

LE SILENCE DES HÉROÏNES CHEZ MARGUERITE YOURCENAR*

par Loredana PRIMOZICH-PARSLOW (Bruxelles)

L'antinomie voix-silence est l'une des constantes de l'univers typiquement masculin de Marguerite Yourcenar. Cette narration polie comme le marbre où les fêlures se reconnaissent à peine semble, à première vue, dépourvue de figures féminines capables de rivaliser avec leurs contrepoints masculins. Il n'est pas ici besoin encore une fois d'analyser la différence de ton et de langage dans les œuvres majeures de Marguerite Yourcenar. Maints critiques ont déjà analysé ailleurs son style, de la monodie d'Hadrien à la polyphonie vocale de *L'Œuvre au Noir*.

À un niveau plus profond et au-delà de quelques observations préliminaires, ce silence entêtant, telle une musique incantatoire, acquiert toutefois des saveurs et des nuances tout à fait personnelles. C'est un silence, surtout féminin, qu'on pourrait définir 'topique', qui s'imbibe de Mythe, et qui contribue à créer le 'mythe personnel' de l'écrivain.

Pourquoi donner droit de voix à l'homme ? Pourquoi suivre ses pérégrinations et l'accompagner fidèlement jusqu'à l'horizon extrême où la mort se dessine ? Pourquoi surtout se cacher derrière un visage masculin jusqu'à annuler cette partie de soi qui est femme ? Quel est le sens de cette absence répétée de voix féminines dans cet univers que bien des lecteurs et des critiques ont cru composé par un homme¹ ? Pourquoi, finalement, l'irruption du mythe à l'intérieur de

* Mes remerciements vont à Maurice Delcroix et André Maindron pour avoir eu l'amicale bonté de me fournir leurs précieux conseils en vue d'une amélioration de certaines parties de mon texte.

¹ Dans les premiers ouvrages, le pseudonyme 'Yourcenar' précédé du prénom Marg. – sans ou avec ponctuation –, voire la signature 'M. Yourcenar' sont volontairement ambigus. C'est à cause de cela et des affirmations de quelques critiques yourcenariens que l'image de l'auteur sans sexe a fait son apparition. Les biographies, qui auraient pu la démentir, n'ont qu'ajouté l'imprécision à l'incertitude. La réalité est, comme toujours, bien différente. Une recherche plus détaillée des sources documentaires permet en effet de découvrir que l'auteur Yourcenar a été toujours pour le monde littéraire une femme. Voir F. SERZAIS, « Memento », *Le Divan*, 14, 1922, p. 449, bref compte-rendu des *Dieux ne sont pas morts*, où l'appréciation du critique contredit d'ailleurs le reniement de

l'historicité de la création artistique est-elle à la fois amplification et dissolution plus particulièrement des héroïnes ?

Une mise au point préalable s'impose. Si l'on accepte l'affirmation de Maurice Blanchot, « le silence n'est [...] qu'une manière de dire »², la narration propre à Marguerite Yourcenar se caractérise par un manque diffus de dialogues directs à l'intérieur du développement textuel. Œuvre 'a-dialogique', elle n'acquiert des voix et des sons propres que dans son théâtre où les voix des personnages font irruption à l'intérieur du tissu dramatique³.

Aussi, d'un point de vue plus subjectif, cette absence de parole censée au moins éclairer le voyage intérieur semble-t-elle amplifier, par un jeu de contrastes sémantiques, ces voix que l'écrivain tente de voler au passé. La re-construction du personnage se révèle comme filtrée par les yeux de l'auteur. Le texte joue son devenir entre histoire et mythe, entre mythe et mémoire personnelle dans une triade d'intérêt qui est le trait plus typique et connu⁴.

La division silence-voix correspond, par ailleurs, à une répartition des rôles : les personnages féminins, d'un côté, et les personnages masculins de l'autre. Aussi la fréquence de cette classification semble-t-elle révélatrice à plus d'un titre. Séparation arbitraire, certes, qui ne se soustrait pas au stéréotype homme/ femme. Elle permet toutefois d'analyser le choix de Marguerite Yourcenar tournée vers le passé pour y trouver les symptômes et les doutes de l'époque moderne.

S'il est rare alors de trouver des héroïnes qui ont non seulement la chance de se justifier elles-mêmes et leurs actes, mais aussi de s'exprimer à haute voix, cette constante est sans doute démentie dans ces écrits fortement influencés par le mythe (*Feux, Les Songes et les Sorts, Le Coup de grâce* et surtout les poèmes⁵). Ici, les personnages féminins acquièrent des nuances propres, exemplaires dans leurs

Marguerite Yourcenar vis-à-vis de ses premières compositions. Sans doute une recherche moins hâtive et plus approfondie des sources (en plus des archives déposées à la Houghton Library) pourrait-elle renverser ce 'mythe de l'écrivain sans sexe'.

² Maurice BLANCHOT, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 44.

