

FÉMINITÉ DE YOURCENAR

par Brian GILL (Université de Calgary)

Il y a deux mois j'ai rappelé à une collègue parisienne, philosophe et grande lectrice, que Marguerite Yourcenar fut la première femme à accéder à l'Académie française. On m'a rétorqué que si elle avait été élue, c'était précisément parce qu'elle n'était pas vraiment une femme. On le sait bien : la féminité n'est pas la vertu la plus évidente de Yourcenar ou de ses œuvres. La critique et les lecteurs y trouvent plutôt une représentation diminuée, phobique même, de la femme, accompagnée d'une célébration de l'universalité des qualités masculines. Cela n'est pas à commenter en détail ici, puisque nombre d'autres contributions, et les livres récents de Francesca Cunnihan, sur l'autorité chez Yourcenar, et de Pascale Doré, sur Yourcenar et l'insoutenable féminin, ont largement illustré cette problématique. Je ne m'étendrai pas non plus sur les notions de féminité et de masculinité, cherchant à me défendre d'accusations d'essentialisme simpliste. On sait que ces notions sont culturellement construites. On sait également que ce que nous percevons comme culturellement construit est aussi réel que ce que nous percevons comme naturel, lorsqu'il s'agit de nous appliquer à connaître le monde et les textes.

Ce qui se profile clairement, à travers les contributions récentes à la critique yourcenarienne, c'est la coupure, en ce qui concerne la représentation des femmes et des hommes, du féminin et du masculin, entre les œuvres des années 30 et les grands récits de la maturité. Cette coupure n'est certes pas absolue. En général, cependant, chacune de ces périodes présente dans le tissu des textes une image différente des sexes et des genres. Je rappellerai ces différences pour mémoire avant d'entreprendre l'analyse d'un court récit, "Le lait de la mort", paru dans les *Nouvelles orientales*, où j'essaierai de trouver confirmation des tendances et où je mettrai en relief un aspect qui me semble avoir été un peu négligé.

Voici très grossièrement l'évolution dans la représentation de l'homme et de la femme, et du féminin et du masculin, dans l'œuvre de Yourcenar.

On note dans les premières œuvres une virilisation des femmes, que ce soit les femmes de l'Antiquité traitées par Yourcenar dans

Feux, la révolutionnaire Marcella dans *Denier du rêve*, ou la courageuse Sophie dans *Le Coup de grâce*. Le même phénomène frappe, au niveau symbolique, l'héroïne du "Lait de la mort", dont je soulignerai bientôt le caractère phallique. Cette virilisation de la femme est accompagnée – et je pense que cela a été moins noté – par des représentations d'hommes mous. Les premiers romans offrent non seulement Alexis, qui cherche désespérément à ne pas blesser sa femme par l'aveu de son homosexualité, mais les hommes impotents de *Denier du rêve*, le pauvre Paolo Farini, trompé puis abandonné par sa femme, le boutiquier Giulio Lovisi qui rêve en secret, le docteur Sarte, qui cherche désespérément à ramener vers lui sa femme Marcella, et bien sûr le Conrad du *Coup de grâce*, chez qui la mollesse est développée métaphoriquement par Yourcenar avec une verve sûre et méchante :

Les natures comme celles de Conrad sont fragiles [...] leur dissolution sournoise m'a toujours fait penser au répugnant flétrissement de l'iris, ces sombres fleurs en forme de fer de lance dont la gluante agonie contraste avec le dessèchement héroïque des roses. (*OR*, p. 145)¹

Rien n'illustre mieux la vision des sexes véhiculée par les premières œuvres de Yourcenar que ce contraste drôle mais très sérieux entre la gluante agonie de l'iris et le dessèchement héroïque des roses.

Après les années 30, les femmes viriles disparaissent de l'œuvre yourcenarienne, on ne se moque plus jamais de la mollesse masculine, et ce sont plutôt les vertus féminines, positivement valorisées, qui pénètrent les hommes. Dans une autre contribution à ce volume, Teofilo Sanz en a fait une démonstration exemplaire pour le cas de Nathanaël, dans *Un homme obscur*, qui pratique une éthique de la sollicitude et dont même la mort, la lente fusion à la terre, est féminine. Mais on peut trouver des traits féminins à tous les grands héros yourcenariens.

