

TRANSFIGURATION DE LA FEMME DANS « LE DERNIER AMOUR DU PRINCE GENGHI »

par Naoko HIRAMATSU (Université de Tours)

L'écriture féminine est neuve et révolutionnaire « dans la mesure où elle est écriture du corps féminin, par la femme elle-même »¹, comme nous le révèle Béatrice Didier. Une des approches possibles de l'écriture féminine chez notre auteur consiste à voir de près comment le corps féminin s'inscrit dans le texte pour fonder sa propre identité et à étudier aussi comment émerge la problématique concernant son corps, sa sexualité et sa passion. Notre communication analysera cette problématique à travers la description de la nature autour de la dame-du-village-des-Fleurs-qui-tombent dans « Le Dernier Amour du prince Genghi »².

« Le Dernier Amour du prince Genghi », la quatrième des *Nouvelles orientales* de Marguerite Yourcenar, raconte la vie du Genji après la mort de sa deuxième femme. Le récit commence là où Murasaki Shikibu, auteur du *Genji monogatari* (*Le dit du Genji*), avait arrêté le sien. Cette nouvelle pourrait donc être considérée comme une pure création romanesque de Marguerite Yourcenar qui depuis sa jeunesse s'était imprégnée de la littérature classique japonaise.

Ce qui nous frappe dans la nouvelle, c'est le décalage flagrant entre l'ironie cruelle qui conclut le récit et l'esprit de l'œuvre de Murasaki Shikibu, texte fondateur de la littérature japonaise. Dans la nouvelle, Genghi a oublié jusqu'au nom de la dame-du-village-des-Fleurs-qui-tombent, qui, seule parmi toutes les femmes qu'il a aimées, est venue le soigner à ses derniers moments. Ce n'est pas là la figure d'un vieillard sénile, au contraire, c'est délibérément que le prince mourant, hanté par les fantômes de ses amours d'antan, cherche le repos dans la solitude et l'oubli. En revanche, l'attitude de la femme

¹ Béatrice DIDIER, *L'écriture-femme*, Paris, PUF, 1981, p. 35.

² Marguerite YOURCENAR, « Le Dernier Amour du prince Genghi », *Nouvelles orientales*, 2^e édition, révisée, avec un post-scriptum, Paris, Gallimard, 1963, repris dans *Œuvres romanesques*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1982, p. 1200-1209.

chez Yourcenar est en contradiction avec l'esprit du *Genji monogatari* et la manifestation aussi pathétique de son désespoir est fort peu japonaise. Est-ce là le témoignage d'une méconnaissance de la japonité chez Yourcenar ou bien l'hypotexte n'est-il qu'un prétexte, le propos du récit glissant d'une œuvre à l'autre ?

L'arrière-plan de la nouvelle est presque fidèlement emprunté au roman d'origine de l'écrivain japonais. Mais qu'en est-il de la figure de l'homme amateur d'aventures féminines ? Genghi créé par Yourcenar est-il vraiment le pendant oriental de don Juan ? À travers la comparaison des deux grands séducteurs, nous essaierons d'éclairer ce qu'ils cherchent dans la séduction. Les aventures amoureuses donnent-elles le même poids aux hommes qu'aux femmes ? Nous analyserons en dernier lieu le processus dans lequel « Hana-chirusato » devient peu à peu la dame-du-village-des-Fleurs-qui-tombent de Yourcenar. Quelle signification a cette transfiguration ?

C'est la fameuse traduction en anglais d'Arthur Waley qui révéla le *Genji monogatari* au monde littéraire occidental. L'entretien avec Matthieu Galey³ nous montre que la jeune Marguerite vers sa vingtième année s'est éprise de cette traduction⁴ au point que le nom de Murasaki Shikibu lui vient spontanément à l'esprit comme celui de la romancière la plus digne d'admiration. Il ne fait aucun doute que la lecture du *Genji monogatari* fut un de ses premiers contacts importants avec la littérature japonaise.

