

MVLIER VIATOR :
LA FEMME MAÎTRESSE DE SON DESTIN
DANS FEUX ET NOUVELLES ORIENTALES
DE MARGUERITE YOURCENAR

par Bénédicte BOULANGER-COMTE
(Université de Poitiers)

Reflet d'une histoire du voyage dominée par les figures masculines, l'œuvre yourcenarienne semble faire de la mobilité spatiale l'apanage de l'homme. Toutefois, bien que plus discrète, l'évocation du rapport au mouvement des personnages féminins n'en mérite pas moins d'être analysée avec attention. Il apporte en effet un éclairage pertinent sur la manière dont l'écrivain, pourtant régulièrement taxé de misogynie par la critique¹, rêve au contraire l'être-femme. Cette représentation récurrente du dynamisme féminin, parallèlement mise en tension avec diverses formes d'immobilité contrainte comme pour mieux souligner sa dimension

¹ Henriette LEVILLAIN énonce par exemple, dans son ouvrage publié en janvier 2016, que « Yourcenar est foncièrement misogyne. [...] [E]lle oscille personnellement (et fait osciller ses personnages masculins) de la condescendance à la caricature » (*Yourcenar, carte d'identité*, Fayard, coll. « Littérature française », 2016, p. 44). De même, Mireille BLANCHET-DOUSPIS a précédemment affirmé que « dans ses romans et à diverses occasions, [Yourcenar] fait preuve d'une misogynie certaine » (*L'idéologie politique de Marguerite Yourcenar d'après son œuvre romanesque*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre », 2014, p. 18). Elle considère que les personnages féminins mis en scène sont des « êtres médiocres » ou bien « qui vivent dans l'ombre et le silence » ; selon elle, l'auteure « ne propos[e] aucun modèle positif de femme affranchie » (*ibid.*, p. 203). On peut également citer Jean-Pierre CASTELLANI qui évoque la « misogynie assez féroce » (« L'autre et le je dans *Mémoires d'Hadrien* », *Marguerite Yourcenar : biographie, autobiographie*, Elena REAL éd., Université de València, 1988, p. 85) que Marguerite Yourcenar partagerait avec son personnage Hadrien.

libératrice, n'est-elle pas l'élément principal sur lequel repose justement la sublimation – au sens figuré d'exaltation, d'élévation vers la perfection – des figures décrites ? Deux portraits d'héroïnes à la mobilité impétueuse nous le prouvent d'emblée dans les romans : celui de Marcella dans *Denier du rêve* (1934) et celui de Sophie dans *Le Coup de grâce* (1939) révèlent assurément une indépendance de pensée et d'action valorisée par l'auteure².

On décèle par ailleurs, dans les textes courts qui constituent *Feux* et *Nouvelles orientales*, une fascination de Marguerite Yourcenar pour la mise en mouvement de figures féminines appartenant principalement à la sphère légendaire ou littéraire. Les récits issus de ces deux recueils, également écrits dans les années 1930, ont en commun de proposer au lecteur des trajectoires singulières de femmes qui contournent les interdits et s'affranchissent de la fixité spatiale imposée par leur condition. Alors qu'elle les conduit tragiquement à la mort, c'est cette mobilité émancipatrice qui va précisément contribuer à l'intensité et à la profondeur de leur personnage.

L'immobilité des femmes servantes

Afin de bien comprendre cette apologie d'un élan féminin libérateur, il convient préalablement d'appréhender les raisons et les manifestations de la fixité originelle de certains personnages. Si, comme l'explique par exemple Vicente Torres Mariño à propos de *Feux*³, Yourcenar souligne le « rôle passif » de la femme, ces tableaux de servantes s'adonnant exclusivement aux activités

² Marcella est une figure de la rébellion qui résiste à l'emprise de son mari pour mener à terme sa tentative d'attentat antifasciste. Le personnage de Sophie fuit, quant à lui, l'enfermement dans la demeure familiale de Kratovicé pour rejoindre les troupes bolcheviques combattues par les siens.

³ Il s'agit de l'article « L'ab-négation, figure de la femme dans *Feux* de Marguerite Yourcenar », *Bulletin de la SIEY*, n°27, 2006. Le critique avance que « la vision "négative" de la femme » (p. 21) dans *Feux* serait empruntée à la pensée grecque antique.

domestiques constituent plutôt à nos yeux des contre-modèles qui ne font que rehausser l'éclat de figures à la mobilité plus inattendue.

Arrêtons-nous d'abord sur ces existences figées de personnages réduits à des occupations prosaïques et casanières. Dans la nouvelle balkanique « Le Sourire de Marko », l'évocation des besoins de la veuve du pacha de Scutari offre un exemple d'asservissement social. Marguerite Yourcenar choisit de la mettre en scène alors qu'elle « prépar[e] [d]es plats » (*NO*, p. 1184) à son amant ou bien qu'elle « lav[e] silencieusement le plancher » (*NO*, p. 1185). Tandis que le héros serbe se meut au milieu des flots avec une énergie extraordinaire, le personnage féminin, aux « seins lourds » et aux « jambes épaisses » (*ibid.*), passe au contraire « ses matins à l'attendre » (*NO*, p. 1184), confiné à l'immobilité du foyer.