Mais revenons aux années 30 et à une autre manifestation du féminin dans la petite nouvelle "Le lait de la mort". Il s'agit de ce

¹ Voir aussi, dans la même veine, la description que fait Éric de ce même Conrad : "Mais trêve aux explications psychologiques de ce qui n'est qu'entente spontanée des esprits, des caractères, des corps, y compris ce morceau de chair inexplicable qu'il faut bien appeler le cœur, et qui battait chez nous avec un synchronisme admirable, bien qu'un peu plus faiblement dans sa poitrine que dans la mienne". Barthes a commenté le même euphémisme (cœur – sexe) chez Balzac ("ce que nous nommons le cœur, faute de mot") dans *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 122.

qu'on pourrait appeler une prise de pouvoir du féminin aux niveaux narratif et métaphorique.

L'analyse que je propose du "Lait de la mort", servira, j'espère, à étoffer notre connaissance des représentations du masculin et du féminin dans les premières œuvres de Yourcenar, mais elle voudrait servir en partie aussi comme antidote à l'interprétation intéressante mais limitée qu'en a donnée récemment Pascale Doré, dans son livre *Yourcenar ou le féminin insoutenable*.² Il n'est pas question de récuser les thèses principales de cette étude riche et suggestive, qui me semblent éclairer merveilleusement bien les textes et le projet yourcenariens. L'analyse psychanalytique des textes cependant, comme on le sait, cherche moins à les éclairer qu'à les utiliser pour éclairer le psychisme de leur auteur. Elle tend ainsi à les traiter comme un vaste réservoir d'images et de thèmes, sans tenir compte de leur structuration, des modifications de sens imposées par l'arrangement en texte, qui à mon sens constituent une partie essentielle de la signification d'un récit. En mettant l'accent sur la forme, les structures narratives et métaphoriques locales d'un texte, j'essaierai de montrer que dans "Le lait de la mort", Yourcenar a mis bien plus que ce que l'analyse psychanalytique de Pascale Doré n'y a décelé.

"Le lait de la mort"

"Le lait de la mort", paru d'abord en 1937, est un récit à cadre. Dans ce genre de récit, un personnage dans la situation de départ raconte une histoire (que j'appellerai le récit second) à un autre personnage. Ici, la situation de départ, c'est la rencontre d'un ingénieur français, Jules Boutrin et d'un jeune Anglais, Philip Mild, compagnons de cabine, dans un bar à Raguse. (Yourcenar n'aime pas les noms récents : Raguse s'appelait Dubrovnik déjà depuis une vingtaine d'années (depuis 1919) quand le récit a été publié pour la première fois. Elle se trouve actuellement en Croatie). Après quelques remarques préliminaires sur la supériorité des femmes de l'antiquité, comme Antigone ou Andromaque, sur les femmes modernes, l'ingénieur raconte à son compagnon la légende d'une jeune Albanaise, emmurée dans une tour pour que celle-ci ne s'effondre pas, et qui, longtemps après sa mort, continue d'allaiter son enfant par un trou

² Pascale DORÉ, *Yourcenar ou le féminin insupportable*, Genève, Droz, 1999, 335 p. On trouve des interprétations semblables, bien que moins riches, chez Linda STILLMAN, "Marguerite Yourcenar and the Phallacy of indifference", *Studies in Twentieth Century French Literature*, 9, 1985, p. 261-277, étude curieusement absente de la bibliographie de Doré.

laissé à la hauteur des seins. Après avoir conté l'histoire, l'ingénieur est abordé par une gitane portant un enfant malade des yeux. L'écartant rudement, il explique à l'ami anglais étonné qu'elle aveugle peu à peu son enfant pour avoir un gagne-pain assuré. Il y a mères et mères, dit-il.

