

**MARGUERITE YOURCENAR
ET VIRGINIA WOOLF**
**« dans le salon vaguement éclairé par les lueurs
du feu » : variations sur *Une chambre à soi***

par Marie-Christine PAILLARD
(Université de Clermont-Ferrand I)

Qui sait si, dans le secret de lui-même, chacun des participants à ce colloque n'a adressé, à l'orée de sa réflexion, à un auditoire encore virtuel, la même question que Virginia Woolf aux étudiantes de Cambridge dans les premières lignes d'*Une chambre à soi* : « Peut-être me faudrait-il parler des femmes et de ce qui les caractérise, ou des femmes et des romans qu'elles écrivent, ou des romans qui traitent de la femme, ou encore, pensant que ces trois possibilités sont intimement liées, votre désir est-il que je les envisage dans leur entrelacement ¹ » ? Interrogation oratoire s'il en est pour la romancière anglaise, balayée d'un revers de plume au paragraphe suivant par un constat d'échec sans état d'âme : « le problème "les femmes et le roman" reste quant à moi irrésolu ² » et surtout, par la justification, délivrée d'emblée, d'un titre pragmatique et provocateur où la revendication prend le pas sur l'analyse : « Il est indispensable qu'une femme possède quelque argent et une chambre à soi si elle veut écrire une œuvre de fiction ³ ».

C'est ce titre même qui nous servira de viatique sur les chemins yourcenariens, d'abord, si l'on peut dire, dans son acception woolfienne, celle d'un espace privé, intime, nécessaire à l'élaboration de l'œuvre de la femme écrivain ou ayant vocation de l'être ; puis, à partir des analyses de Béatrice Didier dans *L'Écriture-femme*, dans ses implications plus secrètes, celles de « la nostalgie de la mère » et de « l'écriture du dedans » auxquelles la « chambre à soi » yourcenarienne, si elle existe, pourrait renvoyer.

¹ Virginia WOOLF, *Une chambre à soi*, Paris, Denoël, 1992, p. 7 (traduction de Clara MALRAUX).

² *Ibid.*, p. 8.

³ *Ibid.*

Mais préférons lui dans un premier temps la pièce bien réelle où, « un soir de demi brume à Londres », a lieu la rencontre que l'on sait : ainsi la « chambre à soi », l'espace revendiqué par le pamphlet féministe de Virginia Woolf, sera d'abord pour nous le salon de Bloomsbury où se déroule, en février 1937, l'entretien entre une romancière confirmée et celle qui ne sera jamais pour elle que la traductrice des *Vagues*. On connaît de cette entrevue le clair-obscur qui la baigne – et qui donne partie de son titre à cette communication –, la lassitude empreinte sur le « pâle visage de jeune Parque à peine vieillie⁴ » de la romancière anglaise, et la conversation qui dévie, en cette année 1937, sur « l'état présent du monde⁵ » ; autant d'éléments consignés par Marguerite Yourcenar dans sa préface aux *Vagues*, la magie du souvenir le disputant pour finir à l'analyse de l'œuvre, dont « l'intellectualisme » tant décrié lui semble même procéder de l'excessive fragilité de son auteur. Dans la narration de cette visite, le *Journal* woolfien use d'un autre registre, celui de la caricature, qui lui est cher, ou du moins, du croquis ou de l'esquisse ; relégué à la fin du passage relatif au 23 février, le portrait de « Mme ou Mlle Youniac (?) » (sic) frappe par la justesse du trait : « [...] si bien que je n'ai plus le temps ni la place de décrire la traductrice, seulement celle de dire qu'elle avait de jolies feuilles d'or sur sa robe noire et que c'est une femme qui doit avoir un passé : portée à l'amour, intellectuelle ; qu'elle vit la moitié de l'année à Athènes, est en relation avec Jaloux, etc. Lèvres rouges ; se donne beaucoup de mal ; une Française travailleuse, amie des Margerie. Esprit positif ; intellectuelle ; nous avons passé *Les Vagues* en revue : " Que veut dire : *See, here he comes*, etc. ?⁶ » On peut certes s'amuser de ce que chacune souligne en l'autre sa qualité d'« intellectuelle », et trouver plaisant l'instantané de cette « Française travailleuse » qui a des relations et vit la moitié de l'année à Athènes. Voilà donc confrontées dans cette thébaïde, à la fragilité et presque l'indifférence woolfiennes⁷, l'obstination et la robustesse yourcenariennes : des tempéraments différents, certes, mais aussi deux images de femmes écrivains (même si l'une n'en est encore qu'aux prémices de son œuvre) qui illustrent respectivement

⁴ Marguerite YOURCENAR, « Une femme étincelante et timide », *En pèlerin et en étranger*, EM, p. 496.

⁵ *Ibid.*

⁶ Virginia WOOLF, *Journal* (tome VII), Paris, Stock, 1989, p. 36 (traduction de C. M. HUET).