Dans « Le Lait de la mort », les épouses des trois frères n'échappent pas davantage à cet enfermement domestique. Dès le début du récit, elles sont décrites alors qu'elles viennent « apporter à manger » (*NO*, p. 1192) aux travailleurs, mission également évoquée dans la nouvelle « Marie-Madeleine ou le Salut »⁴. Le rôle de la femme du deuxième frère, présentée accroupie devant lui pour « l'aider à ôter ses bottes » (*NO*, p. 1193), est réduit à celui de « lavandière » (*NO*, p. 1195). Quant à la compagne de l'aîné, qualifiée d'« opulente matrone albanaise », elle est dotée du statut de « ménagère [...] dont [on] n'appréci[e] plus la pesante beauté » (*NO*, p. 1194). La mention finale des activités auxquelles ne pourra plus se livrer la jeune épouse du cadet – cuire le repas et tordre la laine – suggère encore la prédominance des travaux sédentaires.

Feux propose également des portraits de servantes. Léna, dont les mains sont censées posséder un « aspect usagé d'ustensiles de ménage » (*F*, p. 1119), endosse explicitement ce rôle auprès d'Aristogiton : « elle cultiv[e] dans le petit jardin les tendres courgettes et les abondantes aubergines, sal[e] les anchois, coup[e] en quartiers la viande rouge des pastèques, descen[d] laver le linge dans le lit sec de l'Ilissos » (*F*, p. 1113), énumération qui témoigne de l'importance de ces tâches. Tandis qu'une intrépide mobilité caractérise les déplacements du maître et de son amant Harmodios,

⁴ Yourcenar imagine que Marthe, la sœur de Marie-Madeleine, « port[e] des cruchons de bière aux ouvriers de la ferme » (*NO*, p. 1123).

le personnage féminin abandonné est confiné dans des espaces restreints, tenu à l'écart de leur projet de vengeance. On peut lire, en effet, que Léna est « reléguée sous les combles » (*F*, p. 1117) ou bien que, « [c]achée sur la terrasse, elle regarde s'ouvrir et se fermer infatigablement la porte de cette maison atteinte d'insomnie » (*ibid.*). Le motif de la porte, symbole de la frontière entre la claustration du foyer et l'évasion vers un ailleurs, resurgit à la fin du texte : la voix narrative conclut que l'amante humiliée « est restée sur le seuil de [la] vie [des deux hommes] comme une chienne près des portes » (*F*, p. 1120).

Dans la nouvelle de *Feux* « Clytemnestre ou le crime », Yourcenar veut voir en Clytemnestre une femme qui sert avec plaisir son mari : le Je qui s'exprime dans la nouvelle affirme qu'il lui est « doux de lui apporter sur un grand plateau de cuivre le verre d'eau qui répandr[a] en lui ses réserves de fraîcheur ; il [lui est] doux, dans la cuisine ardente, de préparer les mets qui combler[ont] sa faim [...] » (*F*, p. 1148). On retrouve une nouvelle fois la tension entre mobilité masculine et immobilité féminine. Alors qu'Agamemnon « par[t] vers de nouvelles conquêtes », parce qu'il est précisé que « les hommes ne sont pas faits pour passer toute leur vie à se chauffer les mains au feu d'un même foyer » (*ibid.*), l'épouse délaissée passe « [s]a vie [...] à épier sur la route le pas boiteux du facteur » (*F*, p. 1149), espérant quelques nouvelles de l'absent.

Si la condition d'épouse ou d'amante est, comme on vient de le montrer, une cause d'asservissement et donc d'immobilité, celle de mère l'est tout autant au regard de l'écrivain : depuis toujours, la femme porte dans le même temps « le poids de l'enfant et le poids de l'amour » (*DM*, p. 184). Yourcenar n'écrit-elle pas que Clytemnestre, avant même d'enfanter, est déjà « alourdie par le poids de la semence humaine » (*F*, p. 1148) ? Elle imagine également dans « Marie-Madeleine ou le Salut » que la fiancée de Jean se sent « déjà lourde des enfants [que ses filles vont] porter » (*F*, p. 1123), projection d'un enfermement familial avec lequel ce

personnage va justement rompre⁵. Rappelons que dans l'œuvre yourcenarienne, la grossesse est perçue comme une entrave à la mobilité du corps et par conséquent à la liberté⁶. Comme le dit la chroniqueuse dans *Souvenirs pieux*, la femme est, à l'instar de sa grand-mère Mathilde, « la servante de Lucine » (*SP*, p. 786), divinité romaine invoquée lors des accouchements.

La volonté masculine de contraindre la femme à l'immobilité

Si Marguerite Yourcenar met en lumière l'importance des facteurs sociaux et biologiques qui peut peser sur les trajectoires féminines, elle veut aussi et surtout montrer les manifestations d'une obstination masculine, parfois particulièrement violente, à contraindre l'autre sexe à l'immobilité.

C'est sans doute dans « Le Sourire de Marko » qu'est exprimée la forme la plus brutale d'immobilisation de la femme. À la fin du récit, le protagoniste « pr[end] la veuve par ses cheveux roux et lui clou[e] la gorge » puis « lui clou[e] le front » (*NO*, p. 1188), geste qui confine l'amante crucifiée dans une immobilité irréversible.