³ Il y a cependant, dans *L'Œuvre au Noir*, un usage très conscient du genre du dialogue (à la mode du XVI^e siècle) entre Zénon et Henri-Maximilien, ou entre Zénon et le prêtre.

⁴ Cf. Marguerite YOURCENAR, *Le Temps, ce grand sculpteur* : « Ton et langage dans le roman historique », Paris, Gallimard, p. 41. Dans cet essai capital pour comprendre la méthode suivie par Marguerite Yourcenar dans la reconstruction du passé, révolu autant que récent, il nous est aisé de suivre les difficultés et les doutes de l'auteur aux prises avec la matière première qui est transmise par l'Histoire. D'ailleurs si les dialogues directs sont rares dans le corpus textuel, l'apparat paratextuel est par contre abondant de sorte que certains critiques y ont vu un désir d'affirmer le droit auctorial de l'écrivain.

⁵ Jusqu'ici, la poésie yourcenarienne a rarement été l'objet d'une analyse sérieuse. Peut-être faudrait-il se pencher sur cette production intéressante à plus d'un titre.

expressions du tourment personnel, partagé entre la désillusion et l'échec de la passion amoureuse.

Le thème du silence acquiert donc un sens fondamental. S'insinuant dans la trame de la vie elle-même, ce silence n'est jamais vide. Il est au contraire dense, plein de significations. C'est un silence qui paradoxalement parle⁶. Il s'exprime davantage en se passant des mots, puisqu'il se sert du langage non verbal. Du sacrifice de la parole s'exalte par contraste le geste corporel qui annule le dialogue et qui le remplace en tant que moyen privilégié des relations humaines⁷. Dans cette « esthétique du silence »⁸, le corps devient le véritable protagoniste. Au-delà des mots, peut-être à défaut de ceux-ci, le dialogue se développe à travers le contact physique. Le non-dit est plein de bruissements, de frémissements, de chuchotements. Ce langage 'autre' veut révéler une dimension presque surnaturelle : « Il est bien des choses qu'on exprime davantage en ne les disant pas » (OR, p. 47), déclare Alexis.

Pour honorer le thème autour duquel nous sommes tous ici réunis, j'aurais la tentation de citer hâtivement l'autre Marguerite : « le silence, c'est les femmes »⁹. Toutefois, le lecteur de Marguerite Yourcenar a appris à se méfier de l'apparence : la litote, le silence légués par l'esthétique classique ouvrent en fait la voie du mystère –

⁶ Le silence est une des conditions essentielles du son, donc du langage : en musique comme en psychanalyse, en passant par la religion et la philosophie, le silence est plein de sens potentiel. Il suffit de songer aux recherches de Debussy sur le juste ton pour son *Pelléas et Mélisande* (« je me suis servi, tout spontanément d'ailleurs, d'un moyen qui me paraît assez rare, c'est-à-dire du Silence, (ne riez pas!) comme un agent d'expression! et peut-être la seule façon de faire valoir l'émotion d'une phrase », lettre à Chausson du 2 octobre 1893, Claude DEBUSSY, *Correspondance 1884-1918*, réunie et annotée par François LESURE, Paris, Hermann, 1993, p. 87-88 ; ou à l'affirmation du philosophe autrichien Ludwig Wittgenstein dans son *Tractatus Logico Philosophicus* : « What we cannot speak about we must pass over in silence » « L'indicible doit être passé sous silence » (la traduction est la mienne), 1922, Routledge, London. Alexis aussi est en quelque sorte hanté par le silence que seule la musique peut engendrer. Il refuse les livres, se rapprochant ainsi de Zénon et de Nathanaël, « les livres ne contiennent pas la vie ; ils n'en contiennent que la cendre » (A, p. 23) ; il accède à la musique car celle-ci est aussi, ou surtout, du silence, « Il m'a toujours semblé que la musique ne devrait être que du silence, et le mystère du silence (c'est moi qui souligne), qui chercherait à s'exprimer » (*ibid.*, p. 49).

⁷ L'auteur lui-même, a-t-on remarqué, s'efface à son tour en se réservant son espace auctorial surtout dans l'abondant corpus paratextuel qui accompagne et ponctue la narration. Cf. en particulier, Francesca COUNIHAN, *L'autorité dans l'œuvre romanesque de Marguerite Yourcenar*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2000, *passim*.

⁸ L'expression est de Dolores JIMENEZ, « L'esthétique du silence dans *Anna, soror...* », *Marguerite Yourcenar*, Elena REAL éd., Valencia, Universitat de Valencia, 1986, p. 129-133.

⁹ Marguerite DURAS, *La vie matérielle*, Paris, POL, 1987, p. 104.

« Tout est autre » – ou « d'une religion à mystère au sens antique du terme »¹⁰. Le silence, chez Marguerite Yourcenar, n'est pourtant pas que la femme. Car, comment définir et appréhender le mystère, la réalité qui nous échappe, l'Autre ou l'Autre soi-même ?

