

DU VISIBLE AU LISIBLE :
PORTRAITS DE FEMMES DANS
SOUVENIRS PIEUX ET ARCHIVES DU NORD

par Agnès FAYET (CIEREC - Université de Saint-
Étienne)

Marguerite Yourcenar a fait du genre masculin un prérequis à la création des personnages principaux de ses récits, réservant à *Feux* et aux essais quelques grandes, mais rares, figures féminines. Elle s'est expliquée sur ce parti pris dans *Les Yeux ouverts*, avançant l'argument qu'une femme échappe rarement à son identité sexuelle, contrairement à un homme¹. Cela éveille notre attention devant le *Labyrinthe du monde*, récit caractérisé par le pacte autobiographique, dans lequel les personnages sont imposés par l'histoire familiale de l'auteur ; dans les mémoires, l'auteur ne préside pas au choix du genre.

Le développement du portrait littéraire est lié au modèle pictural. Rien d'étonnant donc à ce que *Le Labyrinthe du monde* soit ponctué de références explicites à une documentation visuelle constituée de portraits photographiques ou peints. Ces images, dont on peut penser qu'elles ont au préalable servi de nourriture empathique et sociologique à l'auteur², forment une matrice au récit. L'écriture du

¹ « - Mais dans l'histoire, il y a tout de même un certain nombre de femmes exceptionnelles qui auraient pu vous inspirer ?

- Elles l'ont fait dans certains de mes essais, ou comme nous venons de le dire, comme deutéragonistes dans certains de mes livres. La vie d'une femme comme Florence Nightingale aurait pu me tenter, elle a été racontée par Strachey, et fort bien, quoi qu'on en dise parfois. Antigone et Marie-Madeleine sont des personnages sublimes, quelle que soit la valeur des poèmes que je leur ai consacrés. Mais il y a parfois, chez de très grands hommes, une tendance à l'impersonnalité totale dont Hadrien nous parle : « Un homme qui écrit ou qui calcule n'appartient plus à son sexe. Il échappe même à l'humain ». C'est beaucoup plus rare, du moins jusqu'à nos jours, même chez les plus éminentes des femmes » YO, *Le Centurion*, 1980, p. 272.

² « Une bonne partie de mon temps se passe à rassembler les photographies et les documents nécessaires pour le *Labyrinthe du monde*, l'histoire de mon père et de ma famille paternelle, qui sera très différente de *Souvenirs pieux* » et : « L'étude des portraits a aidé à donner une idée de la situation sociale des personnes décrites ; elle a permis aussi d'évaluer jusqu'à un certain point les physionomies, dans un effort de

portrait dans le *Labyrinthe* est une intellectualisation de la lecture directe, globale et primaire qu'est la vision de l'image iconographique. Cette lecture seconde morcelle l'image, ne retenant que ce sur quoi l'auteur veut insister, éclairant, pour ce qui nous concerne, son interprétation de la notion de genre. Marguerite Yourcenar envisage-t-elle le portrait de ses ancêtres en fonction de leur identité sexuelle ? Les signes visuels du portrait dans le *Labyrinthe* bénéficient-ils de sensibles indicateurs du genre comme c'est le cas dans les portraits photographiques ou peints des époques balayées par les mémoires ? C'est à ces questions que nous tenterons de répondre en nous appuyant sur les deux premiers volumes du *Labyrinthe*, *Souvenirs pieux* et *Archives du Nord*³, pour lesquels Marguerite Yourcenar a été amenée à recourir de manière presque systématique à l'image pour combler les défauts de l'expérience visuelle, propre ou indirecte.

Le portrait, une image utile

L'image est abondamment citée : l'image mortuaire de Fernande au début de la trilogie, les différents souvenirs pieux qui donnent le titre du premier volume, les photographies des châteaux, les références aux tableaux « visités » dans les musées... Par-dessus tout, le portrait iconographique trouve une place de choix, appelant en écho le portrait littéraire. L'auteur se risque rarement à un portrait sans l'ossature iconographique.