⁷ Du moins quant à la traduction de ses œuvres ; voir à ce sujet l'article d'E. CLICHE « La réécriture du texte woolfien *The Waves* (1931), dans la traduction (1937) de Marguerite Yourcenar », *Marguerite Yourcenar. Écriture, réécriture, traduction*, Rémy POIGNAULT, Jean-Pierre CASTELLANI éd., Tours, SIEY, 2000, p. 323-332.

les deux revendications essentielles sur lesquelles se clôt *Une chambre à soi* : la nécessité d'un espace personnel, cette « chambre envahie par le crépuscule » où est reçue Marguerite Yourcenar ; et la liberté, l'indépendance que semble incarner aux yeux mêmes de Virginia Woolf son épicurienne traductrice. « Elle avait été contrainte de croupir dans un presbytère et de raccommoder des chaussettes quand elle désirait vagabonder librement à travers le monde⁸ » déplore Virginia Woolf à propos de Charlotte Brontë. Nul danger que sa visiteuse vespérale, au vu des quelques lignes qui lui sont consacrées, ne subisse un semblable sort ; elle pour qui semble réalisé bien plutôt le souhait proféré à la fin d'*Une chambre à soi* aux étudiantes de Cambridge : « J'espère que, d'une façon ou d'une autre, vous avez en votre possession assez d'argent pour voyager et pour vivre dans l'oisiveté, pour contempler l'avenir et le passé du monde, pour rêvasser sur des livres et musarder aux coins des rues et laisser la pensée s'enfoncer profondément dans l'eau du fleuve⁹ » ; elle qui saura entendre, un peu plus tard, la prière qui le suit : « Si vous vouliez me faire plaisir (à moi et à des milliers de mes semblables) vous écririez des livres de voyages et d'aventures, de recherches et d'érudition, d'histoire et de biographie, de critique et de philosophie et de science. Et ce faisant, vous enrichiriez l'art de la fiction. Car les livres s'influencent, pour ainsi dire, réciproquement. Se trouver en tête à tête avec la poésie et la philosophie rendra la fiction meilleure¹⁰ ».

Mais Marguerite Yourcenar n'est encore pour l'heure que cette néophyte consciente à l'extrême de la faveur insigne qui lui est faite : pénétrer – comme par effraction – dans ce lieu clos où Mrs Woolf a « bien voulu » l'accueillir, être tolérée « deux brèves heures » au coin de son feu après « dix mois de travail¹¹ » (!). Entrevue précieuse entre toutes, souvenir inoubliable que cette incursion dans la « chambre à soi » woolfienne, comme en témoigne presque quarante ans plus tard une lettre à Jeanne Carayon : « Moi [...] qui ne renoncerais pour rien au monde au privilège d'avoir été reçue par Virginia Woolf¹² ». Convenons-en, la « chambre à soi » confine ici à la tour d'ivoire ; et ses murs contre lesquels vient mourir la rumeur londonienne, s'ils abritent ce soir-là une « conversation sur l'état présent du monde », semblent le plus souvent l'en isoler tout à fait, tels « la falaise battue

⁸ *Une chambre à soi*, op. cit., p. 109.

⁹ *Ibid.*, p. 163.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *EM*, p. 496.

¹² Marguerite YOURCENAR, *Lettres à ses amis et quelques autres*, Paris, Gallimard, 1995, p. 464 (lettre du 25 juillet 1975).

par les siècles¹³ » du mausolée d'Hadrien. Solitude de l'écrivain que vient peu ou prou troubler la traductrice et qui apparaît en filigrane de son récit à travers la métaphore de la « vitre parfaitement transparente derrière laquelle [de tels êtres] regardent attentivement passer la vie », ou celle des « admirables ouvriers [qui] continuent patiemment pour notre joie leur tapisserie pleine de fleurs et d'oiseaux¹⁴ », renvoyant toutes deux à la création woolfienne. Solitude de l'écrivain clairement posée d'ailleurs dans le pamphlet où s'ancre notre réflexion, à la « chambre à soi » ne s'attachant pas seulement une revendication d'indépendance, mais bien aussi une exigence de solitude. Pauvre Jane Austen, dont Virginia Woolf cite le neveu : « Qu'elle ait été capable d'accomplir tout cela [...] reste surprenant, car elle n'avait pas de bureau personnel où se retirer et la plus grande partie de son travail dut être faite dans le salon commun, où elle était exposée à toutes sortes d'interruptions¹⁵ ». Pauvres sœurs Brontë, condamnées, pire encore, à la promiscuité littéraire « dans le salon commun¹⁶ » de leur presbytère d'Haworth ; toutes quatre également dépourvues des cinq cents livres de rente qui « représentent la possibilité de méditer et une serrure à la porte, la possibilité de penser dans la solitude¹⁷ ». Solitude, enfin, que semble choisir des années plus tard – serrure en moins il est vrai¹⁸ – Marguerite Yourcenar en se retirant sur son île¹⁹, mais qu'elle relativise néanmoins, l'attribuant à la légende²⁰ et se refusant avec énergie à la considérer comme propre à un état, celui d'écrivain en l'occurrence. On se souvient de sa réponse à Matthieu Galey : « Nous sommes tous solitaires, solitaires devant la naissance [...] ; solitaires devant la mort ; solitaires dans la maladie, même si nous sommes convenablement soignés ; solitaires au travail, car même au milieu d'un groupe, même à la chaîne, comme les forçats ou l'ouvrier moderne, chacun travaille seul. Mais je ne vois pas que l'écrivain soit plus seul qu'un autre²¹ ». Plus loin cependant, le propos se fait plus

¹³ Marguerite YOURCENAR, « Le Cerveau noir de Piranèse », *Sous bénéfice d'inventaire*, EM, p. 85.

¹⁴ EM, p. 496.

¹⁵ *Une chambre à soi*, op. cit., p. 100.

¹⁶ *Ibid.*, p. 105.

¹⁷ *Ibid.*, p. 160.

¹⁸ « Je ne clos jamais rien, même pas ma porte », Marguerite YOURCENAR, *Les Yeux ouverts*, Paris, Le Centurion, 1980, p. 316

¹⁹ « Elle est née dans une île, ce qui est déjà un commencement de solitude » écrit Marguerite YOURCENAR de Sappho. Cf. « Sappho ou le Suicide », *Feux*, OR, 1982.