Après la mort de sa deuxième femme, le Genji décide de se retirer de la vie galante pour vivre dans un monastère. Le roman ne raconte pas la vie postérieure du Genji. Ce chapitre blanc concernant la mort du Genji et dont on ne connaît que le titre, *Kumogakuré*, « L'occultation dans les nuages », excita sûrement la volonté créatrice de la jeune Marguerite. « Le Dernier Amour du prince Genghi » parut ainsi dans la *Revue de Paris* en 1937, et il fera partie du recueil, *Nouvelles orientales*, publié un an plus tard, en 1938. Cette création avait pour but, « sinon de remplir cette lacune, du moins de faire rêver à ce qu'eût été cet épilogue si Mourasaki elle-même l'avait composé » (OR, p. 1248). Certes, les personnages et le cadre de la nouvelle sont empruntés trait pour trait au roman de Murasaki : Genghi le Resplendissant vers sa cinquantième année décide de se retirer du

³ Marguerite YOURCENAR, *Les Yeux ouverts. Entretiens avec Matthieu Galey*, Paris, Bayard Editions, 1997 (1^{er} éd. : 1980).

⁴ Lady MURASAKI, *The Tale of Genji - A Novel in Six Parts*. Translated from the Japanese by Arthur WALEY, Boston and New York, Houghton Mifflin Company, 1925-1933.

Transfiguration de la femme
dans « *Le Dernier Amour du prince Genghi* »

monde après la disparition de sa seconde femme, Murasaki. Il souffre des conséquences de la violation d'un tabou commise dans sa jeunesse : en effet, de même qu'il séduisit Fujitsubo, la concubine de son père, sa troisième femme finit par céder aux instances du jeune Kashiwagi. Yourcenar évoque aussi sa vie passée, qui suit presque fidèlement le *Genji monogatari*, et ses maîtresses dont il se rappelle le nom seulement à la fin.

Quelles caractéristiques de ce roman-fleuve ont attiré le futur écrivain ? Dès la première lecture, elle est déjà sensible à l'esthétique du *Genji monogatari*. Dans *Les Yeux ouverts*, elle nous précise qu'elle est attirée surtout par la variété et la subtilité des « sentiments humains » ainsi que par le « flottement des choses », et qu'elle a fait sienne de bonne heure une conception du temps radicalement différente. Dans le *Genji monogatari*, les événements qui entraînent la mutation ou le mûrissement des sentiments humains sont en relation étroite avec les modifications du décor naturel. Cette esthétique envahit la nouvelle lorsque Yourcenar s'attache à décrire la nature avec minutie, ce qui nous fait sentir magnifiquement le passage des quatre saisons. Le récit s'ouvre en « automne » et « bientôt, les premiers froids s'annoncèrent » (OR, p. 1201). À l'arrivée du printemps, la dame-du-village-des-Fleurs-qui-tombent fait sa deuxième visite. L'arrière-saison de l'été la revoit à sa troisième visite faite au prince qui écoute « les grillons chanter » (OR, p. 1205). Le nouvel automne est témoin de leur vie paisible, et à la fin de l'automne, Genghi, malade, se prépare à mourir. Le récit s'inscrit entre deux automnes successifs, et cette disposition saisonnière est tout à fait évocatrice de Genghi présentant l'approche de sa mort, ainsi que de l'homme en train de mourir. La mort de Genghi est dépeinte comme s'éteint le feu, et le printemps qui fait sentir l'espoir de renaissance ou de réincarnation est encore fort loin. Ce qui est accentué ici, c'est un des éléments de la sensibilité japonaise, la beauté poignante des choses qui disparaissent et l'attachement pour elles. Genghi aussi en est conscient : « Je ne me plains pas que les choses, les êtres, les cœurs soient périssables, puisqu'une part de leur beauté est faite de ce malheur. Ce qui m'afflige, c'est qu'ils soient uniques » (OR, p. 1207). Cette conception de l'impermanence des choses est à rattacher à la pensée bouddhique qui imprégnait l'époque Heian. Dans la vision du monde selon le bouddhisme, le caractère éphémère de toutes les existences et le tourment provenant de l'attachement aux choses fugitives sont liés au cours irréversible du temps. Ainsi, les deux écrivains soulignent pareillement l'influence du passé sur le présent. Dans « *Le Dernier Amour du prince Genghi* »,