C'est toute la structure de l'entreprise littéraire qui se révèle sous le réseau d'individus dont la rencontre commence avec celle de leurs portraits. Ces portraits, c'est, concrètement, l'histoire de deux familles, le fil conducteur grâce auquel l'imagination est soutenue et la reconstitution possible. Dans *Souvenirs pieux*, le récit fait une boucle de morts en morts pour arriver à une naissance. Le récit bondit de souvenir pieux en souvenir pieux, de photographie en vieille peinture, une autre façon de convoquer les morts⁴. Les portraits

rendre la vie à des personnes dont on ne sait souvent presque rien » *L* (3 août 1973) p. 524 et (7 novembre 1977) p. 748.

³ Le cas du dernier volume, *Quoi ? L'Éternité*, est un peu différent. La référence à l'image, quand elle est avouée, renvoie alors surtout à son propre portrait et au portrait du père : l'expérience visuelle personnelle ou rapportée a retrouvé sa fonction de support à l'écriture.

⁴ Cela rappelle les propos de Roland BARTHES : « Et celui ou cela qui est photographié, c'est la cible, le référent, sorte de petit simulacre, d'eidolon émis par l'objet, que j'appellerais volontiers le Spectrum de la Photographie, parce que le mot garde à travers sa racine un rapport au « spectacle » et y ajoute cette chose un peu terrible qu'il

punctuent de vies passées une trame historique qui conduit du Moi au Moi. Dans *Archives du Nord*, les séquences sont chronologiques. Les portraits et les individus qui vivent pour un temps derrière ces portraits viennent d'un passé lointain et cheminent vers une enfance en devenir. La tonalité est moins mortuaire : les portraits se rencontrent et naissent les uns des autres. Ils vivent tous un peu dans l'enfant qui est là aux dernières lignes. Cela semble s'expliquer par le fait que, comme elle l'affirme dans une lettre à Micheline Prévot⁵, Yourcenar a le sentiment d'être dans le flux des personnages de son ascendance paternelle.

Les portraits picturaux s'avouent prémices aux portraits littéraires par les énoncés référentiels quasi systématiques qui les introduisent. Nous naviguons dans un mode explicite dans lequel aucune dissimulation n'est perceptible. L'auteur arbore l'intertexte⁶ pictural comme un architecte laisserait les étais en place une fois la construction terminée : « On a l'image de... », « une photographie qu'on vient de me communiquer me le montre... » ou encore « J'ai eu sous les yeux un portrait de⁷... ». De toute évidence, Marguerite Yourcenar expérimente là une méthode d'écriture. Cela rappelle les explicites références à l'image que l'on trouve dans le *D'après Dürer de La Mort conduit l'attelage* et qui disparaissent au profit d'allusions picturales plus subtiles dans *L'Œuvre au Noir*⁸. Les références à l'image affirment l'analogie du portrait littéraire au portrait

y a dans toute photographie : le retour du mort », *La Chambre claire*, Cahiers du cinéma, Gallimard, Seuil, 2000, p. 138.

⁵ « Vous voyez que par la force même des choses, le ton de l'ouvrage se transforme du tout au tout au cours des trois volumes.

Il est vrai que le « souffle » d'*Archives du Nord* est probablement plus large que celui de *Souvenirs pieux* ; non seulement parce que dans le premier volume, j'en étais encore à expérimenter pour la première fois avec [sic] une méthode, mais à cause de l'écart entre ma famille maternelle et moi. Sauf pour Fernande, que je pouvais reconstruire grâce aux récits de mon père, et pour Octave et Rémo, sur lesquels on possède pas mal de clartés, les autres personnages évoqués étaient à la fois lointains, et, à mes yeux, quoi que je fisse, conventionnels. Avec ma famille paternelle, je me sens beaucoup plus proche de ces êtres d'ailleurs si différents de moi, mais dont j'ai quand même le sentiment d'hériter » *L*, p. 773.

⁶ Le concept d'intertextualité doit être compris ici dans un sens extensif, c'est-à-dire qu'il ne se restreint pas à l'écrit mais englobe la co-présence des langages hyperartistiques.

⁷ Respectivement, *EM*, p. 1164, *EM*, p. 889, *EM*, p. 898.