D'autre part, la récurrence du schème de l'emmurement dans *Nouvelles orientales* témoigne d'un désir de l'homme de pétrifier le corps féminin. Dans « Le Lait de la mort », cette cruauté est attribuée au personnage de l'aîné qui propose à ses frères le sacrifice d'une de leurs épouses pour remédier au problème d'une tour qui s'écroule,

⁵ Anne-Marie PRÉVOT, qui s'intéresse à l'émancipation du personnage de Marie-Madeleine, analyse précisément le rôle de l'adverbe temporel « déjà » en expliquant qu'il signifie le « refus d'un destin conventionnel » (« Écriture-femme, entre subversion et bruissement intime », *Marguerite Yourcenar. La femme, les femmes, une écriture-femme ?*, Manuela LEDESMA PEDRAZ et Rémy POIGNAULT éd., Clermont-Ferrand, SIEY, 2005, p. 142).

⁶ Dans le deuxième volet des chroniques familiales, l'auteure rappelle qu'au XIX^e siècle, « la grossesse [est] une croix qu'une femme pieuse et sachant ses devoirs port[e] avec résignation » (*SP*, p. 717). L'accouchement est toujours appréhendé dans les romans de Marguerite Yourcenar comme une expérience douloureuse et parfois fatale, qui fige le personnage féminin. On peut se référer, entre autres, à l'évocation dans *L'Œuvre au Noir* d'Hilzonde, « [i]nerte dans son lit d'accouchée » (*ON*, p. 570), ou bien encore à la désignation dans *Souvenirs pieux* de la propre mère de l'écrivain comme « un bloc inerte et clos » (*SP*, p. 733), fixité qui préfigure le sort funeste de Fernande.

et qui, comme nous l'apprend la voix narrative, souhaite en secret se « débarrasser » (*NO*, p. 1193) de sa propre femme. L'écrivain tient à rappeler les fondements de cette superstition populaire en mentionnant la légende du pont d'Arta, en Grèce, « où [aurait été] emmurée une jeune fille⁷ » (*NO*, p. 1192). Lorsqu'il est question de l'enfermement dans son tombeau de pierre de l'épouse fidèle du cadet, il n'est pas anodin que l'auteure attire d'abord l'attention du lecteur sur les pieds de la suppliciée qui, désormais, ne la « porter[ont] plus jusqu'au sommet de la colline, [...] ne connaîtr[ont] plus la fraîcheur de l'eau courante » (*NO*, p. 1196), manière d'insister sur la paralysie fatale dont elle est victime. D'un point de vue narratif, le recours au dispositif du récit encadré paraît, de plus, renforcer l'idée de clôture en figeant cet effroyable destin dans le temps et dans l'espace.

La nouvelle « Notre-Dame-des-Hirondelles » décrit, elle aussi, une initiative masculine d'emprisonnement : celle du moine Thérapion qui « mur[e] dans [une] grotte [d]es nymphes » (*NO*, p. 1222) censées incarner un danger moral. L'acte de claustration est clairement présenté comme jubilatoire pour le représentant de Dieu, comparé « à un homme qui se réjouit d'avoir emmuré entre deux briques un nid de jeunes vipères » (*NO*, p. 1221).

Il est à noter que l'on trouve déjà une mise en scène de cette cruauté masculine dans *Le Dialogue dans le marécage*⁸, œuvre dramatique du début des années 1930. Comme l'indique Yourcenar dans une note, elle s'est inspirée d'une tragique anecdote du Moyen Âge, celle de l'emprisonnement « d'une patricienne siennoise, Pia Toloméi, reléguée dans un malsain château de la Maremme par un mari jaloux qui l'y laiss[e] mourir » (*DM*, p. 175). Dans ce drame d'esprit symboliste, il est question de la claustration à l'intérieur

⁷ Cet édifice est célèbre dans le folklore grec grâce à une ballade qui relate le sacrifice de l'épouse de son bâtisseur, emmurée dans une des piles de l'ouvrage pour éviter qu'il ne s'effondre.

⁸ « [C]e petit drame au décor italien et légendaire » (*DM*, p. 175), dont l'histoire a été immortalisée par les vers de Dante dans le *Purgatoire*, a été rédigé entre 1929 et 1931. Il est publié pour la première fois dans *La Revue de France* en 1932, puis chez Gallimard en 1971 dans *Théâtre I*.

d'un sinistre manoir de l'épouse de Sire Laurent qui, « pour la sauver de sa jeunesse, [...] l'[a] entourée de solitude » (*DM*, p. 183).

Une mobilité source d'envoûtement

Dans l'œuvre yourcenarienne, si l'homme cherche souvent violemment à annihiler l'énergie féminine, c'est parce que cette dernière paraît à la fois générer un sentiment de fascination mais aussi de danger.

On peut aisément repérer dans *Feux* et dans *Nouvelles orientales* des scènes où le spectacle d'un corps féminin souple et agile engendre le ravissement. L'évocation de la danse de la belle Haisché, suscitant le sourire de l'impassible Marko, le prouve à l'évidence. La focalisation sur les « pieds nus » (*NO*, p. 1188) de la tentatrice ainsi que le recours aux analogies animales – « elle [est] comme le chevreuil qui bondit, comme le faucon qui vole » (*ibid.*) – traduisent la fougue et la sensualité de ses mouvements. Le même procédé est utilisé dans *Le Coup de grâce* pour mettre en exergue la vitalité de Sophie, souvent comparée à un animal. Éric, le narrateur, se remémore successivement la « souplesse de jeune chatte redevenue sauvage » (*CG*, p. 96) de son ancienne amante ou bien le fait qu'elle dansait en « gliss[ant] comme un cygne » (*CG*, p. 125).