Yourcenar dit dans son post-scriptum de 1978 que cette nouvelle est une de quatre (sur dix), qui "sont des retranscriptions, plus ou moins librement développées par moi, de fables ou de légendes authentiques". "Le lait de la mort", comme la nouvelle qui la précède, "Le sourire de Marko", proviendrait "de ballades balkaniques du Moyen Âge" (*OR*, p. 1219). Dans son intervention au congrès de Tenerife, Mircea Muthu confirmait que l'histoire centrale de la nouvelle est bien une "célèbre ballade populaire évoquant le sacrifice imposé par les rites de construction, ballade répandue dans toute la péninsule balkanique"³.

Un premier point à établir, c'est que les représentations du masculin et du féminin dont je vais parler ne viennent pas de la légende en soi. L'histoire d'origine, qui existe en des centaines de versions, a comme finalité de célébrer les sacrifices et les victoires de la résistance balkanique aux Turcs envahisseurs aux XIV^e et XV^e siècles. Dans ces circonstances, rien de plus loin de l'esprit des conteurs que l'indétermination sexuelle. Il s'agissait de chanter le courage, l'esprit de sacrifice des peuples balkaniques, dont les efforts sont récompensés par une aide miraculeuse. Yourcenar s'intéresse peu, bien sûr, à cette finalité-là. Il faudra considérer plus loin les sens qu'on peut attribuer à sa version de la légende, mais on peut noter d'ores et déjà que la femme n'est pas au centre de toutes les versions de la légende, dont certaines privilégient le pauvre mari, d'autres les enfants : c'est Yourcenar qui a choisi de privilégier la femme ici.

À première vue, le masculin domine dans cette nouvelle, et une vision misogyne. Les femmes représentées sont en effet peu favorisées : des deux principales, l'une est emmurée et meurt atrocement, l'autre, la gitane qui aveugle volontairement son fils, est malmenée et éconduite par Jules, le narrateur intradiégétique. D'autres éléments consolident une vision misogyne. Jules trouve que dans le monde moderne "les femmes stérilisées contre le malheur et la vieillesse ont cessé d'exister" (*OR*, p. 1163), il évoque par les paroles du frère aîné des filles de ferme violées, il représente les belles-soeurs de l'héroïne comme calculatrices, peureuses et maltraitées ("Maudite

³ Mircea MUTHU, "Le lait de la mort' et la littérature sud-est européenne", *L'Universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, vol. I, María-José VÁZQUEZ DE PARGA, Rémy POIGNAULT éd., Tours, SIEY, 1994, p. 242.

fainéante" (*OR*, p. 1165)). D'autre part, les hommes ici sont en position de force : Jules est en même temps ingénieur et narrateur, il contrôle les constructions et la représentation de la réalité, et ce n'est pas un hasard s'il ne se soucie pas à la fin de la "voix" de la gitane. Les frères de la légende aussi sont des constructeurs, et d'une tour phallique en plus, tueurs aussi, et décideurs du sort des femmes.

L'interprétation de la nouvelle que donne Pascale Doré⁴ insiste non pas sur la souffrance de la femme ni sur le rôle des hommes, mais plutôt sur le caractère mortifère de l'héroïne, présentée comme une mère idéale anamorphosée⁵. Cette femme est vue comme un Minotaure triplement enfermé, non seulement dans sa tour, mais dans un récit second, lui-même enfermé dans l'étouffement et la puanteur du récit premier. "Enfermée dans sa tour comme dans le labyrinthe, la mère est devenue le monstre mort à l'amour dévorant"⁶. Pourquoi "dévorant"? C'est qu'elle "dévore" l'enfant en lui présentant un corps morcelé, des yeux liquéfiés dans lesquels il ne peut pas se voir ni donc se constituer, et en lui donnant le "lait de la mort" compris ici, malgré que le gamin semble bien en profiter, comme "lait mortifère". Et comme la mère se décompose à mesure que l'enfant boit son lait, l'enfant aussi est Minotaure, et la mère est vue "dans une triple perspective, tantôt victime de l'homme, tantôt victime de l'enfant, tantôt bourreau".⁷

Contre cette interprétation qui fait de la mère un Minotaure néfaste dans son labyrinthe, je parlerai dans ce qui suit de macédoine, de l'homme féminisé, de la femme phallique, et de la prise de pouvoir du féminin.