« la même pièce recommençait sur le théâtre du monde » (OR, p. 1200), où Genghi joua jadis le rôle de jeune prince resplendissant. Maintenant qu'il préfère le rôle de fantôme à celui de vieillard, la fonction du souvenir se révèle plutôt douloureuse, car le souvenir réveille impitoyablement les jours de sa gloire d'antan et les résonances de ses amours passées, ce qui ne fait que le chagriner : « Il souffrait. Il s'apercevait avec découragement qu'il était encore engagé dans les leurres de ce monde, et fort peu préparé aux dépouillements et aux renouvellements de l'autre vie » (OR, p. 1204). Sa psychologie oscille entre l'attachement persistant à ce monde et la quête du salut dans le monde à venir, grâce à l'ascèse pratiquée jusqu'au détachement sincère. Nous en déduisons que Yourcenar adopte la toile de fond bouddhique du *Genji monogatari* sans changement majeur.

Pour autant, elle prend quelques libertés avec la japonité, ce qui pourrait faire sourire ou faire hésiter un peu les puristes. La coutume japonaise de l'époque imprègne le récit : les femmes de la cour vivent derrière « les fines lattes des persiennes » (OR, p. 1200) pour éviter les regards masculins ; « des visites nocturnes » (OR, p. 1202) montrent qu'à l'époque, les hommes fréquentent le soir les appartements des maîtresses. Mais ces dames japonaises n'auraient pas eu recours au grain de beauté pour accroître leur charme, surtout à cette époque de Heian où l'on considérait le grain de beauté comme un résidu des déchets collés à l'épiderme dans le ventre de la mère ; c'est dire combien, au Japon, ce grain a peu à voir avec la beauté !

Nous remarquons ensuite une graphie qui nous est étrangère. Elle adopte « Genghi » au lieu de « Genji », transcription la plus connue et utilisée même dans la traduction anglaise. Ce choix réapparaît dans tous les écrits yourcenariens au point qu'on pourrait le croire obsessionnel⁵. Le nom « Sukazu » sous lequel la dame-du-village-des-Fleurs-qui-tombent est désignée pour sa troisième visite a sans doute été inventé par Marguerite Yourcenar comme anagramme du nom de l'empereur « Suzaku » dont la présence est très importante dans le *Genji monogatari*. Toutefois, la résonance de « Sukazu » nous est peu familière, ce qui permet de mesurer le peu de familiarité de l'auteur avec le japonais.

⁵ Par contre, la transcription « Mourasaki », utilisée soit pour l'auteur Murasaki, soit pour Murasaki romanesque, la princesse Violette, est en conformité avec la tradition française puisque *u* correspond au français *ou*. En effet, la transcription de cette voyelle japonaise oscillait depuis l'implantation de la culture japonaise dans les pays occidentaux. Par exemple, en 1928, le nom de la romancière japonaise est orthographié « Mourasaki Shikibou ». Cf. Patrick BEILLEVAIRE, *Le Japon en langue française. Ouvrages et articles publiés de 1850 à 1945*, Paris, Éditions Kimé, « Publication de la Société Française des Études Japonaises », 1993, p. 148 et p. 212.

*Transfiguration de la femme
dans « Le Dernier Amour du prince Genghi »*

Elle prend ensuite la liberté de modifier l'origine de la dame-du-village-des-Fleurs-qui-tombent, qui est de haute naissance dans le *Genji monogatari*. Il nous semble que cette présentation, « une ancienne concubine de moyenne naissance » (OR, p. 1202) met en relief la tendresse profonde et innée d'une femme qui n'est remarquable ni par sa beauté ni par sa séduction. Mais la liberté créatrice de Marguerite Yourcenar s'explique plus profondément dans le portrait des personnages.

Lorsque Genghi le Resplendissant, le plus grand séducteur qui ait jamais étonné l'Asie, eut atteint sa cinquantième année, il s'aperçut qu'il fallait commencer à mourir. (OR, p. 1200)