²⁰ Cf. YO, note 1, p. 246 : « Je me rends compte qu'une légende s'est créée autour de ma prétendue solitude [...] ».

²¹ *Ibid.*, p. 243.

nuancé, et dans l'anecdote du novice tibétain qui clôt ce chapitre des *Yeux ouverts*, nonobstant un détour par l'extérieur, c'est bien la « chambre à soi » que l'on retrouve : « Dans les disciplines religieuses tibétaines, le novice se retirait longuement dans sa cellule, un an parfois, pour apprendre à créer en esprit, pièce à pièce, un personnage divin, protecteur. Puis, il sortait et il fallait que son protecteur l'accompagnât, qu'il ne le perdît pas de vue, malgré les distractions du monde. Ensuite, on lui disait de rentrer dans sa cellule pour se défaire pièce à pièce du personnage qu'il avait créé, et revenir à l'absolu sans forme. Cela vaut pour nous tous. Cela vaut aussi pour le romancier. Je vous ai déjà raconté que j'ai écrit la mort d'Hadrien, à Baïes, en juillet 138, par un soir d'hiver glacial de 1950, dans cette chambre²² ».

Ainsi est-on passé, à la faveur de cette première variation, du thème initial, la « chambre à soi » du texte de Virginia Woolf, à cette pièce à demi éclairée de Bloomsbury, à bien des égards concrétisation de la première ; l'encore jeune écrivain-femme qui y pénètre pouvant sembler quant à elle l'incarnation des aspirations de son aînée, la romancière des temps à venir que celle-ci appelait de ses vœux en 1929 et dont son pamphlet dessine en creux le portrait : indépendante, voyageuse et ouvrant la fiction sur le monde.

La deuxième variation revêtera d'emblée une tonalité plus sombre : selon Béatrice Didier, à qui nous sommes fort redevable, la « chambre à soi », avatar ou résonance de la chambre maternelle, serait liée à cette « nostalgie de la mère » qui lui semble caractériser l'écriture féminine²³. « Chambre de la naissance et de la mort²⁴ » (et de façon plus radicale encore pour Marguerite Yourcenar que pour Virginia Woolf, qui perdit sa mère à l'âge de treize ans), celle-ci serait ainsi transcendée par l'autre, la chambre créatrice, « lieu de bonheur clos, préservé, où le temps cesse, non dans une régression et un repliement, mais dans l'élan et le futur de l'œuvre²⁵ ». Compte tenu des avertissements de *Souvenirs pieux*²⁶, on n'évoquera qu'avec prudence la « nostalgie de la mère » qui affleure dans l'œuvre yourcenarienne. Celle-ci effectue bien, pourtant, cette *nekuia* dont parle Béatrice Didier à propos de Virginia Woolf, dans le sens où *Souvenirs pieux*,

²² *Ibid.*, p. 248.

²³ Cf. Béatrice DIDIER, *L'Écriture-femme*, Paris, PUF, 1991, p. 37.

²⁴ *Ibid.*, p. 240.

²⁵ *Ibid.*, p. 245.

²⁶ Cf. *Souvenirs pieux*, *EM*, p. 744 : « Je m'inscris en faux contre l'assertion, souvent entendue, que la perte prématurée d'une mère est toujours un désastre, ou qu'un enfant privé de la sienne éprouve toute sa vie le sentiment d'un manque et la nostalgie de l'absente ».

quoi qu'il en soit, constitue une récréation de la figure maternelle comparable à celle opérée par la romancière anglaise dans *La Promenade au phare* ou *Instants de vie*. De cette mère qu'elle a simplement « traversé(e) »²⁷ – « Il y a du défi dans cette dureté »²⁸ commente Christophe Carlier dans un article du bulletin n° 6 de la SIEY – , la mort n'a certes rien à voir avec « le plus grand désastre qui pût arriver »²⁹ dont parle Virginia Woolf ; mais s'il importe à Marguerite Yourcenar de la faire revivre, c'est que « le résidu de Fernande »³⁰ que M. de C*** lui remet ne la comble pas tout à fait. Le texte même de *Souvenirs pieux* incline à chercher dans l'œuvre d'autres objets de nostalgie filiale que la mère biologique de l'auteur : « Barbara ne fit pas que remplacer pour moi la mère jusqu'à l'âge de sept ans ; elle fut la mère [...] . Par la suite, ou simultanément, les maîtresses ou les quasi-maîtresses de mon père, et plus tard la troisième femme de celui-ci, m'assurèrent amplement ma part des rapports de fille à mère »³¹. On songe bien sûr à Jeanne de Reval et à la promenade sur la plage de Scheveningue scellant « une espèce d'adoption »³² de la petite Marguerite. Mère admirable s'il en est, au « beau visage », à la voix douce, aux « doigts intelligents et légers » que la romancière « préfère » reconnaître sur la photographie jaunie qu'elle commente, en lieu et place de Barbe également susceptible d'être à ses côtés ce jour-là. Mère sculpturale au « corps praxitélien »³³, quasi « mythique » comme le souligne Loredana Primozich dans son article « Jeanne de Reval dans *Alexis* et dans *Quoi ? L'Éternité* »³⁴, et que la référence à l'Antiquité n'en finit pas d'idéaliser lors de sa dernière entrevue avec Michel, au Louvre : « sœur de Vénus, sœur de la Victoire », se démarquant à peine dans ses vêtements blancs du « libre drapé des marbres autour d'elle »³⁵. On songe à Valentine, d'Anna, soror..., mère un peu plus imaginaire que l'autre et encore un peu plus parfaite. « Merveille » qui décourage « les faiseurs de sonnets

²⁷ *Ibid.*, p. 739.