Dans « Patrocle ou le Destin », dévoiler la mobilité de Penthésilée est également une manière de magnifier la divine guerrière affrontant Achille. Marguerite Yourcenar se plaît en effet à rêver qu'« [a]vec cette Slave qui fai[t] de chaque feinte un pas de danse, le corps à corps dev[ient] tournoi, puis ballet russe » (*F*, p. 1104). L'alliance de la force et de la grâce est d'ailleurs telle que le héros grec doit asséner le coup de glaive fatal à l'amazone masquée, « comme pour rompre un charme » (*ibid.*), précision révélant le caractère troublant d'une mobilité qui confine ici à la magie. On peut poursuivre le parallèle avec le discours du narrateur-bourreau du *Coup de grâce* qui nous laisse également entrevoir des tentatives « de réduction de la mouvance féminine⁹ », selon

⁹ Luc RASSON, « Un humanisme inadéquat. À propos du *Coup de grâce* », *Bulletin de la SIEY*, n°5, 1989, p. 50. Le critique, qui s'interroge sur l'axe idéologique du

l'expression employée par Luc Rasson. Cette stratégie défensive d'immobilisation de la femme attribuée au personnage d'Éric, qui vise à briser l'attirance éprouvée et à s'extraire d'un amour impossible, culmine dans l'exécution finale.

Il est vrai que la mise en mouvement des divinités féminines dans l'œuvre de Yourcenar s'avère souvent synonyme de menace. Les nymphes de « Notre-Dame-des-Hirondelles » sont décrites comme des figures errantes qui troublent l'ordre établi. La voix narrative affirme que le moine sent un souffle de « bête à demi apprivoisée qui rôde timidement dans une chambre » ou bien qu'il « enten[d] [...] leur trot capricieux et saccadé de jeunes chèvres » (*NO*, p. 1218), mobilité instinctive présentée ici comme inquiétante. La nouvelliste va jusqu'à montrer que la singulière ardeur de ces déesses de la nature peut même être mortelle pour ceux qu'elles rencontrent :

Les Malignes pren[nent] les enfants par la main et les emm[ènent] danser au bord des précipices ; leurs pieds légers ne touch[ent] pas terre, mais le gouffre happ[e] les lourds petits corps. (*ibid.*)

Si l'on s'intéresse à la manière dont l'écrivain représente les sirènes dans son drame consacré à la plus célèbre d'entre elles¹⁰, on s'aperçoit que les séduisantes créatures légendaires entraînant, pour leur part, l'homme dans l'élément marin sont elles aussi dotées d'une mobilité animale. Le chœur des sirènes qui ouvre la pièce déclare en effet :

Les matins d'hiver, [...] nous bondissons comme des baleines [...].
Et nous sautons, les jours d'été, comme des dauphins, sur les rochers de la Sicile... [...]

roman, montre comment le personnage de Sophie est un être en mouvement qui résiste à ces tentatives de figement.

¹⁰ *La Petite Sirène*, écrite en 1942, est une « libre transcription d'un conte d'Andersen qui [a fait] les délices de [l']enfance » de Yourcenar (« À propos d'un divertissement et en hommage à un magicien », *PS*, p. 137).

Absorbées, dilatant nos ouïes divines, nous rôdons dans les forêts submergées, pareilles aux poissons pensifs [...]. Nous fondons comme des requins sur le corps des naufragés... Femmes de l'abîme, bêtes éternelles, nous filons le long des courants tièdes comme des anguilles amoureuses ; opalines, gonflées de rêve comme des méduses, nous dérivons sous la lune... (*PS*, p. 151-152)

L'anaphore du pronom « nous » suivi d'un verbe de mouvement traduit d'abord la célérité et la vivacité définissant, selon la dramaturge, ces divinités de l'eau. Le caractère répétitif renforce également la dimension incantatoire d'un passage dont la force réside dans sa propension à envoûter le lecteur.

Dans *Nouvelles orientales*, on retrouve cette association entre mobilité et danger lorsqu'il est question des Néréides, « [c]es beaux démons de midi [qui] rôdent en quête d'amour » (*NO*, p. 1215). Marguerite Yourcenar imagine qu'elles condamnent la victime de leur charme à une errance insensée à travers la nature : après les avoir vues, Panégyotis « vagabonde dans le pays, [...] s'enfonce dans les champs et les bois de pins » (*ibid.*).

Enfin, la nouvelliste insiste sur le caractère mortifère inhérent à la mobilité frénétique de la déesse indienne Kâli. Dans le récit d'inspiration hindoue, le mouvement du corps de la divinité déchue, au symbolisme ambivalent, engendre à la fois le désir et le chaos. Des « cuisses [qui] ondoient » (*NO*, p. 1234) et des « pieds dansants » (*NO*, p. 1235) sont les signes de la sensualité du personnage qui devient « la séductrice des enfants, l'incitatrice des vieillards, la maîtresse despotique des jeunes hommes » (*NO*, p. 1236). Fidèle à la représentation de Kâli dans la tradition tantrique, l'auteure exalte l'énergie destructrice de celle qui « ach[ève] [les êtres] en dansant sur eux » (*NO*, p. 1237).