Le silence déstabilise par son refus, apparent, de communication, de passage de l'un à l'autre. Celui ou celle qui garde son silence est fort souvent considéré comme différent, et les recherches sociologiques ou linguistiques sur les mille facettes du silence et du langage autre, y compris le langage virtuel, augmentent chaque jour. Dans notre culture occidentale, soi-disant civilisée, par exemple, nous comprenons mal le sens de respect et d'harmonie que les orientaux, Chinois et Japonais en tête, donnent au silence. Au-delà de l'Atlantique, les silences des Indiens d'Amérique sont à nos yeux incompréhensibles, mais chez eux ils représentent en fait la sagesse. Plus près de nous, le silence de Finlandais est proverbial : ce peuple est désormais devenu le stéréotype du peuple féérique, imaginatif, rêveur¹¹. Le langage verbal n'est d'ailleurs pas le seul moyen de communication. Le geste, les mouvements du corps, les yeux, le regard surtout, remplissent aussi bien leur fonction de transfert. Or, chez l'héroïne yourcenarienne, l'accent est toujours mis sur les possibilités d'un métalangage dont les éléments de base sont justement le corps et le regard.

Distante, silencieuse, la femme yourcenarienne apparaît sous des traits hiératiques : elle frôle le mystère telle une divinité des sociétés matriarcales. Astarté Ourania ou Syrica sont en effet les protagonistes éponymes de trois des premiers poèmes. La déesse y est « belle », « impassible », « hiératiquement rigide et solitaire » (*DPM*, v. 1, 5, 14, je souligne); elle réapparaît en filigrane dans le récit du mariage entre Hadrien et Sabine. Union rituelle, certes, ce mariage rappelle le *hiéros gamos*, le mythe de l'amour sacré entre la déesse et le berger. Cette union, soumise pourtant à l'ambition politique et sociale, acquiert toutefois des traits moins positifs où le mensonge et la bienséance vont de pair : c'est « un mariage fictif, qui [...] a lieu

¹⁰ Didier COURSE, « D'une réalité topique à l'essence du sacré », *L'Universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Maria José VAZQUEZ DE PARGA, Rémy POIGNAULT éd., Tours, SIEY, 1994, t. 1, p. 99. J'emprunte ici une formule, à mes yeux heureuse, pour signifier que chez Marguerite Yourcenar toute réalité tient du sacré, y compris le silence. C'est en effet grâce à l'évacuation de tout son, au dépouillement verbal que le héros yourcenarien peut apercevoir le mystère de la vie et de la mort, comme Zénon le fait dans sa cellule à Bruges.

¹¹ Voir à ce propos K. KNAPP, « Metaphorical and Interactional Uses of Silence », *Erfurt Electronic Studies in English*, 7, 2000, source électronique: webdoc.gwdg.de/edoc/ia/eese (site revisité le 12-09-2005).

entre la grande prêtresse et l'Hiérophante, mariage qui n'est pas une union, ni même un contact, mais qui est un rite et sacré comme tel » (OR, p. 418).

Si l'union mystique sert à la fusion des corps, ce rapprochement physique entraîne la perte progressive d'identité sexuelle. Les personnages, privés en un certain sens de leur différenciation générique, acquièrent l'ambiguïté, l'incertitude du sexe. Par la dissolution et l'indétermination des formes apparentes propres à l'homme et à la femme, Marguerite Yourcenar semble partant suggérer que le fait d'appartenir plutôt au sexe masculin qu'au féminin n'est peut-être qu'une convention sociale¹². Le mythe d'Hermaphrodite est aussi le thème d'un des sonnets des *Charités d'Alcippe*. Nous y retrouvons toutes les images du canon yourcenarien, dont les corps fusionnés et la volupté de la chair. La divinité est un « monstre », ô combien « doux » ; son bonheur se fait chant « Sept notes s'unissant ont mêlé deux accords » ; il/elle prend finalement les traits d'un Sphinx qui « propose [...] l'énigme de son corps » (CA, p. 64). Au lecteur, nouvel Œdipe, de résoudre le mystère qui lui est offert par l'absence de mots.

Les héroïnes manifestent davantage cette bipolarité : elles accueillent en elles-mêmes les « vertus complémentaires » (YO, p. 268) des deux sexes. Figure ambivalente où les contraires se rencontrent (et s'affrontent), la femme androgyne est aussi associée aux images qui renvoient à l'élément terrestre, à la liquidité, à l'animalité.

Le silence de la transgression

Le silence est aussi synonyme de transgression. Or, de façon symptomatique, cet usage du langage autre chez Marguerite Yourcenar est présent dans la narration de l'interdiction, de l'infraction. L'annulation de l'expression verbale, le non-dit, la litote caractérisent en effet la description du tabou et du péché. L'écrivain utilise toute une série d'expressions estompées dans leur ambiguïté. Dans l'économie narrative elles servent, d'une part, à la mise en scène de ce manque de communication entre les personnages — typiques « silences nommés »¹³ — de l'autre elles ponctuent aussi l'absence de narration à la première personne et de dialogue direct.