²⁸ Christophe CARLIER, « La naissance d'un écrivain », *Bulletin de la SIEY*, n° 6, Tours, mai 1990, p. 35.

²⁹ Virginia WOOLF, *Instants de vie*, Paris, Stock, 1986, p. 35 (traduction de C. M HUET).

³⁰ *Souvenirs pieux*, EM, p. 746.

³¹ *Ibid.*, p. 744.

³² *Quoi ? L'Éternité*, EM, p. 1273.

³³ *Ibid.*, p. 1266.

³⁴ Loredana PRIMOZICH, « Jeanne de Reval dans *Alexis* et dans *Quoi ? L'Éternité* », *Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Simone et Maurice DELCROIX éd., Tours, SIEY, 1995, p. 379-388.

³⁵ *Quoi ? L'Éternité*, EM, p. 1326.

des Deux-Sicules³⁶, « Madone³⁷ » que vénèrent ses enfants, sa beauté et sa grâce illuminent les évocations picturales de l'une ou l'autre de ses « chambres à soi » : « elle [Anna] l'avait vue bien souvent, dans sa cellule du couvent d'Ischia, un *Phédon* ou un *Banquet* sur les genoux, ses belles mains posées sur l'appui de la fenêtre ouverte, méditer longuement devant la baie merveilleuse » ; « Miguel passait de longues heures assis à côté d'Anna dans la petite pièce dorée comme l'intérieur d'un coffre, où courait, brodée sur les murailles, la devise de Valentine : *Ut crystallum*. [...] Elle montait parfois les deux marches qui menaient aux profondes embrasures des fenêtres pour exposer aux derniers rayons du soleil la transparence des sardoines, et, tout enveloppée de l'or oblique du crépuscule, Valentine elle-même semblait diaphane comme ses gemmes³⁸ ».

Si toutefois la nostalgie de la figure maternelle ne semblait toujours pas aller de soi dans l'œuvre yourcenarienne, nombre d'écrivains-femmes, par-delà cette quête, tentent selon Béatrice Didier de « remonter toujours plus loin dans le passé ; comme si, derrière leur enfance, elles pouvaient trouver encore d'autres enfances, et jusqu'à l'enfance du monde³⁹ ». Comment ne pas songer ici au magistral début d'*Archives du Nord* qui, comme le prélude de *L'Or du Rhin*, remonte à des temps immémoriaux pour mieux faire sourdre de ces brumes les intrigues et la convoitise humaine, jusqu'aux destructions qui en résultent ? « Cette famille, ou plutôt ces familles, dont l'enchevêtrement constitue ma lignée paternelle, je vais donc essayer de prendre avec elles mes distances, de les remettre à leur place, qui est petite, dans l'immensité du temps.[...] Survolons-le [ce coin du département du Nord] à une époque où il était encore sans habitants et sans nom⁴⁰ ». Mais au-delà de ce passage, c'est le projet même du *Labyrinthe du monde* qui se trouve éclairé par cette analyse : cette trilogie hybride, cette autobiographie sans cesse différée, cette remontée vertigineuse et obstinée dans le passé dirait donc la nostalgie des origines propre à l'écriture-femme ; nostalgie qui porte à s'appréhender comme « un être très vieux et qui va rajeunir », la résultante d'une lignée : « Et, en effet, elle [l'enfant] est très vieille :

³⁶ *Anna, soror...*, OR, p. 881.

³⁷ *Ibid.*, p. 883.

³⁸ *Ibid.*, p. 883-884. Lors de la mort de Valentine, c'est la statuaire que l'on retrouve ; cf. p. 893 : « Dans le grand lit à baldaquin son corps mince s'allongeait, moulé par le drap, comme celui d'une gisante sur sa literie de pierre » et p. 894 : « et son visage aux larges paupières profondément entaillées rappelait celui des statues que l'on exhume parfois en fouillant la terre de la Grande-Grèce, entre Crotone et Métaponte ».

³⁹ *L'Écriture-femme*, op. cit., p. 25.

⁴⁰ *Archives du Nord*, EM, p. 954.

soit par le sang et les gènes ancestraux, soit par l'élément inanalysé que, par une belle et antique métaphore, nous dénommons l'âme, elle a traversé les siècles^{41 42} ». Nostalgie qui, à l'inverse, « naturellement nie le mythe masculin du progrès technique et de la foi dans le futur⁴³ » comme le souligne Béatrice Didier ; ce qu'illustre, parmi tant d'autres textes yourcenariens⁴⁴, la fin de ce même volume d'*Archives du Nord* : « Les temps qu'elle [l'enfant] vivra seront les pires de l'histoire. [...] Ce qui danse aujourd'hui sur le monde est la sottise, la violence, et l'avidité de l'homme.[...] L'homme a fait de tout temps quelque bien et beaucoup de mal ; les moyens d'action mécaniques et chimiques qu'il s'est récemment donnés, et la progression quasi géométrique de leurs effets ont rendu ce mal irréversible⁴⁵ ».