L'incipit est assez éloquent ; il annonce un thème récurrent dans l'œuvre yourcenarienne, celui de l'homme à l'approche de la mort. Le cadre et le nom du héros étant fidèlement conservés, l'emploi de « l'Asie » nous semble original, puisque nous considérons le *Genji monogatari* comme une œuvre typiquement japonaise et qui n'a pas de signification asiatique. L'auteur tenait-elle ce long roman pour un chef-d'œuvre de l'Asie qui dépasse le cadre japonais ? Est-ce la vision vague d'un Occident pour l'Orient ? En tout cas, Yourcenar aurait pensé déjà au titre *Nouvelles orientales* en créant ce récit. Certes, cette interrogation existentielle déborde le cadre purement japonais, mais dans le contexte adopté qui est celui du *Genji monogatari*, le terme « Asie » surprend, la réputation du prince étant fermement circonscrite à l'archipel nippon. On pourrait reconnaître ici l'aspiration à l'universalisme qui est celle de l'auteur. Cependant l'Orient hétéroclite⁶ des *Nouvelles orientales* où s'intègre notre récit est moins une entité objective que le reflet des préoccupations de Yourcenar.

Ce qui nous paraît le plus significatif dans l'incipit, c'est la présentation du héros comme « le plus grand séducteur qui ait jamais étonné l'Asie ». Ainsi Yourcenar le considérerait comme le pendant oriental de don Juan, en Occident. Le post-scriptum aussi le précise ; « le *Genghi-Monogatari* de la romancière Mourasaki Shikibu, qui relate en six ou sept volumes les aventures d'un don Juan asiatique de grand style » (OR, p. 1248). Certes, le Genji vole de maîtresse en maîtresse comme le fait don Juan. Et il n'est pas rare que les études⁷

⁶ Cet Orient n'est pas l'Asie puisqu'il s'étend jusque dans les Balkans avec la présence de l'Islam, dont la culture est pour le moins différente de celle du Japon.

⁷ Voir entre autres, Marta SEGARRA, « Ressemblance et identité : Marguerite Yourcenar et le *Genji Monogatari* », *L'Universalité dans l'œuvre de Marguerite*

traitant de cette nouvelle le définissent comme le double du don Juan occidental, en en donnant pour preuve ce que dit l'auteur lui-même. Bien sûr, mettre en relief le caractère le plus apparent du Genji est indéniablement très utile pour le classer dans un type d'homme. Toutefois, cela risque de laisser échapper la différence saillante entre le Genji et don Juan. Du moins, nous paraît-il réducteur de comprendre le prince comme simple image donjuanesque, bien que l'auteur l'ait enfermé dans cette qualification. Le Genghi que crée Yourcenar devrait, par principe, être mieux compris dans le contexte du *Genji monogatari*, puisque l'auteur désirait compléter le chapitre que Murasaki a laissé vierge. Yourcenar se place dans son sillage. Il est incontestable que la nouvelle est tout empreinte de sensibilité japonaise, et l'auteur soigne tout particulièrement cette tonalité au fil des éditions successives⁸.

Qu'est-ce qui incite le Genji du roman d'origine ou le Genghi yourcenarien, ce prince d'une rare beauté et d'un grand talent, à poursuivre les femmes ? Dans cette partie, nous ne distinguons pas spécialement le Genji et Genghi d'autant plus que notre auteur s'inscrit dans la même veine. Pour le mythe de don Juan, nous pourrions affirmer qu'il concerne surtout une quête effrénée de l'Autre⁹, dont la connaissance est finalement inaccessible. Pour le Genji, nous ne saurions ignorer que sa mère trop tôt disparue laisse planer une ombre énorme sur sa vie et sa psychologie. Il retrouve tout d'abord l'image de sa mère dans la concubine de son père, Fujitsubo

Yourcenar, Actes du colloque international de Tenerife (Espagne) en novembre 1993, édités par Maria José VÁZQUEZ DE PARGA et Rémy POIGNAULT, Tours, SIEY, 1995, vol. 2, p. 71-81 ; Nicole BOURBONNAIS, « L'Autre de don Juan ou le leurre de la féminité », *Marguerite Yourcenar. Écritures de l'Autre*, Jean-Philippe BEAULIEU, Jeanne DEMERS et André MAINDRON éd., Montréal, XYZ éditeur, 1997, p. 193-200 ; Claude BENOIT, « La mort dans les Nouvelles orientales », *Marguerite Yourcenar. Une écriture de la mémoire*, Daniel LEUWERS et Jean-Pierre CASTELLANI éd., Sud, hors série, 1990, p. 155-163.

