est néanmoins le résultat d'une démarche non pas régressive, mais consciente, liée au désir de dépasser l'humain afin de l'unir à l'universel.

Ce tour d'horizon partiel de l'œuvre de Marguerite Yourcenar prouve combien sa créativité est nourrie par ce désir. Bien des écrits tout aussi empreints de son humanisme et de l'amour des animaux dont il relève ont été passés sous silence. Ses essais en particulier les dévoilent à travers une grande diversité, qu'ils s'inscrivent dans l'expression poétique d'une vision globale de

vers la fin du roman ; cette fois, c'est Nathanaël qui sauvera la vie d'un chiot qui devait être donné en pâture à un tigre (*ibid.*, p. 1018-1019). Marguerite Yourcenar précise à ce sujet dans la postface de l'ouvrage que cette anecdote est inspirée d'un fait divers réel (*ibid.*, p. 1069).

[58] L'expression est empruntée à Claude BUGEON, *La Pensée naturelle*, Monaco, Édition du Rocher, 1996.

[59] *Ibid.*, p. 1037.

l'univers, qu'ils manifestent les affinités de la romancière sur ce sujet avec certains écrivains, d'Oppien à Selma Lagerlöf, ou qu'ils visent directement à ébranler leur public dans sa prise de conscience de la cruauté en soi. L'urgence du message, qu'elle soit ou non masquée par les conventions romanesques, est de toute façon la même. Elle est déterminée, non pas tant par une fuite de soi comme il était suggéré dans les premiers paragraphes de ce propos, que par une recherche où l'on trouve son sens hors de soi, à travers la conviction que "la seule horreur, c'est de ne pas servir"^[60]. Cette urgence s'insère dans le contexte d'une perspective non pas de négation de l'expression subjective, mais de manifestation de la subjectivité qui, afin d'être satisfaisante, implique une lutte personnelle pour la reconnaissance de valeurs universelles. Pour Marguerite Yourcenar, cette lutte passe nécessairement par l'autre, et même l'Autre animal, car c'est à travers l'Autre total que l'on peut accéder au sens d'une vie humaine. L'une des clés de cette compréhension consiste à questionner sinon à "posséder le sens d'une vie enfermée dans une forme différente"^[61]. Je lui laisserai la parole en guise de conclusion, citant les dernières phrases de l'article si profondément émouvant qu'elle écrivit quelques années avant sa mort, s'inspirant dans son titre de l'Écclésiaste, "Qui sait si l'âme des bêtes va en bas ?" :

Soyons subversifs. Révoltons-nous contre l'ignorance, l'indifférence, la cruauté, qui d'ailleurs ne s'exercent si souvent contre l'homme que parce qu'elles se sont fait la main sur les bêtes. Rappelons-nous, puisqu'il faut toujours tout ramener à nous-mêmes, qu'il y aurait moins d'enfants martyrs s'il y avait moins d'animaux torturés, moins de wagons plombés amenant à la mort les victimes de quelconques dictatures, si nous n'avions pas pris l'habitude de fourgons où des bêtes agonisent sans nourriture et sans eau vers l'abattoir, moins de gibier humain descendu d'un coup de feu si le goût et l'habitude de tuer n'étaient l'apanage des chasseurs. Et dans l'humble mesure du possible, changeons (c'est-à-dire améliorons s'il se peut) la vie^[62].

[60] Marguerite Yourcenar citée par Pierre de BOISDEFRE, "Marguerite Yourcenar sous la Coupole" *La Nouvelle Revue des Deux Mondes*, janvier-mars 1981, p. 603.

[61] Marguerite YOURCENAR, *Les Yeux ouverts*, Paris, Le Centurion, 1980, p. 317.

[62] Marguerite YOURCENAR, "Qui sait si l'âme des bêtes va en bas ?", *Le Temps, ce grand sculpteur*, EM, p. 376.