« Il n'y a plus d'asiles sûrs » déplore cette même page ; du moins trouve-t-on dans l'œuvre nombre de ces espaces clos où se terrent les personnages yourcenariens, à moins qu'on ne les y enferme, parfois pour y mourir : chambres-refuges de Valentine dans le couvent d'Ischia ou le fort Saint-Elme, celle-ci « dorée comme l'intérieur d'un coffre⁴⁶ », îlot de marbre d'Hadrien, « asile plus retiré encore » « au cœur de cette retraite⁴⁷ » qu'il s'est choisie, « tremblante chaumière de Nathanaël⁴⁸ » que menacent les tempêtes d'équinoxe, entre chambre-refuge et chambre-prison ; chambre-tombeau de Zénon à Saint-Cosme, « étroit rectangle⁴⁹ » dont il faut encore calefeutrer le seuil pour avoir le temps d'y mourir en paix avant qu'elle ne semble « le lieu d'un crime⁵⁰ », comme la chambre maternelle. Faut-il penser, à l'instar de Béatrice Didier à propos de l'œuvre woolfienne, qu'à cet espace originel renvoie ici aussi l'importance de cette thématique ? Encore peut-on voir dans la tour tombeau du *Lait de la mort*, forme extrême de « chambre à soi », un autre de ces espaces symboliques, et la « volonté de garder debout une mère morte⁵¹ » comme l'écrit dans un

⁴¹ *Ibid.*, p. 1179.

⁴² Même syndrome chez Virginia Woolf : « Cela prouve que Virginia Woolf n'est pas née le 25 janvier 1882, mais née des milliers d'années auparavant » peut-on lire dans *Instants de vie*. Cf. Virginia WOOLF, *Instants de vie*, op. cit., p. 76.

⁴³ *L'Écriture-femme*, op. cit., p. 37.

⁴⁴ Et particulièrement « Diagnostic de l'Europe », *EM*, p. 1649-1655, et « L'improvisation sur Innsbruck », *En pèlerin et en étranger*, *EM*, p. 450-459.

⁴⁵ *Archives du Nord*, *EM*, p. 1180-1181.

⁴⁶ *Anna, soror...*, *OR*, p. 883.

⁴⁷ *Mémoires d'Hadrien*, *OR*, p. 483.

⁴⁸ *Un homme obscur*, *OR*, p. 1039.

⁴⁹ *L'Œuvre au Noir*, *OR*, p. 830.

⁵⁰ *Souvenirs pieux*, *EM*, p. 721.

⁵¹ Isabelle LARRIVÉE, « La légende de la mère morte », *Bulletin de la SIEY*, n° 22, Tours, décembre 2001, p. 87.

article du bulletin n°22 de la SIEY Isabelle Larrivée, qui rappelle que « Marguerite Yourcenar est née de deux générations successives de femmes mortes », et pour qui « le récit de la mère qui meurt serait en fait l'occasion d'une introspection trans-générationnelle⁵² ». Au vu des analyses qui précèdent, ce récit de mère emmurée pourrait aussi sembler métaphorique du processus créateur tel qu'on l'a envisagé : conformément à la superposition, la figure maternelle gît dans les fondements de l'œuvre et en assure la solidité ; ou du moins est-ce son absence même qui en permet l'édification⁵³. « Une femme qui n'est plus est près de moi, qui me dicte calmement ce livre⁵⁴ » écrit Pascal Quignard au chapitre VI de *Sur le jadis*.

Mais la « chambre à soi », avatar ou résonance de la chambre maternelle, est également théâtre de la création : entre ses murs s'élabore cette « écriture du dedans » à quoi équivaut, pour Béatrice Didier, « l'écriture-femme⁵⁵ », et à laquelle notre époque, « lasse d'un dehors toujours à conquérir et de ce temps linéaire tendu vers un futur décevant⁵⁶ » pourrait être, selon elle, plus réceptive. C'est à cette autre implication de la « chambre à soi » qu'est dévolue la fin de cette deuxième variation, et plus précisément, à l'importance de ce mode d'écriture dans l'œuvre yourcenarienne. En procédant bien sûr *Feux*, « produit d'une crise passionnelle », « série de proses lyriques⁵⁷ », « monologue personnel [...] extériorisé, désincarné⁵⁸ », mais aussi *Alexis*, « portrait d'une voix⁵⁹ » tout comme *Mémoires d'Hadrien*⁶⁰, où il s'est agi aussi de « se transporter en pensée à l'intérieur de quelqu'un », de « refaire du dedans ce que les archéologues du XIX^e siècle ont fait du dehors⁶¹ ». On le sait, Marguerite Yourcenar revient à plusieurs reprises sur sa propension au récit à la première personne – « écriture du dedans » par excellence, comme le monologue intérieur

⁵² *Ibid.*

⁵³ Ainsi, dans *La Promenade au phare* de Virginia WOOLF, Lily Briscoe, peintre amateur, ne vient-elle à bout de son tableau qu'une fois Mrs Ramsay morte ; celle-ci étant la figure tutélaire du roman et, de l'aveu même de l'auteur, le portrait de sa propre mère.

⁵⁴ Pascal QUIGNARD, *Sur le jadis*, Paris, Grasset, 2002, p. 16.

⁵⁵ « L'écriture féminine est une écriture du Dedans : l'intérieur du corps, l'intérieur de la maison. Écriture du retour à ce Dedans, nostalgie de la Mère et de la mer », *L'Écriture-femme*, *op. cit.*, p. 37.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Feux*, *OR*, p. 1075.

⁵⁸ *YO*, p. 96.

⁵⁹ Préface d'*Alexis*, *OR*, p. 5.

⁶⁰ « Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien* », *OR*, p. 527.