⁸ La comparaison des deux éditions – la prépublication en 1937 et l'édition révisée en 1963 – nous révèle que l'écrivain a mis plus d'exactitude dans l'arrière-plan, à travers les retouches. Les deux cas suivants en sont de bons exemples :

[1937] Sa femme, la princesse du Palais-des-Violettes

[1963] Sa deuxième femme, Mourasaki, la princesse Violette

[1937] Sa seconde femme, la princesse du Palais-de-l'Ouest, l'avait trompé avec son beau-fils

[1963] Sa troisième épouse, la princesse du-palais-de-l'Ouest, l'avait trompé avec un jeune parent.

⁹ Le mythe de don Juan se définit par trois traits particuliers : le défi à l'autorité à travers la confrontation volontaire avec la Mort, la séduction comme mode de connaissance de l'Autre, et l'oubli dans lequel sombrent les femmes conquises puis abandonnées. Cf. Jean ROUSSET, *Le Mythe de don Juan*, Paris, Armand Colin, 1976, coll. « U Prisme ».

Transfiguration de la femme
dans « *Le Dernier Amour du prince Genghi* »

qu'il séduit. Puis celle-ci, mettant au monde un fils adultérin, entre en religion. Ainsi le Genji souffre de ce secret et des conséquences de cette action. Le Prince croit ensuite retrouver la figure maternelle en Murasaki, nièce de Fujitsubo, qui devient sa deuxième femme. Il se grise pourtant de conquêtes, poussé par la quête de la mère, inaccessible en réalité. Le prince « séducteur » apparemment volage, poursuit en fait la même femme toute sa vie durant. Ainsi, il y a plutôt comme une asymétrie entre le Genji et don Juan. En effet, nous nous inscrivons en faux contre l'opinion souvent exprimée par les critiques, selon laquelle il y aurait chez Genghi aussi une forme de défi à l'autorité paternelle. Ce qui le pousse à séduire sa belle-mère, ce n'est pas simplement la tentation de la chair ni de la transgression d'un tabou mais plutôt la quête de la mère. Il n'y a, de sa part, nulle volonté délibérée de transgression et il souffre de cette situation et de ses suites. C'est là une conséquence malheureuse de l'injure faite à l'autorité paternelle. Le Genji poursuit une chimère qui le tourmente et pense trouver un apaisement seulement quand il finit par entrer dans un monastère pour y mener une vie modeste.

Un autre trait qui distingue le Genji de l'invétééré séducteur occidental apparaît dans leurs attitudes respectives envers les femmes qu'ils ont aimées. Don Juan fuit toujours après une conquête, laissant derrière lui des femmes qui se plaignent de sa trahison, crient leur rancune, lui jettent des injures. Le Genji, au contraire, s'occupe des femmes qu'il aime même une seule fois et les installe dans sa résidence de cour. S'il fait cela, ce n'est pas pour les apprécier comme des pierres précieuses à la manière d'un collectionneur, mais ce serait plutôt par affection et par fidélité envers ses maîtresses dans le monde polygamique du temps¹⁰.

Ce qui prime, ce n'est pas la figure d'un conquérant galant, mais la séduction comme mode de connaissance. Et il nous semble surtout que c'est cela qui unit les « séducteurs » dans l'œuvre yourcenarienne. Nous avons dit sur quelle charge de douleur se referme la mémoire.

¹⁰ On ne saurait ignorer que le « mariage » de l'époque de Heian n'est pas une institution juridique ou religieuse comme celui de l'Occident. La fidélité masculine repose plutôt sur la volonté personnelle. Il arrive qu'une épouse principale s'établisse dans la résidence de l'époux, mais les femmes en principe continuent à habiter avec leur famille et attendent docilement la visite. C'est plutôt par sa grâce que le Genji fait habiter ses femmes dans sa résidence de la cour, alors que don Juan est sans égards pour ses conquêtes, sitôt oubliées. Marguerite Yourcenar fait apparaître cette différence à travers la retouche :

[1937] Mais il s'aperçut bientôt que sa vue faiblissait, comme si toutes les larmes qu'il avait versées sur ses *victimes* lui avaient brûlé les yeux

[1963] Mais il s'aperçut bientôt que sa vue faiblissait, comme si toutes les larmes qu'il avait versées sur ses *fragiles amantes* lui avaient brûlé les yeux

Mais ce qui se révèle plus odieux encore, c'est l'incertitude liée au souvenir : « Genghi se tourmentait de ne pouvoir se rappeler exactement son sourire [de sa deuxième femme], ou encore la grimace qu'elle faisait avant de pleurer » (OR, p. 1200). L'ayant ainsi plongé dans l'éphémère et l'ambigu, Yourcenar le prive impitoyablement de la vue. Cette cécité lui rend plus difficile la reconnaissance de l'autre.