¹² Le thème de l'androgynie yourcenarienne a déjà été objet d'analyse. Cf. Carminella, BIONDI, « Le mythe de l'androgynie dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar et de Michel Tournier », *Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Simone et Maurice DELCROIX éd., Tours, SIEY, 1995, p. 39-48.

¹³ Dolores JIMENEZ, *op. cit.*, p. 130.

Le silence féminin

Création de l'absence, de l'absence féminine, l'œuvre yourcenarienne semble s'opposer par ailleurs à la littérature de son époque. De fait, ses silences s'opposent aux voix des autres écrivains féminins. Ses écrits ne participent pas non plus, de façon déclarée, aux débats autour de la prise de conscience de la femme au XX^e siècle. En renonçant aux leçons de tant d'autres, elle est en même temps classique et à l'avance sur son temps par son refus explicite de colorations – faudrait-il mieux dire d'étiquettes ? – féministes, ou par la présence constante dans son œuvre du topos de la femme soumise, toujours victime d'un homme ou de la société. Artiste quasi recluse dans sa tour d'ivoire, Marguerite Yourcenar a toujours refusé de se laisser renfermer à l'intérieur des limites – trop étroites ? – de l'écriture féminine. Et, tout comme Colette, elle n'écrit pas en femme.

Sa formule sur les femmes est désormais célèbre : « La vie des femmes, est trop limitée, ou trop secrète. Qu'une femme se raconte et le premier reproche qu'on lui fera est de n'être plus une femme » (*OR*, p. 526). En se demandant si une réponse de Monique pouvait être plausible, voire nécessaire, elle tranche souverainement : « Rien n'est plus secret qu'une existence féminine. Le récit de Monique serait peut-être plus difficile à écrire que les aveux d'Alexis » (*OR*, p. 6). Cette expression, où l'ironie se teint de misogynie, fait en quelque sorte écho à la Bible elle-même : « Une femme silencieuse est un don du Seigneur »¹⁴.

Dans son souci de guider ses lecteurs en exerçant son droit, en l'occurrence, d'auteur, Marguerite Yourcenar nous livre néanmoins les clés pour comprendre, du moins en partie, son choix, pour ainsi dire 'mortifiant', pour une femme exclue, gommée, sans valeur. Choix, semblerait-il, en un certain sens obligé, où cette tendance à renfermer la femme dans des limites sociales bien précises et le style personnel de l'écrivain se mélangent. Choix qui réapparaît dans le procédé qui marginalise la femme de toute époque, qu'elle soit aimante, mère ou tout simplement femme. Mais si l'on regarde de plus près, ôter le droit de parole à l'héroïne semble être une façon, certes détournée, d'échapper aux étroits confins où toute existence féminine se joue. La femme yourcenarienne, « sans se cacher, sans se montrer, [fait] signe »¹⁵.

¹⁴ *Ecclésiaste*, 26, 14.

¹⁵ J'emprunte l'expression à Marie-Claire JARNET-PESTOURIE, « Figures du silence au féminin », *Études Britanniques Contemporaines*, n° 00, Montpellier, Presses

Le silence des héroïnes chez Marguerite Yourcenar

Prenons, par exemple, le personnage d'Ariane, moins celui de *Qui n'a pas son Minotaure?* que la silhouette de femme des *Dieux ne sont pas morts*. Elle est une esclave, de l'homme en l'occasion, qui tout en refusant son rôle de servante en assume le poids et les conséquences. Et dans ces vers on ne peut que songer à l'autre figure de révoltée, à cette Marie-Madeleine qui, plus tard, s'éprendra de Dieu pour y chercher son salut :

Je ne servirai point tes somptueux repas,
Je ne danserai point, légère comme une ombre
Nul ne pourra me voir ni m'entendre marcher,
Je ne chercherai pas, furtive, à m'approcher
De ta face divine, ô mon Seigneur unique,
À baiser tes pieds nus ou ta blanche tunique.
Humble sera l'amour que mon cœur porte en lui,
[...] (DPM, p. 76)

Le rôle des femmes yourcenariennes

Amour, solitude, silence : ces trois mots définissent exactement le rôle que Marguerite Yourcenar offre à ses héroïnes. Malgré l'abondance de personnages masculins, tous plus ou moins imprégnés d'une certaine éthique classique, l'œuvre yourcenarienne est en fait tissée de figures féminines.

Les toutes premières apparitions de la femme sont les sirènes du *Jardin des Chimères*. Leur rôle est de dissuader Icare de son désir d'arracher la lumière divine au dieu Hélios, de conquérir la Chimère¹⁶. Ces anciennes figurations mythiques symbolisant la passivité et un certain type de femme rétive aux changements du Temps, sont aussi la promesse d'une passion sans salut : leur chant mène à la mort de l'esprit. Quelques décennies plus tard, la sirène réunira en elle-même l'élément aquatique/marin et l'élément terrestre. Radicalement transformée, elle offre un message nouveau. Dans *La Petite Sirène*, le chant séducteur et mortifère qui avait jadis ensorcelé Ulysse se transforme en musique sublimée. Le topos de l'amour non partagé se mélange à celui du silence, de l'échec de la parole non révélée. Son drame annonce déjà « les paysages d'eau et de ciel » où l'alchimiste Zénon va accomplir son Œuvre au rouge. Bien plus, par un jeu de

universitaires de Montpellier, 1992, p. 61 ; texte en ligne : <http://ebc.chez.tiscali.fr/ebccO.html> visité le 12-09-2005.