⁶¹ *Ibid.*, p. 526 et 524.

cher à Virginia Woolf –, et notamment dans la préface du *Coup de grâce* : « Le récit est écrit à la première personne, et mis dans la bouche du principal personnage, procédé auquel j'ai souvent eu recours parce qu'il élimine du livre le point de vue de l'auteur, ou du moins ses commentaires, et parce qu'il permet de montrer un être humain faisant face à sa vie, et s'efforçant plus ou moins honnêtement de l'expliquer, et d'abord de s'en souvenir⁶² » et les « Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien* » : « Si j'ai choisi d'écrire ces *Mémoires d'Hadrien* à la première personne, c'est pour me passer le plus possible de tout intermédiaire, fût-ce de moi-même. Hadrien pouvait parler de sa vie plus fermement et plus subtilement que moi⁶³ ».

Car c'est bien de « parler » qu'il s'agit, ce choix narratif réitéré étant affaire d'acoustique au moins autant que de focalisation. Le paratexte le montre assez : si l'absence de « tout intermédiaire » importe à Marguerite Yourcenar, le rendu des voix l'obsède. « Il fallait laisser à cette voix son propre registre, son propre timbre, ne rien lui enlever, par exemple, de ses inflexions courtoises [...]»⁶⁴ dit encore la préface d'*Alexis*, et le projet de « *Mémoires d'Hadrien* » conçus comme « une série de dialogues » fut vite abandonné car « la voix d'Hadrien se perdait sous tous ces cris⁶⁵ ». Dans *L'Œuvre au Noir* même, « c'est toujours de voix qu'il s'agit, la voix aiguë d'Hilzonde priant dans Munster, la voix un peu coupante de Zénon alternant avec la voix émue du Prieur des Cordeliers, ou encore avec la bonne grosse voix du soudard lettré Henri-Maximilien^{66 67} ». Ces remarques, et le « j'ai toujours attaché une importance considérable aux voix » qui ouvre le passage des *Yeux ouverts* cité en dernier lieu nous ramènent s'il en était besoin à *L'Écriture-femme*, dont le préambule voit dans « l'oralité » un trait spécifique de la littérature féminine : « Écrire n'apparaîtra plus à la femme comme une sorte de trahison par rapport à la parole si elle sait créer une écriture telle que le flux de la parole s'y retrouve, avec ses soubresauts, ses ruptures et ses cris⁶⁸ » écrit Béatrice Didier.

⁶² Préface du *Coup de grâce*, OR, p. 80.

⁶³ « Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien* », OR, p. 527.

⁶⁴ OR, p. 5.

⁶⁵ « Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien* », OR, p. 519-520.

⁶⁶ YO, p. 198.

⁶⁷ Voir à ce propos l'article de Christiane PAPADOPOULOS, « Marguerite Yourcenar à la recherche de la voix de l'autre », *Marguerite Yourcenar essayiste*, Carminella BIONDI, Françoise BONALI FIQUET, Maria CAVAZZUTI, Elena PESSINI éd., Tours, SIEY, 2000, p. 83-91.

⁶⁸ *L'Écriture-femme*, op. cit., p. 32.

On sait en outre que, le plus souvent, ces voix qu'elle s'attache à restituer s'imposent à Marguerite Yourcenar : « De plus en plus, je me suis rendu compte que la manière la plus profonde d'entrer dans un être, c'est encore d'écouter sa voix, de comprendre le chant même dont il est fait⁶⁹ » affirme-t-elle dans *Les Yeux ouverts*, et plus loin : « Quand on passe des heures et des heures avec une créature imaginaire, ou ayant autrefois vécu, ce n'est plus seulement l'intelligence qui la conçoit [...]. Il s'agit d'une lente ascèse, on fait taire complètement sa propre pensée ; on écoute une voix⁷⁰ ». D'où la thématique du silence esquissée ici et présente également dans les « Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien* » : « Je me suis assez vite aperçue que j'écrivais la vie d'un grand homme. De là, plus de respect de la vérité, plus d'attention, et, de ma part, plus de silence⁷¹ ». Thématique liée s'il en est à la « chambre à soi », dont Béatrice Didier précise bien « qu'il ne s'agit pas seulement d'un espace matériel [...] ; il s'agit pour la femme-écrivain de parvenir à se réserver un *no man's land*, une zone de silence, autour d'elle et en elle, qui permette la création⁷² ». La « chambre à soi » yourcenarienne, où l'émergence de l'« écriture du dedans » est aussi réappropriation d'une voix, serait-elle donc surtout chambre d'écho, chambre de résonance ? Espace intérieur alors, ou, ce qui revient au même, métonymie d'un écrivain devenu lui-même réceptacle de sons, instrument de vibrations comme Marguerite Yourcenar se définit elle-même dans un passage des *Yeux ouverts* : « J'ai l'impression d'être un instrument à travers lequel des courants, des vibrations sont passés. Et cela vaut pour tous mes livres[...] ; et les meilleurs d'entre nous ne sont peut-être eux aussi que des cristaux traversés⁷³ ». Image que ne renierait pas Virginia Woolf, mais que l'on préférera rapprocher pour cette fois d'un propos de l'autre Marguerite : « Je fais mes livres avec les autres. Ce qui est un peu bizarre, c'est cette transformation que ça subit peut-être, ce son que ça rend quand ça passe par moi, mais c'est tout. C'est un son que ça rend quand ça passe par quelqu'un de donné. Simplement, moi, je suis peut-être une chambre d'écho⁷⁴ ». Instrument de vibrations ou chambre d'écho, l'écrivain-femme ainsi réifié perd beaucoup de sa spécificité. Et, si les deux images renvoient encore à cette « oralitude » supposée de l'écriture-femme, on peut songer, assez loin de celle-ci, au

⁶⁹ YO, p. 71.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 238.

⁷¹ OR, p. 536.