La macédoine⁸

Pour rendre compte de la forme de la nouvelle, plutôt que le terrible labyrinthe qu'y voit Pascale Doré, j'aimerais avancer la figure de la macédoine, ce plat de légumes ou de fruits qui prend son origine dans la bigarrure des peuples composant la région balkanique où l'histoire a lieu. La macédoine est un mélange d'éléments discrets qui se côtoient sans qu'aucun soit prééminent, l'intérêt de l'ensemble étant précisément l'effet cocktail, un ensemble supérieur aux parties.

⁴Pascale DORÉ, *op. cit.* Sur "Le lait de la mort", p. 198-202.

⁵ L'anamorphose est une espèce d'objet, « une espèce de construction telle que, par transposition optique, une certaine forme qui n'est pas perceptible au premier abord se rassemble en une image lisible » (LACAN, *Le Séminaire*, VII, p. 161).

⁶ Pascal DORÉ, *op. cit.*, p. 200.

⁷ *Ibid.*, p. 201.

⁸ Yourcenar emploie le mot dans un sens plutôt négatif : "Quelle macédoine!" écrit-elle au début de *Sources II* (p. 8)

Comme figure pour rendre compte de certains aspects de la vision yourcenarienne, la macédoine me semble prometteuse. Au tout début de la nouvelle (où Doré insiste pour voir la description d'un labyrinthe⁹), je vois plutôt mise en valeur, comme souvent chez Yourcenar, une macédoine démographique. Un Français raconte à un Anglais dans une brasserie allemande en Croatie une histoire serbe ou albanaise. Ce mélange de peuples est thématiqué sur le mode négatif par Philip ("Les Italiens insultent les Slaves, les Slaves les Grecs, les Allemands les Russes, les Français l'Allemagne et, presque autant, l'Angleterre" (OR, p. 1163)), et repris dans le récit second qui compare la tour de la légende à la tour de Babel. Mais les brouillages sexuels que je vais explorer tiennent aussi de la macédoine : les caractéristiques conventionnellement associées aux femmes et aux hommes sont distribuées également entre les deux sexes ; il y a co-présence d'éléments masculins et féminins bien plus que domination de l'un ou de l'autre.

Plus modestes que le labyrinthe, moins effrayants, moins finalistes, les macédoines – plats et régions – figurent bien cette rencontre de cultures et d'êtres, ce goût de la richesse du mélange, cette célébration de différences, qu'on retrouve, sous des formes diverses, dans la plupart des récits de l'auteur. Et c'est sans doute à peine se contredire que de suggérer que par son absence de compétitivité et d'esprit de domination, la macédoine elle-même – à la différence de la balkanisation, principe masculin qui divise et sépare – est une figure féminine.*

L'homme féminisé

Le narrateur second, Jules Boutrin, semble en position de force. Ingénieur, il construit ; narrateur, il organise le récit. C'est lui qui parle le plus ici, 60% du temps, dont 50% pour raconter l'histoire seconde et un peu plus de 10% pour parler des femmes dans le récit premier. Le narrateur premier, extradiégétique (Yourcenar...), parle peu, 9% du temps, le compagnon Philip a 5%, les frères et belles-sœurs un peu plus de 12% et l'héroïne un peu moins de 12%. (Les

⁹ Doré voit le labyrinthe non seulement dans les trois encerclements successifs déjà mentionnés, mais dans la description du début : "Le thème du labyrinthe est évoqué dès l'ouverture « Il faisait chaud comme il ne fait chaud qu'en enfer. [...] quelques grosses mouches bourdonnaient dans une demi-obscurité étouffante. [...] Une puanteur montait d'un tas de détrit de poissons que nettoyaient des mouettes presque insupportablement blanches. Aucun souffle ne provenait du large » [OR, p. 1190], *ibid.*, p. 198. Les règles de projection qui permettent de passer de ce texte à la notion de labyrinthe me semblent bien imprécises.

pourcentages font plus de 100% parce qu'il y a des chevauchements : par exemple, la parole de l'héroïne est racontée par le narrateur).