⁸ *La Mort conduit l'attelage* (1934) est une œuvre de jeunesse de Marguerite Yourcenar. Elle contient trois récits : *D'après Dürer*, *D'après Gréco*, *D'après Rembrandt*. *D'après Dürer* est à l'origine de ce qui deviendra *L'Œuvre au Noir* (1968). Lire à ce propos la critique génétique de Francesca MELZI D'ERIL KAUCISVILI, *Dans le laboratoire de Marguerite Yourcenar*, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 2001.

iconographique. Cette analogie n'a rien de surprenant. Elle apporte du crédit au réalisme des portraits. Dans certains cas, la référence joue également un autre rôle, comme celui de balise historique dans l'album de portraits : « C'est aussi de l'époque du rattachement à la France que datent les plus anciens portraits de famille ; les précédents, à deux ou trois exceptions près, ont sans doute disparu dans les successifs feux de joie de la guerre ⁹ ». Suivent quelques exemples de ces portraits, regroupés là par ce connecteur temporel. Dans d'autres cas, la référence à l'icône inclut l'auteur de l'image, un peintre le plus souvent, parfois accompagné du nom du commanditaire : « On a son portrait par Bafcop, bon portraitiste fort réputé à l'époque dans la région du Nord¹⁰ ». La célébrité de l'artiste suppose l'assise sociale du membre de la famille dont il a fait le portrait. Comme l'écrit Gisèle Freund, la photographie est « un de ces actes symboliques par lesquels les individus de la classe sociale ascendante rendaient visible à eux-mêmes et aux autres leur ascension et se classaient parmi ceux qui jouissaient de la considération sociale¹¹ ». Les références à l'image peuvent aussi simplement être l'occasion d'une mise en scène symbolique des personnages représentés et de leurs rapports : « De chacune des cinq filles ayant vécu, un cadre en accordéon contient une image, soigneusement isolée par sa bordure de cuir des images voisines. En fait, chacune de ces femmes semble vivre dans un monde à soi, marqué par ses caractéristiques bien à elles : leurs physionomies diffèrent à tel point qu'on ne les prendrait pas pour des sœurs¹² ». Le support se charge ici de représenter symboliquement toute la différence qui pouvait exister entre ces femmes, pourtant rapprochées par le lien sororal. Nous voyons donc que la mise en avant de la référence à l'intertexte pictural peut avoir une fonction bien précise dans le récit. Le portrait dans le *Labyrinthe* est utilitaire et ne relève pas d'un gratuit effet de style ou d'une passe esthétique.

Du code iconique au code linguistique : la métamorphose de l'image

Le passage du code iconique (le support) au code linguistique (le résultat) se caractérise par trois principes qui éloignent le résultat

⁹ EM, p. 985.

¹⁰ EM, p. 1020.

¹¹ Gisèle FREUND, *Photographie et Société*, Éditions du Seuil, 1974, p. 11 (ouvrage présent dans la bibliothèque de Petite Plaisance et mentionné dans une lettre à Jean Chalou, L, p. 544).

¹² EM, p. 799.

textuel de son support visuel : la symbolisation, l'atomisation, et la dépicturalisation, conséquence des deux premiers principes. Par dépicturalisation, nous entendons un éloignement constaté du texte avec les données iconiques qui le portent.

La triade sémiotique de C. S. Peirce rassemble les notions d'icône (signe de la similitude), d'indice (signe de la modification) et de symbole (signe de la convention)¹³. Contrairement aux deux premières notions, le symbole – le signe textuel en l'occurrence – joue le rôle d'interprétant. C'est le premier pas vers la dépicturalisation. Concrètement, lorsque Yourcenar se trouve face au portrait iconographique d'un de ses ascendants, elle se trouve en présence d'un ensemble de signes iconiques renvoyant, par similitude, au personnage. Son œil va alors retenir certains de ces signes iconiques et les interpréter. Le portrait littéraire est le produit fini de cette phase sélective. Cela signifie que le code linguistique du portrait, chargé de signes symboliques, oriente l'image, lui attribue un sens. Voyons donc quelle équivalence a été établie par l'auteur entre les données physiques des icônes représentant ses ascendantes et le contenu sémantique des portraits littéraires. Prenons appui sur le portrait de « Fernande costumée en paysanne napolitaine » que nous trouvons dans l'édition Alphée de *Souvenirs pieux*¹⁴. Mettons-le en parallèle avec le « résultat » littéraire de la transformation :