La sublimation des personnages féminins par leur mise en mouvement

Outre sa puissance enchanteresse quasi ensorcelante, la mobilité féminine exerce un profond pouvoir de fascination dans la mesure où son écriture devient chez Marguerite Yourcenar l'expression

privilegiée de l'accomplissement du destin¹¹. Dans *Nouvelles orientales* ou *Feux*, la mise en lumière du sort tragique des figures féminines correspond de fait à un cheminement actif qui magnifie leur propre fin. Comparant leur traitement dans l'ensemble de l'œuvre, Francesca Counihan a ainsi pu remarquer que les personnages féminins présents dans les récits des années 1930 sont « plus actifs, plus aptes à s'affirmer et à dominer l'univers fictionnel où [ils] se trouvent¹² », que ceux des romans de la maturité.

La course mortelle d'Aphrodissia, dans la nouvelle qui lui est consacrée, confère en effet audace et grandeur à son acte d'ensevelisseuse. L'insistance sur son avancée effrénée fait de la veuve un personnage à proprement parler hors norme, qui se libère du poids des carcans sociaux en restant fidèle à sa passion pour Kostis le brigand :

Aphrodissia se mit à courir du côté du précipice [...]. La pente devenait de plus en plus rude, le sentier de plus en plus glissant [...]. Depuis longtemps, Basile s'était arrêté et hurlait à pleine voix pour avertir la fuyarde de revenir en arrière, le sentier n'était plus qu'une piste, et la piste un éboulis de rochers. Aphrodissia l'entendait, mais de ces paroles déchiquetées par le vent elle ne comprenait que la nécessité d'échapper au village, au mensonge, à la lourde hypocrisie, au long châtement d'être un jour une vieille femme qui n'est plus aimée. Une pierre enfin se détacha sous son pied, tomba au fond du précipice comme pour lui montrer la route, et la veuve Aphrodissia plongea dans l'abîme et dans le soir, emportant avec elle la tête barbouillée de sang. (*NO*, p. 1232-1233)

Marguerite Yourcenar s'approprie les virtualités dramatiques du genre bref de la nouvelle¹³ en faisant se concrétiser littéralement sa

¹¹ Notons que cette confrontation physique au destin correspond au processus d'individuation selon Carl Gustav Jung. Ce penseur, cher à Yourcenar, décrit celui-ci comme une quête solitaire permettant la réalisation de soi.

¹² Francesca COUNIHAN, « L'autorité au féminin ? », *Marguerite Yourcenar. La femme, les femmes, une écriture-femme*, op. cit., p. 87.

¹³ Pour une définition théorique de la nouvelle et une caractérisation de sa poétique, nous nous sommes référée principalement à deux ouvrages, celui de Jean-Pierre

traditionnelle chute par celle d'Aphrodisia dans le précipice : la fin du récit est aussi celle du personnage éponyme, dont l'existence en tant que protagoniste de la fiction se fond dès lors véritablement avec la forme textuelle où il s'incarne. Autrement dit, Marguerite Yourcenar parvient à tisser une nécessité d'ordre générique entre l'évocation d'un destin tragique et la forme brève.

Dans *Feux*, le sort d'une autre ensevelisseuse, Antigone, est également traduit en termes de mouvement. On notera la récurrence des verbes de déplacement qui révèle l'inébranlable détermination du personnage, ainsi que sa rupture avec le monde des hommes. Après avoir « conduit le long des routes de l'exil [son] père » (*F*, p. 1107) Œdipe, la rebelle légendaire vue par Yourcenar suit un éprouvant et illicite périple lors duquel elle s'empare du cadavre de son frère Polynice. Il semble, par ailleurs, intéressant ici de constater le choix généralisé dans « Antigone ou le Choix » d'un présent cumulant de fait une valeur d'énonciation et de narration : ce procédé donne l'illusion d'une simultanéité des actions avec le moment de la lecture et participe, selon nous, de celui de l'hypotypose¹⁴ qui transpose l'évocation en véritable spectacle vivant. Cette analyse paraît d'autant plus pertinente dans l'extrait suivant où l'anaphore du pronom personnel sujet « elle » et la construction paratactique soulignent la vivacité d'une narration qui survole de manière elliptique l'itinéraire de l'héroïne rebelle : entraîné dans sa course folle, le lecteur ne peut plus qu'en percevoir fugacement les principaux jalons. C'est donc avec un art concerté de la dramatisation du récit, mais aussi avec une économie de moyens qui n'est d'ailleurs pas étrangère au genre de la nouvelle, que Marguerite Yourcenar rend sensible le caractère fondamentalement dynamique du défi d'Antigone à l'autorité :

AUBRIT, *Le conte et la nouvelle*, Paris, Colin, 2002 et celui de Daniel GROJNOWSKI, *Lire la nouvelle*, Paris, Colin, 2005.