Cette répartition des voix favorise donc les hommes, comme toujours chez Yourcenar. "Le lait de la mort" met en scène deux hommes qui parlent des femmes, situation banale. Jules Boutrin critique les femmes modernes dans la première partie, donne en exemple une femme qui est sacrifiée dans le récit second, puis rudoye une mère gitane à la fin. Dans ce récit cependant, la voix et l'autorité masculines sont diminuées de multiples façons.

D'abord, Jules n'est pas un narrateur au sens fort du terme. Le récit second a été contée à Jules maintes fois par de "vieilles femmes serbes" (*OR*, p. 1163). Il ne s'agit donc pas d'une histoire inventée par lui : elle surgit de la sagesse commune, de l'histoire de la race, et c'est tout à fait fortuitement que ce soit un Jules qui occupe aujourd'hui la position de conteur. De plus, cette sagesse commune tient sa continuité et sa force non pas de la nation serbe, mais des femmes serbes. Comme moi quand je fais la queue dans les magasins espagnols, Jules occupe une place à la fin d'une longue ligne de femmes : il est assimilée à elles. Jules est dans un certain sens un narrateur femme.

Cela est confirmé par la forme interne du récit second qui, loin d'être un texte construit par un homme, adopte la structure et le style impersonnels de la ballade européenne traditionnelle : un seul épisode central, pas d'opinions du narrateur, la répétition comme principe de construction (ici : trois frères, trois femmes, liste des parties du corps de la femme), l'absence d'analyse psychologique et de détails circonstanciels, la présence massive de dialogues¹⁰.

Pour compléter l'image de la dépersonnalisation, on peut ajouter que Jules profère en racontant, et sans commentaire, des opinions qui ne sont certainement pas siennes mais plutôt celles des femmes serbes qui lui ont raconté la légende. Il décrit par exemple l'héroïne, qui va vers la tour "son destin autour du cou comme une médaille bénite, invisible à tous, sur laquelle Dieu lui-même aurait inscrit à quel genre de mort elle était destinée, et à quelle place dans son ciel" (*OR*, p. 1167). Conception religieuse un peu simpliste pour cet ingénieur français du vingtième siècle. Le seul élément du "Lait de la mort" qu'on pourrait taxer de personnel, c'est l'emploi d'un certain nombre de figures de style, typiquement yourcenariennes d'ailleurs, comme la périphrase "ce noir prolongement de l'homme" pour signifier l'ombre.

¹⁰Alex PREMINGER & T.V.F. BROGAN, *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1993, p. 116 (article : "Ballad").

Jules comme narrateur n'offre pas d'opinion personnelle, il est aussi absent de la narration que possible. On peut dire donc que par différents moyens, l'autorité de l'homme-narrateur est diminuée au profit d'une autorité communale, teintée de féminin.

D'ailleurs, d'autres indications contribuent à affaiblir sa masculinité. Plusieurs indices font de lui un homosexuel. Homme vieux, il partage une cabine avec un jeune Anglais, par hasard ou par choix. Il a une opinion très négative des femmes, les traitant de "poupées incassables qui passent pour la réalité" (OR, p. 1163) et trouvant à son goût un poète qui dit qu'il ne peut aimer aucune femme (OR, p. 1163). Les seules femmes qui semblent l'intéresser, ce sont les mères. On pourrait parler aussi de son nom, Jules, qui, accolé à son nom de famille Boutrín, plutôt qu'évoquer Jules César fait penser à l'expression familière et un tant soit peu méprisant "mon Jules". Le Jules, c'est la créature de quelqu'un d'autre, c'est quelqu'un considéré non pas comme un mâle autonome, mais comme appartenant en quelque sorte à une femme.