Elle eut bien entendu ses petits triomphes comme ses petits revers. Une photographie dédicacée de sa grande écriture pointue à l'une de ses meilleures amies du temps du Sacré-Cœur, Marguerite Carton de Wiart, perpétue le souvenir d'un tableau vivant ou d'une opérette montée par un groupe d'amateurs. Fernande porte avec grâce un très authentique costume de paysanne napolitaine. On se rend compte que ces fines broderies, ces délicates fronçures, ces fils tirés et ce tablier diaphane n'ont jamais fait partie des oripeaux d'un costumier. Peut-être ont-ils été rapportés d'Italie par l'un des deux Octave, le frère plutôt que « l'oncle ». Une seule faute de goût : au lieu des mules qu'on attendait, Fernande laisse voir sous sa longue jupe les hautes bottines luisantes de mode en 1893. Sûre d'être applaudie, elle semble reparue pour un baisser de rideau ; l'œil un peu languissant veut plaire. Aussi peu paysanne et napolitaine que possible, incongrûment posée par le photographe parmi les plantes vertes d'un jardin d'hiver, elle fait

¹³ Lire à ce propos C. S. PEIRCE, *Écrits sur le signe*, traduction de G. DELEDALLE, Seuil, Paris, 1978 et G. DELEDALLE, *Théorie et pratique du signe, introduction à la sémiotique de Charles S. Peirce*, Payot, Paris, 1979.

¹⁴ *SP* suivi de l'album de Fernande, Édition Alphée, Monaco, 1973, planche XXI.

songer à la Nora d'Ibsen s'appêtant à danser la tarentelle dans un salon de Christiania¹⁵.

Qu'est-ce que le code linguistique a retenu du code iconique ? Les « fines broderies », les « délicates fronçures », les « fils tirés » du « tablier diaphane », les « hautes bottines luisantes de mode 1893 », « l'œil un peu languissant » ainsi que le cadre de la photographie, c'est à dire « les plantes vertes d'un jardin d'hiver ». Le reste du portrait étoffe cette ossature par le contexte de la photographie, des considérations esthétiques, des conjectures sur la provenance du costume et des données culturelles comparatives. La photographie de Fernande en paysanne napolitaine devient, dans le portrait littéraire qui en découle, un symbole d'incongruité. Il y a, pour ce faire, un glissement du « très authentique costume de paysanne napolitaine » à Fernande « aussi peu paysanne et napolitaine que possible ». Les trois premiers signes iconiques retenus dans le portrait témoignent du premier postulat. Les trois derniers réfèrent au second. Le portrait littéraire traduit, en rapprochant les deux, l'analyse que Yourcenar a faite de la photographie : le tablier a été retenu comme symbole d'authenticité, le reste de la scène comme symbole d'artifice.

Il arrive toutefois que l'alchimie soit moins réussie et que le code linguistique reste très près du code iconique, au point d'être presque seulement une copie transposée. Ainsi, ce portrait de Georgine, une sœur de Fernande, reste au plus près des éléments retirés du code iconique :

La seconde sœur, Georgine, se présente sous l'aspect d'une majestueuse jeune femme au corselet étroitement lacé et à l'ample décolletage ; elle porte la coiffure en boucles courtes et tassées, serrant de près les contours de la tête, qui donne un faux air de statue antique aux contemporaines de la reine Alexandra. Son visage aux traits réguliers n'exprime rien. Cette photographie fut prise à Vienne du temps des valse, pendant un séjour que Georgine y fit avec son mari, fils d'un banquier de Namur, descendu, dit-on, d'une vieille famille d'hommes d'affaires des Pays-Bas¹⁶.

Ici, pas de symbole. L'auteur se contente d'une sommaire description de Georgine et ne retire aucun élément d'analyse de ce portrait. Le seul « hors-champ » est le contexte historique de la photographie. La fidélité à l'icône peut témoigner d'un manque de ressources cognitives et imaginatives de l'auteur écrivain. Le portrait

¹⁵ *EM*, p. 910.