Dans *Les Dernières Amours du Prince Genghi*, le prince devenu aveugle, qui, toute sa vie, s'était efforcé de connaître des femmes de son choix, non seulement au sens biblique, mais au sens intellectuel du terme, et d'établir ou de percevoir entre elles d'exquises différences, ne reconnaît pas, sous des vêtements d'emprunt et affublée d'un état civil de fantaisie, la femme qui fut sa concubine et l'a soigné dans sa récente maladie : allégorie des malentendus inévitables de l'amour chez un homme qui fait pourtant de l'amour et de la volupté son principal mode de connaissance.¹¹

Plus généralement, ses possibilités de contact par les sens s'éteignent successivement. La dame-du-village-des-Fleurs-qui-tombent change son parfum qui une fois la trahit ; « Une rage amère le saisit devant cette femme qui réveillait en lui les plus poignants souvenirs des jours morts, moins par l'effet de sa propre présence que parce que ses manches restaient encore imprégnées du parfum dont se servaient ses femmes défuntes » (OR, p. 1202). À sa deuxième visite, déguisée en fille d'un fermier, elle s'habille d'une robe courte et grossière de paysanne et imite l'accent villageois. Elle évite le contact des mains, car « ses doigts, trop délicats pour une fille des champs » (OR, p. 1203) l'auraient démasquée. À sa troisième tentative, elle soigne l'étoffe de son habit et son parfum. La vue, l'odorat, le toucher et l'ouïe sont désormais interdits au Prince. Il est bien coupé de son passé.

Or, pour créer un contraste ironique avec le souvenir éphémère de Genghi, Yourcenar nous décrit avec insistance la femme souffrante essayant de ranimer l'amour éphémère d'antan.

Parmi les nombreuses maîtresses du Genji, pourquoi Marguerite Yourcenar a-t-elle choisi la dame-du-village-des-Fleurs-qui-tombent ? Dans le *Genji monogatari*, elle est l'exemple même de la profonde

¹¹ Marguerite YOURCENAR, Lettre à Simon Sautier, datée du 8 octobre 1970, *Lettres à ses amis et quelques autres*, édition établie, présentée et annotée par Michèle SARDE et Joseph BRAMI avec la collaboration d'Elyane DEZON-JONES, Paris, Gallimard, 1995, folio, p. 474.

Transfiguration de la femme
dans « *Le Dernier Amour du prince Genghi* »

tendresse, de la douceur féminine et de la modestie, et cela conduit naturellement le prince à s'ouvrir à elle et à lui faire une totale confiance jusqu'à la fin de sa vie. Dans le roman d'origine, le chapitre intitulé « Hana-chiru-sato » est très court et apparaît plutôt comme un petit épisode inséré dans le roman-fleuve. La visite du Prince chez elle n'est pas fréquente mais la présence de cette femme tendre et réservée le console durant toute sa vie. Si nous en jugeons d'après la réserve dont elle fait preuve ainsi, nous avons du mal à admettre son comportement à la mort de son bien-aimé chez Marguerite Yourcenar. « La dame-du-village-des-Fleurs-qui-tombent se jeta sur le sol en hurlant au mépris de toute retenue ; ses larmes salées dévastaient ses joues comme une pluie d'orage, et ses cheveux arrachés par poignées s'envolaient comme de la bourre de soie » (OR, p. 1209). L'excès de son désespoir contraste ironiquement avec le visage tranquille, plein de sérénité de Genghi, déjà mort, qui semble avoir retrouvé sa jeunesse d'antan. Si la dame était, conformément à la vraisemblance, la dame-du-village-des-Fleurs-qui-tombent, ne finirait-elle pas par sourire tristement avec résignation, se contentant d'être aimée en tant que dernière maîtresse de la vie du prince ?