La femme phallique

Si Jules Boutrín est donc un homme affaibli, dont la voix est empruntée aux femmes, la masculinité mise en doute, l'héroïne, elle, est une femme forte à caractères masculins. Sa voix porte en elle une autorité naturelle, et symboliquement, c'est elle qui maintient l'érection des hommes. Yourcenar s'amuse en effet, dans ce récit, à insister sur l'impuissance des hommes et l'importance phallique de la femme.

Dans la ballade, trois frères construisent une tour pour guetter les pillards turcs, mais chaque fois qu'ils la terminent, elle s'effondre. Évidemment, raconte le narrateur "leur ardeur au travail mollissait" (OR, p. 1164). Les frères ne savent que faire. Ils ont peur de l'ombre le soir, ils sont angoissés. Finalement, ils décident de sacrifier l'héroïne en l'y emmurant puisque selon la sagesse populaire une femme emmurée dans une tour en assure la solidité¹¹. Celle-ci, une fois qu'elle comprend son sort, est décidée. À la différence des frères, qui dépendent du hasard pour leurs décisions, elle "se laissa sans cris et

¹¹ Le fait que le maintien de l'érection dépend des femmes est souligné aussi lorsque Jules Boutrín affirme que la tour de la légende est démolie, et qu'elle "ne tient debout que dans les contes" (OR, p. 1163), grâce donc aux efforts des vieilles Serbes qui ont assuré la survivance de la légende.

sans larmes conduire par les deux frères jusqu'à la niche creusée dans la muraille ronde" (*OR*, p. 1167-8). Lorsqu'elle demande aux frères de laisser libres ses seins et ses yeux, c'est par des arguments solides, non pas par des pleurs.

Beaux-frères, dit-elle, par égard, non pour moi, mais pour votre frère mort, songez à mon enfant et ne le laissez pas mourir de faim. Ne murez pas ma poitrine, mes frères, mais que mes deux seins restent accessibles sous ma chemise brodée, et que tous les jours on m'apporte mon enfant, à l'aube, à midi et au crépuscule. [...] Les frères intimidés consentirent à satisfaire ce dernier vœu et ménagèrent un intervalle de deux briques à la hauteur des seins. (*OR*, p. 1169)

Tout ce qu'elle demande, les frères le font, et bientôt elle en est à ordonner ("elle ordonna" (*OR*, p. 1169)) et puis à chanter. Alors que son mari "s'agenouill[e]" devant ses frères, elle est "toute droite au fond de sa niche" (*OR*, p. 1168). Le récit second nous ramène finalement, et magnifiquement, à la tristesse du présent, mais son point culminant est sans aucun doute dans le lyrisme, la force et le pathétique des paroles d'une héroïne sereine, sûre d'elle, forte comme Antigone, dont la voix résonne par-dessus celle du narrateur.

Jusqu'ici, les hommes ont donc une importance apparente, mais certains détails narratifs tendent à privilégier la femme. En particulier, cette femme est forte et phallique, les hommes mous et incapables. Mais dire que la femme domine ici, c'est privilégier une axiologie masculine héroïque où la force et l'autorité sont valorisées, où l'érection est roi. Ce qui est intéressant dans "Le lait de la mort", c'est qu'il comporte des métaphorisations et des principes narratifs concurrents, à axiologie plus féminine. À côté de l'unicité et de la raideur phallique, on trouve donc une célébration des parties du corps de la femme, dans leur multiplicité. Les métaphorisations dans le conte jouent non seulement sur les oppositions rigidité/mollesse, force/faiblesse, mais aussi sur des principes bien autres, comme l'intégration, le fusionnement, l'interpénétration et le partage.