¹⁶ *EM*, p. 800.

iconographique a alors pour vocation d'être une source d'éléments visuels exploités par le portrait littéraire qui se borne plus ou moins à ce « squelette ».

L'atomisation de l'image est le second pas vers la dé picturalisation. Ce principe résulte de la focalisation de l'auteur sur l'un ou l'autre des détails de l'image. À l'instar du peintre cubiste qui représente la réalité par des coupes et des formes géométriques, Yourcenar découpe le portrait iconographique en entités visuelles plus petites et propose un portrait atomisé en les juxtaposant, provoquant un hiatus visuel. Prenons par exemple la photographie de l'édition *Alphée* de *Souvenirs pieux* qui représente Fernande à Marienbad¹⁷. Isolons les détails retenus par l'auteur dans le portrait littéraire :

Et, bien entendu, voici Fernande. Fernande penchée vers la fontaine à Marienbad, tenant d'une main un bouquet et une ombrelle, de l'autre un verre d'eau auquel elle goûte avec une moue charmante¹⁸.

Nous relevons la position du personnage, le bouquet, l'ombrelle, le verre d'eau, la « moue charmante ». La part belle est faite aux accessoires. La localisation de la scène, non identifiable a priori sur base de l'icône, est ajoutée aux entités visuelles retirées de l'image de Fernande. Cette donnée actualise l'image et la range dans un ensemble plus vaste : les portraits de Fernande en voyage. Chacun des mini-portraits qui ponctuent les voyages des parents de l'auteur subit ce même traitement littéraire. L'effet est comparable à celui éprouvé lorsqu'on consulte rapidement un album photographique : quelques détails forment un ensemble ; les bribes visuelles peuplent la mémoire.

La symbolisation et l'atomisation de l'image entraînent le dernier principe illustrant le passage du signe iconique au signe linguistique, la dé picturalisation.

Dans la littérature contemporaine, certains écrivains expérimentent la picturalisation, c'est-à-dire la conduite du texte vers l'image. Ainsi en est-il dans les textes de Claude Simon par exemple, dont les romans respirent l'image conçue comme un principe d'écriture plus que comme un prétexte ou comme un outil. Dans le *Labyrinthe*, on constate la tendance inverse. C'est l'image qui est

¹⁷ *SP* suivi de l'album de Fernande, *op. cit.*, planche XXIII.

¹⁸ *EM*, p. 939.

menée vers le texte, provoquant souvent le renforcement de la fixité et un effet d'intellectualisation.

L'image est d'abord narratoire sans être exhaustive. Elle supporte l'imagination. Ainsi, dans ce portrait de Fernande :

Fernande est plus mystérieuse. Décidément parvenue au rang de jeune personne, elle porte une jupe alourdie par d'épaisses basquines. Dans sa toilette de dame, elle est toute ronde, ce qui tient peut-être à la cuisine du pensionnat, qu'elle vient de quitter, mais surtout à l'éclosion de l'adolescence, à un luxe nouveau de chair et de sang. Ses seins gonflent son corsage montant. Elle a dû se peigner avant de poser chez le photographe, mais elle a quand même laissé échapper une petite mèche qui pendille (" le maintien de Fernande est très négligé ") et qui l'aura consternée plus tard. Les yeux regardent cette fois bien en face. La paupière allongée remonte imperceptiblement vers la tempe, caractéristique assez fréquente dans la région, comme chez les vieux peintres de ce qui est aujourd'hui la Belgique. [...] Fernande ne sait rien de tout cela : ses cours d'histoire n'alliaient pas si loin. Elle ne sait pas non plus qu'elle a dépassé le milieu de sa vie : il reste à courir quatorze ans. En dépit de ses atours de jeune demoiselle, rien ne la distingue des filles de village ou des petites ouvrières de Charleroi avec lesquelles elle ne fraye pas. Elle n'est comme elles que chair tiède et douce. Comme l'ont fait remarquer les Dames du Sacré-Cœur, son caractère n'est pas formé¹⁹.