¹⁴ Nous reprendrons la célèbre formule de Fontanier citée par Bernard DUPRIEZ, *Gradus, Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, coll. 10/18, 1984, p. 240) : « L'hypotypose peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante ».

elle regagne à pied la ville qui fait [...] un exil de ce qui n'est qu'un départ, [...] elle suit en rase campagne la piste des armées [...]. Elle se dirige vers Thèbes comme saint Pierre rentre à Rome, pour s'y faire crucifier. Elle se faufile à travers les sept cercles des armées [...]. Elle rentre par une porte dérobée à l'intérieur des remparts surmontés de têtes coupées [...] ; elle se glisse dans les rues vidées par la peste de la haine [...] ; elle grimpe jusqu'aux plates-formes [...]. Elle redescend, tirée par le poids de son cœur vers les bas-fonds du champ de bataille ; elle marche sur les morts comme Jésus sur la mer. [...] [Puis, portant le cadavre aimé,] [e]lle avance dans [la] nuit fusillée par les phares [...]. (F, p. 1108-1109)

La comparaison à deux figures bibliques est une manière explicite de sanctifier Antigone. L'auteure n'écrit-elle pas dans *Le Dialogue dans le marécage* que les femmes, malgré les tâches répétitives qui leur sont assignées, « sont souvent voisines de Dieu » (DM, p. 185), propos généralisant cette perspective de divinisation ? Par ailleurs, le projet de suicide d'Antigone est mis en scène comme une ultime volonté de départ, une quête sacrée qui se manifeste par une élévation dans l'espace :

Elle retourne au pays des sources, des trésors, des germes. [...] Elle part à la recherche de son étoile située aux antipodes de la raison humaine, et qu'elle ne peut rejoindre qu'en passant par la tombe. [...] [Elle] prépar[e] [un] système compliqué d'écharpes et de poulies qui doit lui permettre de s'évader vers Dieu. (F, p. 1110)

Parce qu'elle appréhende la mort de son héroïne comme un élan céleste libérateur, Marguerite Yourcenar donne tout son éclat à cette trajectoire mythique. Elle nous donne à voir le corps de « l'immense suicidée » qui oscille dans les airs :

[un] lent va-et-vient [l'] enfonce chaque fois plus avant dans la tombe, et ce poids palpitant remet en mouvement la machinerie des astres. [...] Le pendule du monde est le cœur d'Antigone. (*ibid.*)

Dans une harmonie universelle, la mobilité de cette incarnation féminine de l'insoumission se fond avec celle du monde : l'Antigone

de *Feux* échappe à l'espace et au temps humains et accède ainsi à l'éternité.

La mise en évidence du mouvement caractérise de même l'évocation de la tentative de mort de Sappho, l'acrobate nomade. Même si elle « rat[e] [son] suicide » (*F*, p. 1165), et que certains voient par conséquent en elle une figure de l'enfermement¹⁵, il reste que sa périlleuse déambulation dans les airs et sa plongée dans le vide font temporairement échapper l'artiste à son quotidien monotone de « fantôm[e] en vogue qui plan[e] sur les villes grises » (*F*, p. 1157). Comme dans les exemples précédents, l'exaltation de l'agilité de cet ange désespéré coïncide avec une poétisation mais aussi avec une dramatisation du récit, rythmé une nouvelle fois par un procédé anaphorique et animé par un recours au présent dont l'association à la figure de l'hypotypose a déjà été mise en évidence :

elle grimpe l'échelle de corde de son gibet céleste : elle fuit en hauteur la dérision d'avoir pu croire qu'un jeune homme existait. Elle s'arrache [...] aux mille mailles des filets humains. Elle se hisse d'un coup de rein sur le seul point d'appui auquel consente son amour du suicide : la barre du trapèze balancée en plein vide change en oiseau cet être fatigué de n'être qu'à demi femme ; elle flotte, alcyon de son propre gouffre [...]. Elle monte enfin plus haut que la région des lampes [...]. Sappho plonge, les bras ouverts comme pour embrasser la moitié de l'infini, ne laissant derrière soi que le balancement d'une corde pour preuve de son départ du ciel. (*F*, p. 1164-1165)

Si le corps de la trapéziste, brutalement « rejet[é] [...] vers les filets » de la piste, dont « les mailles ploient sans céder » (*F*, p. 1165), revêt, à la fin de la nouvelle, l'apparence d'une statue de marbre que « les manœuvres n'auront plus qu'à haler sur le sable » (*ibid.*), l'image de sa métamorphose en alcyon¹⁶ flottant au-dessus de la mort reste néanmoins fortement ancrée dans la mémoire du

¹⁵ Kajsa ANDERSSON note ainsi que le personnage de Sappho est « condamn[é] à continuer sa vie » (« Sur deux visages de Sappho dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar », *Marguerite Yourcenar. La femme, les femmes, une écriture-femme ?*, *op. cit.*, p. 238), même si cette perspective n'est pas développée dans le récit.

¹⁶ D'après une légende grecque, cet oiseau de mer fabuleux doit sa naissance à la métamorphose d'Alcyoné, la fille du roi des vents, Éole.

lecteur. Il est à noter que cet envol potentiellement libérateur sert plus tard de clôture à *La Petite Sirène* : après avoir goûté l'existence terrestre, l'ondine yourcenarienne accueille la mort en répondant à l'appel des oiseaux-anges qui l'invitent à renoncer « à ce corps de femme prisonnier du pont d'un navire, captif de toutes les pesanteurs » et à devenir une « libre mouette rasant la mer » (*PS*, p. 171).