Prise de pouvoir du féminin¹²

Narrativement, l'élément essentiel dans cette perspective, c'est que la tour qui est au centre du récit ne le domine pas. Le titre, "Le lait de la mort", l'annonce clairement : le récit concerne, sur ce mode morbide d'où on ne sort pas chez Yourcenar, une substance qui unit la femme à son enfant dans la tendresse, le don de soi. Le miracle ici, c'est le lait, le corps de la femme qui le produit, qui continue de le produire même après la mort, et l'union entre l'enfant et sa mère. Cet enfant est représenté comme étant "fait de la même substance que son cœur [le cœur de sa mère]" (OR, p. 1169), et la mère insiste sur son union avec lui : "Tant qu'il me restera quelques gouttes de vie, elles descendront jusqu'au bout de mes seins pour nourrir l'enfant que j'ai mis au monde, et le jour où je n'aurai plus de lait, il boira mon âme" (OR, p. 1169)¹³. À la différence des mouettes au début de la nouvelle, qui nettoient un tas de détritrus de poissons, la femme se sacrifie à l'enfant dans un don de soi, un renoncement à soi au profit de l'autre, quelque chose entre un instinct maternel et la croyance des Esquimaux selon laquelle les animaux chassés se laissent attraper exprès pour nourrir les humains. Nous sommes dans une axiologie de partage, d'union, d'harmonie entre les êtres, une axiologie opposée à celle représentée par la tour et les hommes. L'harmonie, le mélange, concerne non seulement les êtres, mais la terre aussi : lorsque l'héroïne pleure, il y a interpénétration de ses larmes et du ciment : "Des larmes chaudes roulèrent le long de ses joues et vinrent se mêler au ciment que la truelle égalisait sur la pierre" (OR, p. 1168). Tout cela est bien loin de l'interprétation de Pascale Doré, qui trouve le lait de la mère mortifère.

¹² Partant d'analyses bien autres, se fondant sur l'alchimie, et l'anthropologie culturelle de Gilbert Durand, Patricia Frederick insiste aussi sur la valorisation du féminin dans cette nouvelle : "the symbolic fabric of "Le lait de la mort" not only highlights the important role played by the Albanian mother who, like the Virgin Mary, completes and perfects the masculine symbol of the Trinity, but also reveals the dominance in the text of feminine images which evoke a "nocturnal" perception of Death as one step in a continuous process of renewal", Patricia FREDERICK, *Mythic Symbolism and Cultural Anthropology in Three Early Works of Marguerite Yourcenar*, Lewiston (NY), Mellen University Press, 1995, p. 44. La discussion du "Lait de la mort" occupe les pages 31 à 45.

¹³ Il est intéressant de considérer cette image dans le contexte d'une conception de l'écriture masculine qui fait de la plume un phallus, et du désir d'Hélène Cixous, par exemple, de trouver un instrument féminin pour sortir du phallocentrisme et écrire autrement, peut-être par le sang et le lait. (L'on se rappelle d'autre part Salvador Dali qui disait quelque part que la peinture était l'inspiration qui allait du cerveau à la toile en passant par le pinceau, et que l'amour était la même chose).

Narrativement, il se passe une chose curieuse qui annonce l'émergence de cette nouvelle axiologie. Il y a un moment charnière dans le récit, un moment après lequel tout se colore au féminin. C'est l'instant où l'héroïne voit que son sort est décidé, que son mari est mort et qu'il ne sert à rien de protester. À partir de ce moment, comme nous avons vu, elle prend les choses en main, c'est elle qui parle et ordonne, et les frères se taisent. Mais c'est aussi à partir de ce moment qu'on se désintéresse de la tour. On pourrait imaginer, dans une perspective masculine et nationaliste, qu'on décrive la tour enfin construite, qu'on relate peut-être son utilité pour défendre les terres contre les Turcs, quelques batailles sanglantes, les siècles qu'elle a résisté à l'usure du temps. Ici, rien de tel. Une fois que l'héroïne accepte son sort, le narrateur n'évoque que sa lente disparition derrière les briques, les deux ans d'allaitement qui suivent sa mort, puis quelques visites féminines, et la disparition de la tour. Et en tout cela, c'est uniquement en ce qu'elle affecte l'héroïne que la tour est évoquée, les traces de lait qui restent, le fait que, une fois écroulée, elle ne pèse plus sur le squelette de la femme :