Le portrait laisse percevoir le « hors-cadre » à partir de la description de la Fernande de la photographie. Les tentacules du récit, moteurs actifs de la dépieturalisation, phagocytent le portrait : Yourcenar suppose la vie du modèle en dehors du temps de pose ; l'écrivain omniscient défile le futur de Fernande. Le personnage échappe provisoirement à la photographie dont il provient.

L'image suscite l'érudition de l'auteur. Les portraits sont accompagnés de références culturelles qui leur donnent des points de comparaison d'autorité en restant dans le monde de l'image (« elle s'apparente moins aux molles petites femmes de l'*Embarquement pour Cythère* qu'aux nymphes du *Primate*²⁰ »), ou en ajoutant des comparaisons visuelles littéraires (« Noémi en décolleté de velours noir, une rose de velours rouge dans les cheveux comme une doña Sol à la Comédie Française [...] »²¹) ou encore des comparaisons d'ordre historique (« Mais plutôt qu'à une cousine de Napoléon III, elle fait

¹⁹ EM, p. 898.

²⁰ EM, p. 985.

²¹ EM, p. 1068.

penser à sa contemporaine de l'autre côté du monde, l'Impératrice douairière Tsu Hsi²² »).

Enfin, l'image est parfois un support de la réflexion (« Reine est le chef-d'œuvre d'une société où la femme n'a pas besoin de voter et de manifester dans les rues pour régner²³ »). La dépicaturalisation passe alors par un degré ultime d'intellectualisation de l'image.

Support du récit, du savoir ou de l'idée, l'image, après avoir été annoncée, est avalée par le texte. Le portrait littéraire en résulte. Il contient nombre d'informations concernant le statut des modèles.

Portraits de femmes : le statut du référent

« Les hommes ont été ou seront décrits à leurs places respectives, mais il est commode de regrouper ici quelques femmes²⁴ ». Voilà une phrase qui a de quoi attirer l'attention sur le statut de la femme dans le *Labyrinthe*. Marguerite Yourcenar a-t-elle réservé un traitement spécial à la présentation de ses aïeules ? La réponse semble être positive. Effectivement, les portraits masculins ne sont jamais regroupés comme le sont dans *Archives du Nord* quelques portraits féminins majeurs. Effet de style, commodité d'écriture ou gynécée littéraire ? Il semble que la place des femmes soit dans le siècle en étant dans leurs foyers. De ce fait, leurs portraits ne sont pas là pour marquer la mesure de l'histoire. Ce rôle est dévolu à ceux des hommes qui, d'ailleurs, sont décrits par leurs caractéristiques physiques autant que par leurs fonctions, tout entières contenues dans le vêtement.

Mais on a le portrait de son fils²⁵, Daniel-Albert Adriansen. Homme d'épée comme son père, officier aux armées de la Flandre Occidentale, ce cavalier en casaque cramoisie a de l'alacrité et de la fougue : les yeux sous leurs épais sourcils rient et parlent. Le sang sera déjà moins chaud à la génération suivante : Joseph-Daniel Adriansen, majestueux dans sa robe rouge d'échevin noble, est inondé des boucles blondes de sa perruque Régence qui lui tombe aux hanches.²⁶

D'autres portent de la même façon leur classe sociale. C'est le cas de la plupart des hommes de *Souvenirs pieux*, Arthur de Cartier de Marchienne par exemple :

²² EM, p. 1114.

²³ EM, p. 1020.

²⁴ EM, p. 985.

²⁵ Le fils de Claire Fourment.

²⁶ EM, p. 998-999.

Dans une photographie prise un peu plus tôt, vers la quarantaine, l'ancien dandy est gras et un peu mou ; dans une autre, Monsieur de C. de M. paraît cinquante ans et a retrouvé son style. Ses cheveux abondants autour d'un front déjà dénudé ont évidemment été l'objet des soins du coiffeur. Une lourde impériale lui couvre la lèvre inférieure et le menton, empêchant de juger la bouche. L'œil enlorgnonné est malin et même un peu coquin. C'est le portrait d'un monsieur qu'on imagine racontant une bonne histoire en mâchonnant un cigare, finissant avec un fermier ou un notaire, ou soupesant le perdreau qu'il vient de tuer.²⁷

Le portrait que Yourcenar fait de son grand-père maternel montre bien la démarche naturelle qui conduit de l'apparence à la classe sociale, ici précisée par le « hors-champ » né de l'imagination de l'auteur.