Enfin, on peut retenir une dernière figure de *Feux* ennoblie par une mobilité qui signifie la réalisation de son destin. Il s'agit de Phèdre, incarnant aux yeux de Yourcenar l'action et la rupture :

Phèdre accomplit tout. [...] Elle quitte son pays comme on renonce à ses rêves ; elle renie sa famille comme on brocante ses souvenirs. [...] [E]lle s'arrache par la fuite à son affreux futur. (*F*, p. 1085)

Ou encore :

[E]lle trace à travers [d]es broussailles le chemin à sens unique de la fatalité. (*F*, p. 1086)

Il est par ailleurs intéressant de remarquer que dans *Denier du rêve*, la romancière utilise aussi de très nombreux verbes de déplacement pour exprimer la fermeté de la résolution de Marcella¹⁷. Derrière l'itinéraire obstiné et solitaire de la rebelle, désignée comme « la Phèdre prolétarienne au beau visage tragique » (*DR*, p. 236), transparaît explicitement celui de la figure mythologique grecque en marche vers sa propre fin :

Elle marchait rapidement, [...] avançant à longs pas silencieux, comme si elle adoptait déjà sa démarche d'ombre. Elle déboucha sur une grande artère [...]. Elle marchait, comme une Grecque dans

¹⁷ Dans la pièce *Rendre à César*, adaptation de *Denier du rêve* écrite en 1961, une réplique de Marcella prouve que pour l'auteure, la liberté de la femme passe par une réappropriation de son propre corps : l'héroïne évoque, en effet, la volonté qui l'a animée de « redevenir indépendante, libre de [s]es mouvements, utile » (*RC*, p. 63).

Hadès, comme une chrétienne dans Dité¹⁸ [...]. [E]lle continua d'avancer, fendant de plus en plus vite la nuit, aveugle et sourde à l'orage sous lequel déjà refluaient la foule. [...] Délestée de sa chair, elle n'était plus rien qu'une force. [...]

Elle vira à droite, tourna le coin de la rue, longea la petite place de Saint-Jean-Martyr. L'échine courbée, la grande chatte nocturne se glissa vers le portail d'église qui aboutait l'angle du palais, sauta sur un piédestal [...]. (DR, p. 236-238)

Notons que dans « Phèdre ou le Désespoir », l'écrivain choisit, comme dans le récit où résonne la voix d'Antigone, de suggérer la fin tragique de l'épouse de Thésée par la métaphore du voyage :

aspirée par [l]e vide, elle s'engouffre dans la mort. [...] [E]lle glisse le long [des] corridors de métro, pleins d'une odeur de bête, où les rames fendent l'eau grasse du Styx, où les rails luisants ne proposent que le suicide ou le départ. (F, p. 1086-1087)

Alternative qui repose finalement sur les deux faces d'une même réalité car dans l'œuvre yourcenarienne, mort volontaire et mouvement ne forment qu'un unique élan.

Si les héroïnes tragiques se caractérisent traditionnellement par un emprisonnement à la fois physique et plus immatériel – rappelons la définition de Roland Barthes qui dit du personnage racinien qu'il est « l'enfermé, celui qui ne peut sortir sans mourir : sa limite est son privilège, la captivité sa distinction¹⁹ » – on voit ici qu'il importe manifestement à l'auteure de les faire échapper à leurs prisons, avant l'issue fatale, par l'écriture poétique de purs moments de mobilité qui les érigent en créatures délestées des pesanteurs de l'existence.

Conclusion

Au-delà du constat de l'immobilité sociale qui confine la femme « aux routines du ménage et du lit » (NO, p. 1131), Marguerite Yourcenar va jusqu'à faire, à une période de son existence

¹⁸ Dité est le nom donné par Dante, dans la *Divine Comédie*, pour désigner la cité de l'Enfer où sont punis les péchés commis intentionnellement.

¹⁹ Roland BARTHES, *Sur Racine*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1963, p. 14.

particulièrement troublée²⁰, du figement du corps féminin une des composantes d'un état de souffrance aiguë. Songeons à certaines pensées détachées de *Feux* mettant l'accent sur l'immobilité désespérée qui gagne l'énonciatrice : celle-ci se met en scène « saoule de chagrin, [se] laiss[ant] tomber sur [s]on lit avec les gestes d'une noyée qui s'abandonne » (*F*, p. 1098) ou bien « [a]ssise sur un banc, abruti malgré [elle] par l'approche du matin » (*F*, p. 1146). Face à cette fixité douloureuse, la mobilité est appréhendée comme une tentative de se délester de l'emprise masculine, en l'occurrence ici amoureuse. La créatrice tourmentée, qui manifeste à travers son œuvre un volontarisme régénérant, n'avoue-t-elle pas avoir « marché toute la nuit pour semer [le] souvenir » (*ibid.*) de celui qui la fait souffrir ? Un poème écrit en 1936, intitulé « Le poème du joug », dit explicitement ce désir de surmonter par le mouvement l'expérience de l'asservissement passionnel endurée par le Je qui se dévoile :