[...] pendant deux ans, à l'aurore, à midi et au crépuscule, le jaillissement miraculeux continua, jusqu'à ce que l'enfant sevré se détournât de lui-même du sein. [...] Pendant quelques siècles, les mères attendries vinrent suivre du doigt le long de la brique roussie les rigoles tracées par le lait merveilleux, puis la tour elle-même disparut, et le poids des voûtes cessa de s'appesantir sur ce léger squelette de femme. (OR, p. 1170)

En fait, l'intérêt qu'on aurait pu porter à la tour s'est déplacé non seulement sur l'allaitement mais plus généralement sur le corps de la femme. Ce n'est pas un hasard si ce que dit l'héroïne, dans ces belles apostrophes lyriques qui sont le point culminant du récit, ne concerne ni la tour, ni son mari, ni même son enfant, mais les différentes parties de son propre corps : les pieds, les genoux, le ventre, célébrant les joies qu'elles lui ont apportées.

Hélas! mes petits pieds, dit-elle. Vous ne me porterez plus jusqu'au sommet de la colline, afin de présenter plus tôt mon corps au regard de mon bien-aimé. Vous ne connaîtrez plus la fraîcheur de l'eau courante : seuls, les anges vous laveront, le matin de la Résurrection. (OR, p. 1168)

Ce blason fait par une femme pour elle-même, moment fort du récit, célèbre son corps dans ses rapports avec la vie domestique : la

cuisine, la lessive, l'enfantement, bercer son enfant, la cueillette des fruits. C'est un blason du féminin traditionnel.

Il faut maintenant considérer l'épilogue de la nouvelle. Comment lire l'histoire de cette gitane terrible, qui aveugle son fils pour l'utiliser comme gagne-pain ? Est-ce un exemple de mauvaise mère qui blesse son enfant, opposé à l'histoire de la bonne mère qui le nourrit ? C'est ce que le commentaire du narrateur, "Il y a mères et mères", laisse croire. À la surface, la nouvelle termine sur une image négative de la femme.

Or, il me semble que les actions de la gitane se prêtent à une interprétation différente. Le narrateur évoque deux fois Antigone, la fille d'Œdipe, une de ses héroïnes préférées. Cet indice nous invite à lire l'histoire de la gitane comme une sorte de retournement du mythe d'Œdipe. Œdipe, homme prototypique, fait un certain nombre de choses terribles et masculines, et finit par s'aveugler. En procédant à un aveuglement préventif – Freud dirait une castration préventive – la gitane empêche son fils d'entreprendre une carrière d'homme, pratiquement et symboliquement. Elle lui enlève sa masculinité. Le pauvre enfant s'assimile donc aux frères de la légende, incapables d'ériger leur tour, de mener à bien leur travail d'homme : ce sera un autre homme mou. La nouvelle termine non seulement sur une image négative de la femme, mais aussi sur l'impuissance masculine, qui, comme nous avons vu, est un thème omniprésent dans ce récit, et dans d'autres textes de la même période. C'est le versant négatif, plus personnel aussi, et souvent ignoré, d'une œuvre où l'on célèbre surtout les réussites exemplaires de l'empereur et de l'alchimiste¹⁴.

¹⁴ Autres références :

André GUYAUX, "Le lait de la mère", *Critique*, No. 383, avril 1979, p. 368-374.

Jean MAMBRINO, "Le lait de la mort", *Études*, vol. 350, janvier-juin 1979, p. 534-536.

Marguerite YOURCENAR, *Nouvelles orientales*, Paris, Gallimard, 1938, 195p.

Marguerite YOURCENAR, *Nouvelles orientales*, 2^e édition, révisée, avec un post-scriptum, Paris, Gallimard, 1963, 176p.

Véronique GÉLY, *Le Lait de la mort. La ballade de l'emmurée et sa fortune littéraire (Fauriel, Todorov, Sylva, Kazantzakis, Blaga, Eliade, Yourcenar, Andric, Kadaré)*, Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal (CRLMC), 1998. (anthologie et études réunies et commentées par V. G.-G.), 295 p. (Ouvrage que je n'ai pu consulter)