Le costume, une dominante dans les portraits du *Labyrinthe*, hommes et femmes confondus, n'est jamais l'occasion d'évoquer la fonction de la femme. C'est le plus souvent « une accueillante maîtresse de maison²⁸ », une épouse qui se définit socialement par le mariage qu'elle a contracté. Seule son appartenance sociale transparaît dans la description du vêtement :

Constance porte la robe sombre et le fichu de l'ère révolutionnaire ; le seul bijou est une croix de Jeannette. Mais son bonnet reste un objet de luxe. C'est à peu près celui de toutes les femmes de ces années-là, de la veuve Capet à Charlotte Corday et aux tricoteuses, mais le sien, énorme et léger, plissé, soufflé, met sur cette citoyenne malgré soi une sorte d'immense auréole de tulle²⁹.

Dépendante de la mode du temps, une femme tient son rang en choisissant ce qui la représente socialement le plus directement : ses vêtements. C'est vrai même des femmes dures et dominatrices comme Noémi ou Reine, qui gardent leurs époux dans l'ombre :

Cette quadragénaire en toilette de ville, vêtue de satin et de fourrure, les mains enfoncées dans son énorme manchon, fait l'effet d'une frégate qui s'avance toute voile dehors. L'ex-pupille d'une noble chanoinesse a une physionomie d'abbesse d'ancien régime : on devine que cette cordialité un rien joviale cache une volonté souple et tranchante comme une lame ; ce sourire a toujours le dernier mot. [...] Elle joue à merveille son rôle de régente auprès du roi malade : il

²⁷ EM, p. 900-901.

²⁸ EM, p. 985.

²⁹ EM, p. 1004.

est entendu qu'elle défère tout à Charles-Augustin : en réalité, elle gouverne.³⁰

Le portrait de Reine est, certes, rehaussé des traits d'une femme de caractère, ce que Yourcenar admire entre les lignes. Il n'en demeure pas moins qu'une bonne part du personnage est contenue dans l'image sociale qu'elle donne et qui passe par ses vêtements. Femme qui tient son rôle ou qui tend à en sortir, chaque aïeule décrite dans les deux volumes correspond au stéréotype de la femme bourgeoise des époques traversées par le récit. Ces stéréotypes ont été amplement véhiculés par l'image. En fait, chaque portrait est symboliquement celui de la femme d'une époque. C'est une histoire des femmes bourgeoises autant qu'un album de famille que nous livre Yourcenar.

Dans l'album, l'histoire des femmes ne s'éloigne pas de l'histoire des hommes. Les portraits sont souvent appariés :

Vers 1842, Amable Dufresne s'était avisé de commander à un peintre local deux toiles formant pendants, mi-portraits, mi-tableaux de genre. L'un représente le magistrat assis rue Marais dans sa belle bibliothèque. [...] Sur la seconde des deux toiles, Alexandrine-Joséphine Dufresne, raide sous son bonnet tuyauté, trône dans un fauteuil près d'une cheminée surmontée d'un « garniture » qui existe encore.³¹

Cette structure binaire n'est pas sans rappeler celle qui préside à l'existence des deux premiers volumes du *Labyrinthe*. Si *Souvenirs pieux* est le livre de la famille belge, il est aussi le livre de Fernande. Si *Archives du Nord* est le livre de la famille paternelle, il est surtout le livre de Michel. La chronique familiale commence par un diptyque³². Cette symétrie se retrouve dans le contenu et l'organisation des portraits. Si l'on s'en tient aux référents féminins, les portraits littéraires sont bâtis à l'aide d'une grille thématique classique de 12 entrées (âge / silhouette / posture / visage / teint / bouche / yeux / chevelure ou coiffure / mains / poitrine / vêtements / accessoires). La grille est identique (à l'exception de l'entrée « poitrine » proprement féminine) pour les référents masculins. Outre les éléments vestimentaires, omniprésents dans les portraits tout genre confondu, nous relevons une utilisation très importante de

³⁰ *EM*, p. 1020.

³¹ *EM*, p. 1058-1059.