¹⁶ Cf. l'analyse de Frederick et Edith FARRELL dans le chapitre « From Siren to Saint », *Marguerite Yourcenar in counterpoint*, Lanham/New York/ London, University Press of America, 1983.

boîtes chinoises, le mutisme de la petite sirène est d'un côté la preuve de son sacrifice d'amour pour l'Homme ; de l'autre nous pouvons y percevoir aussi la silhouette de cette Marguerite, qui, à peine débarquée aux États-Unis, annihilée et muette devant les événements de l'Histoire, se pousse à l'extrême limite de l'écriture en exerçant son droit au silence.

Images positives et négatives de la femme

Les femmes yourcenariennes appartiennent à plusieurs sociétés, à l'Histoire : elles sont des figurations multi-culturelles, pour utiliser un terme en vogue. Si leurs visages cachent des traits mythiques, elles deviennent d'autant plus exemplaires qu'elles tirent leur force de la même lympe que la vie. La soif de connaissance de Marguerite Yourcenar, son goût pour des pays éloignés dans le temps et l'espace, globalisent ainsi le champ visuel du texte. Sans tomber dans le piège facile de certaine critique, je ne souscrirai pas ici à l'équation tant débattue : écriture féminine égale écriture de l'absence, de la marginalité, du silence. La plupart de ces héroïnes ne jouent pas, il est vrai, un rôle de protagonistes, mais bien celui de figurantes. Cela n'est en fin de compte qu'une autre preuve du souci de vérité de la part de l'écrivain aux prises avec l'enjeu narratif et avec la réalité pure. C'est ce rôle en sourdine que, comme l'écrivain n'a jamais cessé de répéter, l'Histoire a donné, et continue de donner aujourd'hui même, à la femme. À de rares exceptions près, il est vrai. Il nous est donc offert un long cortège de femmes, dont le trait le plus typique est celui d'être des objets passifs du désir de puissance masculine, physique aussi bien que politique. Leur économie à l'intérieur du texte doit alors se mesurer non tant en termes de quantité, mais plutôt en leur exemplarité. Victimes ou bourreaux, elles incarnent de façon paradigmatique l'éternel Féminin, symbole double, où le Mythe lui-même s'exprime dans son ambivalence. La perfection féminine, pourrait-on objecter, n'est-elle en fin de compte qu'idéale ? Elle est, certes, le lieu de l'utopie. La seule qui reste, peut-être, aussi.

Faute de mots, la femme idéale reste une image virtuelle, sculptée dans le visage de Plotine, gravée dans les traits de Valentine, cherchée de façon si acharnée dans les nombreux portraits de Jeanne de Vietinghoff.

Si donc la femme est, tout compte fait, bien présente dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar, on peut aussi s'interroger sur l'espace physique qu'elle occupe. Le lieu fermé, par définition aphone, associé à la femme est aussi un topos constant. En reprenant la division entre

espace masculin ouvert et espace féminin fermé, Marguerite Yourcenar emploie des moyens descriptifs amplement connus. Son héroïne gagne alors la maison, chaque lieu fermé¹⁷. C'est dans des lieux précis, nettement délimités dans l'espace, que la femme accomplit ses rites ancestraux du foyer à travers ses illusions, ses craintes, ses fantômes. L'exemple des figures féminines du *Labyrinthe du monde* est en ce sens paradigmatique. L'espace où coule chaque existence féminine est un espace caché, étouffant, aux tons sombres. La femme doit se renfermer derrière les murs familiaux pour s'occuper du ménage¹⁸. Le mouvement cyclique du mythe de la mort et de la renaissance traverse le corps féminin, sa vie court sur des trajectoires toujours pareilles, voire monotones. Cette même vie, pourtant, telles les transformations des couches terrestres et les ères préhistoriques, est associée à l'eau qui transforme tout, à la terre qui, en dépit de toute évidence, bouge. Elle devient le symbole même de la transmutation, du passage. Ses mouvements à l'intérieur de la narration acquièrent finalement les formes du labyrinthe et du cercle.