⁷² *L'Écriture-femme*, p. 13.

⁷³ YO, p. 329.

⁷⁴ Marguerite DURAS, *Les parleuses*, Paris, Minuit, 1974 (en collaboration avec Xavière GAUTHIER).

poète heideggerien devenu presque malgré lui « l'occasion créatrice », et contraint de recevoir à ce titre les « ardentes visitations » des dieux qui ont quitté la terre, et d'héberger « le feu qui le frappe⁷⁵ ». Convenons-en, au terme de cette deuxième variation, cette irruption de l'inspiration fissure les fragiles cloisons de la « chambre à soi » : qui sait si la force du processus créateur, en dépossédant l'écrivain de lui-même, ne dépossède pas aussi l'écrivain-femme de sa « chambre à soi » ? Et, dans ce néant indifférencié d'où procéderait l'écriture, c'est bien sûr Maurice Blanchot que l'on retrouve : « L'œuvre exige de l'écrivain qu'il perde toute "nature", tout caractère, et que, cessant de se rapporter aux autres et à lui-même par la décision qui le fait moi, il devienne le lieu vide où s'annonce l'affirmation impersonnelle. Exigence qui n'en est pas une, car elle n'exige rien, elle est sans contenu, elle n'oblige pas, elle est seulement l'air qu'il faut respirer, le vide sur lequel on se retient, l'usure du jour où deviennent invisibles les visages que l'on préfère⁷⁶ ».

Nonobstant la *tabula rasa* qui la clôt, la deuxième variation a tendu à montrer que la nostalgie des origines et « l'écriture du dedans », corrélatives pour Béatrice Didier de la chambre à soi, affleuraient bien dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Interrogeons-nous maintenant sur la spécificité de la « chambre à soi » yourcenarienne, si elle existe, et modulons dans cette troisième variation les analyses qui précèdent sans crainte d'y introduire quelques dissonances. Pour ce faire, revenons tout d'abord au texte de Virginia Woolf et au distinguo qu'il établit : « Les chambres diffèrent si totalement les unes des autres », écrit-elle ; « elles sont calmes et pleines de bruit, donnent sur la mer ou, au contraire, sur la cour d'une prison ; elles sont encombrées de linge qui sèche, ou toutes vivantes d'opales et de soieries ; elles sont rudes comme des crins de chevaux ou douces comme des plumes – il suffit d'entrer dans n'importe quelle chambre de n'importe quelle rue pour que se jette à votre face toute cette force extrêmement complexe de la féminité⁷⁷ ». Nul doute que la « chambre à soi » yourcenarienne soit une chambre avec vue : par les savoirs qu'elle convoque, le rassemblement des cultures et des époques qu'elle opère, sa volonté même de s'inscrire dans une tradition, l'œuvre entretient avec « le dehors » un incessant commerce.

⁷⁵ Cf. Georges STEINER, *Martin Heidegger*, Paris, Champs, Flammarion, 1981, p. 182-183.

⁷⁶ Maurice BLANCHOT, *L'Espace littéraire*, Paris, Folio-essais, Gallimard, 1993, p. 61-62.

⁷⁷ *Une chambre à soi*, *op. cit.*, p. 131.

Et dans la chambre yourcenarienne, pour isolée et insulaire qu'elle soit, jamais ne cesse, tandis que l'écriture avance, cette « dialectique de l'intimité et de l'univers » dont parle Bachelard dans *La Terre et les rêveries du repos*, et qu'il décrit en ces termes : « La fenêtre dans la maison des champs est un œil ouvert, un regard jeté sur la plaine, sur le ciel lointain, sur le monde *extérieur* en un sens profondément philosophique. La maison donne à l'homme qui rêve derrière sa fenêtre [...] le sens d'un *extérieur* d'autant plus différent de l'intérieur qu'est plus grande l'intimité de sa chambre⁷⁸ ». Dialectique qui perdure par delà la mort puisqu'il importe, le moment venu, d'ouvrir la fenêtre pour que l'âme du défunt rejoigne cet « extérieur » si différent⁷⁹.

Comment donc résister de son vivant à la tentation de le parcourir ? Ainsi la « chambre à soi » yourcenarienne semble-t-elle quelque peu désacralisée par la tentation du dehors qui guette son occupante, à quoi céder est un devoir. Le voyage serait donc la mise en acte, si l'on peut dire, de la dialectique bachelardienne, et Marguerite Yourcenar, pour avoir pratiqué « l'écriture du dedans », n'est pas de ces « ennuyeuses sédentaires, soucieuses de nommer nos brumes incertaines, de réveiller des âmes endormies⁸⁰ » que Geneviève Brisac oppose ironiquement, dans un ouvrage récemment paru⁸¹, à ces « étonnants voyageurs » qui ont droit à leur festival. L'on sait que nombre de personnages yourcenariens partagent la claustrophobie de leur créatrice : Hadrien, Zénon, Nathanaël ne tiennent en place. Mais le voyage discrédite d'une autre façon la chambre sacrée de l'écriture : en cela même qu'il lui en supplante plusieurs. La « chambre à soi » yourcenarienne est, certes, celle de Petite Plaisance où « le 26 décembre 1950, par un soir glacé, au bord de l'Atlantique », la romancière essaie de « revivre la chaleur, la suffocation d'un jour de juillet 138 à Baïes⁸² », mais il en est une autre, à Taroudant, où est écrite la postface d'*Anna, soror...*⁸³, d'autres encore à Cintra, New York, Paris comme en témoignent celles d'*Un homme obscur* et *Une belle matinée*⁸⁴. D'où une autre dissonance : opter pour l'errance, c'est

⁷⁸ Gaston BACHELARD, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1949, p. 115.