³² *EM*, p. 953 : « Dans un volume destiné à former avec celui-ci les deux panneaux d'un diptyque, j'ai essayé d'évoquer un couple de la Belle Époque, mon père et ma mère [...] ».

détails en rapport avec la silhouette, la chevelure et les accessoires dans les portraits féminins. Ce n'est pas le cas dans les portraits masculins. Cela sous-entend que Marguerite Yourcenar lie proprement le genre féminin à la séduction. C'est un comportement qui n'a rien d'étonnant. Comme l'écrit Susan Sontag : « Personne ne regarde un livre d'images de femmes sans remarquer si ces femmes sont séduisantes ou pas »³³. Il n'était pas attendu que Yourcenar le fit. D'autant moins que l'anti-conformisme n'appartient pas aux valeurs du milieu qu'elle décrit, pas plus que l'androgynéité visuelle n'est un critère esthétique pour ce même milieu.

Il est signifiant, pour finir, d'évoquer aussi les ancêtres rêvés qui se mêlent aux ancêtres réels. Dans le chapitre d'*Archives du Nord* intitulé « Le réseau », Marguerite Yourcenar prend appui sur une de ses aieules, Claire Fourment, pour évoquer une lointaine parenté avec Rubens : « ma distante aïeule, fille de Daniel et de Claire Brandt, était donc nièce des deux femmes les plus portraiturées et les plus comblées de leur siècle³⁴. » C'est dans l'unique perspective de cette « filiation mythique³⁵ » qu'elle retient le nom de cette aïeule qui, par ailleurs, « n'a pas laissé de traces³⁶. » Paradoxale situation que cette évocation sans image qui suscite une extension prestigieuse de la galerie des portraits de famille par ceux d'Isabelle Brandt puis ceux d'Hélène Fourment peints par Rubens. Par association d'idées, c'est aussi Rembrandt qui est évoqué parallèlement au peintre d'Anvers : « J'aurais préféré pour arrière-grand-tante Hendrickje Stoffels, servante, modèle et concubine du vieux Rembrandt³⁷ ». Dans ce réseau imaginaire, c'est bien aux femmes que l'auteur se rattache. Elle admire leur portrait, mais se réclame l'héritière spirituelle des deux peintres, préfère se ranger du côté de ceux qui agissent plutôt que de celles qui posent.

Conclusion : les femmes, des deutéragonistes ?

En tout état de cause, les femmes dominent en nombre dans les deux premiers volumes de *Labyrinthe*. Leur statut, perceptible dans les portraits, colle à la réalité socio-historique. Humble épouse ou force du foyer, elles sont le reflet d'une situation sociale, héritières d'un genre, de la même façon que leurs pendants masculins. Les

³³ Annie LEIBOVITZ, Susan SONTAG, *Women*, Éditions Plume, 1999.

³⁴ *EM*, p. 993.

³⁵ Catherine CHÊNE et Diana LE DINH, « *Le Labyrinthe du monde : un parcours infini* », *Équinoxe*, n° 2, automne 1989, p. 110.

³⁶ *EM*, p. 998.

³⁷ *EM*, p. 997.

portraits littéraires des unes et des uns renvoient la raideur empesée des icônes qui leur correspondent. L'ensemble des portraits littéraires de *Souvenirs pieux* et d'*Archives du Nord* est issu d'une même méthode. C'est en historienne familiale, soucieuse de réalisme, que Yourcenar décrit ses ancêtres et, dans cette perspective, l'image est une alliée. Les portraits de femmes, comme les portraits d'hommes, portent nettement la marque du genre, comme dans les portraits iconographiques correspondants. Les personnages féminins et masculins sont, à des degrés divers, des deutéragonistes dans les deux premiers récits du *Labyrinthe*. Les protagonistes sont les personnages les plus connus de l'auteur, parce que les plus « étudiés », ceux pour lesquels les renseignements donnés par l'image ont été complétés par d'autres ressources : Rémo et Octave Pirmez, Michel-Charles et Michel de Crayencour, le grand-père et le père de l'auteur et Fernande, la mère, incontournable dans le contexte, seul personnage féminin parmi des protagonistes masculins.