Reine, servante, épouse, maîtresse ou mère¹⁹ : sous ses différentes représentations, elle exprime un sentiment ambivalent d'amour et de haine, qui est sa forme contraire et dégradée. C'est un amour qui est toujours synonyme de solitude que le silence envahit. Chaque héroïne partage son commun destin de se donner sans compensation. La mort est alors le chiffre des femmes yourcenariennes car elles servent de fil conducteur de la vie à la mort. Leur existence, ainsi réévaluée, est l'un des mystères que l'écrivain ne se lasse pas d'épier. Maints lecteurs et critiques ont été frappés par cette constante du sacrifice, de l'immolation. Dans une époque de libération dite féministe, l'on est presque gêné par cette image d'héroïne vivant à l'ombre de l'homme, qui renonce à ses propres idéaux, qui annule sa propre personnalité. Si, toutefois, *Feux*, est unanimement désigné comme le livre « qui

¹⁷ Cf. pour ce thème, Elena PESSINI, « Les femmes yourcenariennes et l'espace », *Marguerite Yourcenar. Viaggio. Storia. Scrittura*, Catania, CUECM, 1990, p. 201. Il est en un certain sens symptomatique qu'« à chaque lieu clos restreint, délimité, correspond la rencontre avec une femme », *ibid.*, p. 207.

¹⁸ L'image de la femme ménagère amène à une digression sur l'association travail de l'écrivain et travail de ménagère, pour reprendre un titre de Leïla SEBBAR, « Travail de ménagère, travail d'écrivaine », *Présence de Femmes : Gestes acquis, Gestes conquis*, Alger, ENAG, hiver 1986. La correspondance entre cette hypothèse et le soin pointilleux de Marguerite Yourcenar dans la réécriture de ses textes est telle qu'une analyse comparative serait amplement justifiée.

¹⁹ Parmi ces figurations, il faut néanmoins remarquer l'absence de certaines sous-catégories stéréotypées : la mère adultère, entre autres, sauf bien sûr Clytemnestre...

parle de la victime »²⁰, il est bien d'autres victimes que Marguerite Yourcenar nous présente : les animaux, la nature, notre planète même, car pour elle tout est menacé par l'outrecuidance humaine.

L'amour féminin apprend à se taire, à cacher derrière le silence les sentiments les plus profonds de chaque être. C'est un amour à sens unique, solitaire, marginalisé. L'esclave Léna est « une chienne qui suit de loin sur la route son maître parti sans elle » (OR, p.1114), dans l'espoir de recevoir, ne fût-ce qu'un seul instant, une marque de considération. Délaissée, sans mots, elle suit son chemin vers la mort. Incompréhensible reste aussi son dernier acte : se mutiler la langue est-il bien dicté par le désir de ne pas révéler ce qu'elle ne connaît pas ou son échec²¹ ? Devant ses juges, celle qui serait la victime innocente acquiert son statut de protagoniste en affirmant son droit au silence. Le secret qu'elle cache n'est peut-être en fin de compte que l'attentat d'Aristogiton, puisque cette élève muette a bien su dépasser son maître dans son dédain de la politique. Si le thème du sacrifice féminin est constant dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar²², l'exemple plus redondant est cette Alceste, reprise d'Euripide, qui se présente comme « la seule femme qui ait jamais sacrifié sa vie à son cœur » (MA, p. 140). À l'instar d'Alceste, la mère du *Lait de la mort* est murée vivante dans la tour de Scutari. Son sacrifice (donner son lait à son enfant, soutenir de son squelette la nouvelle tour) acquiert par effet de contraste son trait mythique. Alceste et la jeune Albanaise sans nom sont des femmes exemplaires, ancestrales, des créatures « riches de lait et de larmes » qu'on aimerait avoir pour mères (OR, p. 1191) L'analyse de l'univers féminin nous amène à un double résultat. Cette dichotomie somme toute stéréotypée de la sainte/courtisane²³ semble pourtant cacher une figure bien plus complexe. Dans le dialogue entre Fra Candido et Sire Laurent, l'auteur nous donne la définition plus nette de la femme :

²⁰ Eliane BOUCQUEY, « Marguerite Yourcenar : notre nostalgie d'un ordre », *Revue Nouvelle*, 71, janv.-juin 80, p. 540.

²¹ « Elle [Léna] redoute la torture qui n'arrachera d'elle que l'humiliant aveu qu'elle n'était qu'une servante et nullement une complice. [...] Elle s'est coupé la langue pour ne pas révéler les secrets qu'elle n'avait pas » (F, p. 1120). L'emploi de l'adjectif 'humiliant' en dit long sur le sentiment de faillite personnelle de cette héroïne, réduite malgré elle au rang de bête muette.

²² Cf. pour le thème du sacrifice, Joan HOWARD, *From Violence to Vision. Sacrifice in the Works of Marguerite Yourcenar*, Southern Illinois University Press, 1992.

²³ D'une part, la femme est l'ange traditionnel du foyer, « condamnée à n'être qu'une blonde machine de lait et de sang » (MA, p. 120). De l'autre elle est l'aimante sublime, parfois la pécheresse condamnée aux flammes infernales, la maîtresse dans son sens plus négatif ou la prostituée qui s'offre au premier arrivé.

Le silence des héroïnes chez Marguerite Yourcenar

Monseigneur, la plupart des femmes ont une âme que personne n'a encouragée... Elles aiment ; quand l'amour cesse, elles oublient ; si elles n'oublient pas, elles meurent, et c'est aussi très simple [...] quand elles haïssent, c'est qu'elles aiment quelqu'un d'autre [...] les plus pauvres allaitent leur enfant comme si vivre en valait la peine. Tout est fondé sur leur patience comme sur le travail des pauvres (*DM*, p. 184, 185).