Or, l'in vraisemblance du personnage de la dame s'accroît graduellement dans la nouvelle. À sa première visite, elle garde encore sa réserve : « Elle poussa timidement la porte faite d'un treillis de branchages ; elle s'agenouilla, avec un humble petit rire, pour s'excuser d'être là » (OR, p. 1202). Après avoir été une fois repoussée, elle attend que le prince soit devenu complètement aveugle, et elle lui rend visite avec insistance, allant jusqu'à porter un déguisement. Elle, qui s'occupe avec de fines attentions de Genghi atteint graduellement de cécité, nous semble déjà dominer le maître d'autrefois. Et finalement, elle pousse le cri ultime de la femme oubliée. Dans l'œuvre yourcenarienne, on pourrait reconnaître plusieurs types de femme : femme parfaite, femme d'âge mûr dévorée par la volupté, femme forte presque masculine, etc. La vraisemblable dame-du-village-des-Fleurs-qui-tombent, femme parfaite au début, nous semble se démasquer graduellement pour finir par se révéler comme une femme d'âge mûr dévorée par la passion, mais audacieuse trop tard. En effet, la jeune Marguerite Yourcenar aurait aimé dépeindre la tentative misérable et comique de la femme d'âge mûr et choisir de préférence le couple constitué d'une femme médiocre, amie de la volupté et d'un homme serein et détaché. Cependant, l'écrivain a-t-elle préparé cette fin ironique en visant uniquement à produire un effet impressionnant ? Nous ne pouvons pas nous empêcher de croire que

derrière ce côté médiocre et comique de la femme abandonnée surgit sa tristesse.

À travers le récit, la maîtresse docile semble se muer en femme à l'état pur. Ou bien, à l'oubli de son nom, sa passion, enfouie dans les tréfonds de l'âme, a-t-elle brusquement jailli ? La passion a-t-elle trahi sa modestie ? Au choix de la dame-du-village-des-Fleurs-qui-tombent, correspondrait cette interprétation : en toute femme, même la plus modeste, couve le désir fou d'être aimée, le feu de la passion.

À l'époque où Yourcenar a rédigé la nouvelle, elle se rendait beaucoup en Grèce, où elle a écrit aussi, vers 1936, *Feux*, recueil de poèmes en prose, inspirés de mythes grecs ou chrétiens. Quelques années auparavant, Marguerite Yourcenar avait connu un amour malheureux. Elle écrivit *Feux*, comme pour exorciser son émotion débordante. Ainsi, la transfiguration de la dame-du-village-des-Fleurs-qui-tombent ne révélerait-elle pas sa passion, comme exaspérée dans un spasme libérateur ? Soudain abandonnée du prince qui vient de mourir, l'abnégation qui fut la sienne se sublime, ou si l'on peut dire, se désublime brutalement dans un mouvement compulsif de retour à la passion originelle.

Par son dénouement ironique et brutal, la nouvelle nous laisse en écho le cri tragique de la femme oubliée. Les personnages et le cadre étant fidèlement empruntés au roman d'origine, la fin est d'autant plus inattendue et très peu japonaise, mais typique de la sensibilité de l'auteur dans les années trente. À travers l'écriture, la plume de Marguerite Yourcenar a sans doute transcendé, à son insu, sa propre japonité. L'écho que nous laisse le cri de la dame-du-village-des-Fleurs-qui-tombent est une émergence irrésistible de la passion des femmes abandonnées. La souffrance de cette femme est élevée à la hauteur d'un archétype. En tant que femme, elle est complètement seule. En tant que figure littéraire, elle est reliée à toutes les femmes. Ce qui est en jeu, c'est la fonction de l'acte littéraire élevé ici à la dimension du mythe. Une solitude racontée est une solitude partagée.

Dans « Le Dernier Amour du prince Genghi », elle fait siennes les notions, orchestrées sur la toile de fond bouddhique, de l'impermanence du temps et de l'incertitude de la mémoire. Mais le libre élan de Yourcenar affranchit le récit de ses cadres, de même que le feu brûlant de la passion libère la femme des chaînes de l'épouse. Dans la nouvelle inspirée de la culture japonaise, c'est bien la présence de Yourcenar qui s'affirme tant il est vrai que s'y développent tous les thèmes qui lui sont chers.