⁷⁹ Cf. Josyane SAVIGNEAU, *Marguerite Yourcenar*, Paris, Gallimard, 1990, p. 389, p. 460.

⁸⁰ Cité par Josyane SAVIGNEAU, « Petit traité de colère, au nom de l'amour des mots », *Le Monde des Livres*, 11 octobre 2002, p. II.

⁸¹ Geneviève BRISAC, *La Marche du cavalier*, Paris, éditions de l'Olivier, 2002.

⁸² « Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien* », *OR*, p. 537.

⁸³ *OR*, p. 939.

⁸⁴ *OR*, p. 1071.

choisir le côté du père, son « on n'est pas d'ici, on s'en va demain⁸⁵ » au lieu de ce « retour au Même, ou plutôt à la même⁸⁶ » à quoi peut aboutir la nostalgie de la mère envisagée précédemment. C'est déjouer les desiderata maternels quant à une éventuelle vocation religieuse de « la petite⁸⁷ », refuser doublement la sédentarité du couvent, continuer de manifester le « recul du chien qui détourne le cou quand on lui présente un collier⁸⁸ ».

Cette errance, pourtant, a ses limites, si comme l'affirme le jeune Zénon le monde entier n'est qu'une prison⁸⁹. À en croire certains critiques, l'aspiration à l'universalité qui caractérise l'œuvre yourcenarienne (conjointement à « l'écriture du dedans ») s'ancrerait précisément dans un sentiment d'emprisonnement⁹⁰. Serait-ce alors, du point de vue qui nous intéresse, que chez Marguerite Yourcenar la « chambre à soi » s'élargit aux dimensions de l'univers, devenant, de nécessité libératrice, fatalité existentielle ? Écrire serait alors passer « de la prison à la planète », pour reprendre l'intitulé d'une communication de Michèle Sarde⁹¹. Tel pourrait être en tout cas le sous-titre de cette troisième variation : « Marguerite Yourcenar, ou le monde comme "chambre à soi" ».

Ou à l'inverse de cette folie des grandeurs, faut-il attribuer à notre écrivain-femme une chambre à soi ténue, invisible, inexistante presque, pour tout dire un espace onirique ? Hadrien se voit en « Ulysse sans autre Ithaque qu'intérieure⁹² », et peut-être bien qu'à son insu la pièce étouffante de Baïes où il agonise est chambre de romancière autant que celle de la maison de bois où s'écrivent ses mémoires. « Lieux où l'on a choisi de vivre, résidences invisibles qu'on s'est construites à l'écart du temps. J'ai habité Tibur, j'y mourrai peut-être, comme Hadrien dans l'île d'Achille⁹³ » écrit Marguerite Yourcenar dans les « Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien* ». Ainsi s'achève en demi-teintes cette dernière variation, sur une « chambre à soi » non plus réelle, ni symbolique, mais rêvée, mythique et atemporelle, et sur l'image de l'île, si chère à l'œuvre, qui pourrait

⁸⁵ YO, p. 23.

⁸⁶ *L'Écriture-femme*, op. cit., p. 25.

⁸⁷ *Souvenirs pieux*, OR, p. 735.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ « Qui serait assez insensé pour mourir sans avoir fait au moins le tour de sa prison ? » OR, p. 564.

⁹⁰ Cf. Kajsa ANDERSSON, « Marguerite Yourcenar ou le don de l'universalité », *L'Universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, María José VÁZQUEZ DE PARGA, Rémy POIG NAULT éd., vol. 1, Tours, SIEY, 1994, p. 3-4.

⁹¹ *Ibid.*, vol. 2, Tours, SIEY, 1995, p. 175.

⁹² OR, p. 382.

⁹³ OR, p. 540.

assez bien figurer ce que semble la « chambre à soi » yourcenarienne : à la fois unique et plurielle, dense et légère, fermée et ouverte : « et puis la mer aère, tout de même⁹⁴ ».

Variations, et aussi fugue à trois voix : on s'est plu à ménager ici une autre rencontre entre ces deux écrivains-femmes qui ont élaboré, chacune sur son île, dans sa maison de bois, dans sa « chambre à soi », l'œuvre qui leur tenait à cœur, et à relire ensuite celle de Marguerite Yourcenar à l'aune des analyses passionnantes de *L'Écriture-femme*. Elle s'y prêtait pour une part, une autre « détournant le cou » comme le chien de *Souvenirs pieux*. La spécificité de l'écriture yourcenarienne serait-elle de dépasser, par sa prétention à l'universalité et le syncrétisme qu'elle élabore, les catégories d'une hypothétique « écriture-femme » ? Au lieu de « *vivere in angulo* », « *Ego unum et multi in me*⁹⁵ ». Les « gender studies » achoppent sur cette sophia là, dont le moindre des paradoxes n'est pas de rejoindre, par-delà les mers, la folie séductrice de la Reine de Saba affirmant à un Antoine médusé : « Je ne suis pas une femme, je suis un monde⁹⁶ ».

⁹⁴ YO, p. 134.

⁹⁵ Devise alchimique que Marguerite Yourcenar a faite sienne, d'après un entretien à France Inter le 15 juin 1971. Cf. Michèle SARDE, « Le moi détourné dans *Quoi ? L'Éternité* », *Bulletin de la SIEY*, n° 8, Tours, juin 1991, p. 97.

⁹⁶ Gustave FLAUBERT, *La Tentation de Saint Antoine*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1966, p. 51.