On ne sera donc pas surpris de trouver, dans un poème de 1935, la comparaison entre la femme et la vache. Symptomatiquement ce poème passe vite du général au particulier, par l'emploi de la première personne. Le parallèle se réalise à travers l'image du joug ; le moi du poète et son double animal sont des servantes balançant deux seaux. Associée ainsi à la bête, la femme porte deux mamelles, l'une remplie de sang, l'autre miroir glacé renvoyant « un grand visage pâle » et « la face calme de la lune » (*CA*, « Le poème du joug », p. 46-47)²⁴.

Le mystère d'être femme

La femme devient aussi une sorte de magie qui s'évapore. Elle n'a plus qu'à mourir. Ombres muettes de l'au-delà, ces nouvelles Eurydices disparaissent physiquement de la scène narrative laissant derrière elles-mêmes la trace et la saveur de ce qu'elles ont été. Leur silence cache à jamais le mystère auquel elles participent. Femme-vie, femme-mort. Le mythe ancestral de la Grande Mère se construit suivant l'alternance cyclique. Naissance et mort sont les deux points de repère où la femme, expression immanente de la Terre, détient son pouvoir. La symbolique de l'eau, de la nature, de l'animalité – catégories sémantiques d'où l'expression verbale humaine est exclue – s'associe à la féminité : le langage verbal du héros s'oppose à l'aphonie de l'héroïne. C'est donc à travers l'importance donnée au corps, en se reflétant dans ces pupilles renvoyant les immensités de l'abîme, comme fait Admète en regardant les yeux d'Alceste²⁵, que l'homme arrive à percer le mystère de la vie et de la mort. De personnage en personnage, ce mystère attrayant sera soit dévoilé soit caché. Telle la

²⁴ Pour l'image de la servante, je voudrais aussi renvoyer au travail de Bérengère DEPREZ, « Portrait de l'auteur en vieille servante. Marguerite Yourcenar se met en scène dans *L'Œuvre au Noir* », *Bulletin de la SIEY*, 20, déc. 99, p. 125-136. Ici le parallèle entre Marguerite Yourcenar et le personnage de la femme me semble fort approprié.

²⁵ Alceste aussi est métaphoriquement pour Admète « une serrure pour épier l'invisible » (*MA*, p.118).

Sibylle de Virgile, la femme yourcenarienne est le médium qui offre « le rameau d'or [...] de la Mort et de l'Éternité » (*DPM*, p. 91)²⁶.

Le miroir définit aussi la femme. Cette association, dérivant en ligne directe de la littérature courtoise, est en effet un des topoi les plus riches de la production yourcenarienne. Les surfaces réfléchissantes se répètent dans cette construction-déconstruction de l'image féminine. Mais ce topos rompt avec la tradition. Plus moderne, la femme est le reflet extériorisé de la conscience masculine. Au lieu de faire naître l'admiration, comme dans les romans de Chrétien de Troyes, le regard devient trouble et le visage de la femme comme gommé. Inversement, la femme détient aussi un rôle plus actif : ses yeux, attentifs et muets, percent le miroir et observent la réalité. Le narcissisme inné des personnages yourcenariens acquiert alors plus de relief dans le contact non-verbal avec la femme : elle est à la fois l'être reflétant les abîmes du Moi – « Tout miroir a gardé les Ombres de jadis » (*DPM*, « Sur un miroir », p. 123) – et le bassin où se recueille le monde hétérogène – « Il [Dante] se regarde en ses yeux augmenter la lumière » (*DPM*, « Dante et Béatrice », p. 124). Grâce à ce topos, la femme incarne pleinement le mystère de la vie et de la mort. Elle sublime le passage vers l'Unité. Ainsi, Marie, personnage mineur des mémoires yourcenariens, joue-t-elle ce rôle. Dans le chapitre *Necromantia*, nous y retrouvons en effet tous les éléments féminins : le silence – ici le silence du couvent devient aussi « un silence intérieur » (*EM*, p. 1220) – ; le miroir, où elle n'arrive pas à se voir, Narcisse féminin refusant de se reconnaître – « Elle ne voit pas cette femme qu'elle est. [...] Qu'a-t-elle à faire d'ailleurs avec cette forme-là ? » (*ibid.*, je souligne) ; le sacrifice de soi, « j'offre à Dieu le sacrifice de ma vie pour le salut de ceux qui me sont chers. Nous serons tous surpris par la mort. L'essentiel est d'avoir fait le sacrifice de sa vie » (*ibid.*, p. 1221). Marie a « franchi un seuil » (*ibid.*, p. 1228), elle a vu ce que les autres n'arrivent pas à voir. Et la narratrice de citer librement saint Paul « dans un miroir, sombrement » (*ibid.*, p. 1228)²⁷. Quelques pages plus loin, par le biais d'une rencontre dans le parc, l'écrivain trace un parallèle singulier avec cette femme disparue. Deux inconnus

²⁶ L'image de la Sibylle apparaît dans le poème « Aujourd'hui », de 1922, où le jeune poète exhorte lui-même à ne chercher ni la gloire littéraire ni l'excellence physique (symbolisée par le laurier et l'olivier), ni la volupté (le myrte d'Aphrodite).

²⁷ Le passage est tiré de la première lettre aux Corinthiens, 13, 12-13, dont le thème est la charité des hommes : « ¹² Aujourd'hui nous voyons au moyen d'un miroir, d'une manière obscure, mais alors nous verrons face à face ; aujourd'hui je connais en partie, mais alors je connaîtrai comme j'ai été connu. ¹³ Maintenant donc ces trois choses demeurent : la foi, l'espérance, la charité ; mais la plus grande de ces choses, c'est la charité ».

la prenant pour la fille de Marie, Marguerite se penche sur elle-même. L'utilisation du moyen photographique, avatar moderne du miroir, sert ici à faire superposer les visages des deux femmes. Que voit Marguerite ? Moins la ressemblance physique, qui y est pour une part niée – « j'y retrouve certains traits », « la ressemblance [est] partielle » (*ibid.*, p. 1234). Peut-être, aussi, en filigrane, se dessine cette communauté d'espèce par le renvoi au tantrisme et à la notion de sacrifice (*ibid.*, p. 1229).

Énigme d'être femme : autant le héros yourcenarien s'efforce de pénétrer la psyché féminine, autant celle-ci reste incompréhensible, dans ce manque de communication qui est, pour Marguerite Yourcenar aussi, le véritable drame existentiel de chaque être humain. « L'énigme d'être une morte, affirme Achille dans *Feux*, s'était ajoutée chez elle au mystère d'être une femme » (*OR*, p. 1094).

Si la femme est seule devant l'homme, elle l'est aussi devant les autres femmes : le sentiment de solitude naît de l'incapacité, de l'impossibilité de créer de liens de genre. Le droit au silence est une arme à double tranchant : chacune sait ce que signifie d'être une femme, sans parvenir à s'ouvrir à l'Autre soi-même. « C'est que c'est difficile d'être une femme », dit Rosalia di Credo avant de se suicider²⁸. La femme semble vouloir échapper au monde, à ses semblables pour se réunir au Tout indifférencié. Si elle fuit le mensonge, l'hypocrisie verbale, elle fuit surtout l'éternelle punition d'être un jour une femme âgée que personne n'aime plus (*OR*, p. 1233). Et pour s'évader de la réalité, elle cherche le lieu idéalisé, l'espace qui se confond avec la mer. L'île est à la fois l'image de la solitude féminine et son ultime chance de salut et de vie. Crète et Naxos sont les deux îles où s'accomplit le destin du couple Ariane-Phèdre, Sappho naît sur une île « ce qui est déjà un commencement de solitude » (*OR*, p. 1158). Et tout comme l'île à qui elles sont si souvent identifiées, ces héroïnes ressemblent à des êtres placés entre le ciel et la terre. Humaines et divines à la fois, elles souffrent car elles sont destinées à la marginalité, au silence. Leur pari consiste dans leur incapacité d'acquérir une identité propre vis-à-vis de l'homme.

²⁸ La scène du suicide de Rosalia a plus d'un élément en commun avec la mort de Zénon ; qui plus est, l'image du feu qui enveloppe rapidement son corps dans ses mouvements statiques n'est pas sans nous rappeler les scènes de bûcher du Moyen Âge, les sacrifices des sorcières pendant l'Inquisition, les flammes enveloppant Savonarole et Giordano Bruno. Aussi dois-je ici contredire l'affirmation de quelques critiques pour qui, chez Marguerite Yourcenar, seul au héros est donnée la chance de décider de son destin. Voir Francesca COUNIHAN, *op. cit.*, p. 475.

Conclusion

En créant ses personnages féminins, Marguerite Yourcenar utilise toute la palette qui va de la femme éthérée à la femme infernale. La dissolution du héros, de l'héroïne acquiert un statut privilégié grâce à l'ascèse personnelle, à l'indifférenciation sexuelle, à l'ambiguïté du silence. Le passage de la réalité des sens à une dimension transcendante s'opère grâce à la transmutation alchimique du corps qui se dissout, à la renonciation de la parole en faveur d'un langage hermétique qui passe à travers le corps. Le silence offre la possibilité de mort et de renaissance morale. Par la sublimation de l'acte initiatique de l'écriture le visage de Marguerite Yourcenar se perd et se retrouve derrière les visages féminins qu'elle nous livre. Toutefois, comme naguère l'albatros de Baudelaire, ces femmes sont des « créature[s] aimantée[s], trop ailée[s] pour le sol, trop charnelle[s] pour le ciel, [puisque leurs] pieds frottés de cire ont rompu le pacte qui nous joint à la terre » (*OR*, p. 1157-1158).