Je suis pareille à la servante de la ferme ;
Le long de la douleur je m'avance d'un pas ferme ;
[...]
Ainsi, je vais entre mon destin et mon sort ;
Entre mon sang, liquide chaud, et mon amour, limpide mort.
[...]
J'irai, portant mon seau de sang, dans la nuit noire,
Chez les spectres, qui eux du moins viendront y boire.
Mais avec mon seau de glace, j'irai du côté des flots. (*CA*, p. 46-47)

Dans l'œuvre de Yourcenar, le dynamisme féminin s'impose d'abord comme la voie d'accès privilégiée pour se libérer de la subordination imposée par l'autre sexe, celui qui torture les amantes passionnées ou assujettit les épouses fidèles. Mais plus largement,

²⁰ Nous faisons référence à la douloureuse histoire amoureuse avec André Fraigneau (1905-1991), écrivain qui fut aussi l'éditeur de Yourcenar. Après l'avoir rencontré à l'âge de vingt-sept ans, la jeune femme connut une profonde dérive au début des années 1930, expérience qui a bien sûr laissé des traces dans certains textes datant de cette période.

cette appropriation de la mobilité permet, selon l'auteure, de s'évader du monde des humains. Happées par le mouvement et le néant, les figures féminines de *Feux* et de *Nouvelles orientales* s'extraitent de l'ici et du maintenant terrestre et accèdent à un monde plus élevé et plus pur, à l'image de Marie, désignée dans « Notre-Dame-des-Hirondelles » comme une voyageuse qui, après avoir délivré les oiseaux sacrés, « s'en [va] par [un] sentier qui ne m[ène] nulle part, en femme à qui il importe peu que les chemins finissent, puisqu'elle sait le moyen de marcher dans le ciel » (*NO*, p. 1224). En imaginant cette prise de possession de l'espace et en lui attribuant un rôle actif de libératrice, Yourcenar va subtilement à l'encontre du modèle de soumission incarné par la figure chrétienne²¹.

La conquête de la mobilité apparaît donc bien comme l'enjeu primordial d'un être-femme en quête de légitimité et d'autorité : les figures féminines qui parviennent à imposer leur présence grâce au mouvement gagnent en densité et paraissent, d'une manière spécifique, égaler voire dépasser les « héros » masculins. Autrement dit, l'analyse du rapport à la mobilité des personnages féminins des textes narratifs des années 1930 permet de repenser le rapport de l'auteure à la condition féminine, à un moment où, historiquement, le féminisme paraît essoufflé, voire moribond²². Représenter l'être en mouvement devient dès lors un ressort privilégié « pour arracher du corps féminin ses corsets et ses voilettes, pour que la femme puisse enfin *se* sentir et se dire, s'écrire, surtout²³ ». Cette

²¹ L'ouvrage *Ni Ève ni Marie : luttes et incertitudes des héritières de la Bible*, Françoise LAUTMAN et Jacques MAÎTRE éd., Genève, Labor et Fides, coll. « Histoire et société », 1998, analyse par exemple les enjeux de la représentation de Marie, « acceptante ou spectatrice d'événements qu'elle ne semble pas bien comprendre » (p. 27) et dont la foi se manifeste par une soumission totale au projet divin.

²² On peut consulter à ce sujet l'article de Françoise BLUM qui examine les raisons de la régression du droit des femmes dans la période d'après-guerre : « Le féminisme sous la troisième république : 1914-1939. L'impact de la guerre sur les mouvements de femmes », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n°1, 1985. Histoire des femmes et du féminisme, sous la direction de Stéphane Courtois, p. 12-15. Il y a aussi l'étude de Christine BARD, « La crise du féminisme en France dans les années trente », *Les cahiers du CEDREF* [En ligne], 1995, consulté le 22 septembre 2016. URL : <http://cedref.revues.org/291>.

²³ Béatrice DIDIER, *L'écriture-femme*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1981, p. 35.

revendication de la mobilité dans et par l'œuvre littéraire peut être considérée comme l'un des traits majeurs de l'« écriture-femme²⁴ » de Marguerite Yourcenar dont *Feux* et *Nouvelles orientales* nous offrent certainement les meilleurs exemples. Outre le contexte de leur rédaction, la brièveté de leur forme, qui induit un principe de concentration, semble encore davantage cristalliser l'élan féminin comme instant salvateur privilégié vers lequel tendent tous les fils du récit. La linéarité, voire la tension d'une action unique, une psychologisation minimale centrée sur une passion obsessionnelle, et enfin l'indiscutable dramatisation de la chute, coïncidant parfois même avec une plongée dans le vide au sens propre tout en suggérant un envol symbolique, sont autant d'indices d'un effort de captation des spécificités du genre narratif bref qui favorisent, selon nous, l'émergence de cette poétique de la mobilité.

²⁴ Nous reprenons ici l'expression théorisée par Béatrice Didier en 1981. Cette question de la spécificité d'une écriture féminine chez Yourcenar a été étudiée dans le cadre du colloque de Baeza, en 2002, intitulé *Marguerite Yourcenar. La femme, les femmes, une écriture-femme ?*, *op. cit.* On peut citer, entre autres, la contribution de Carmen MOLINA ROMERO, « Peut-il y avoir une écriture-femme sous des voix masculines ? », p. 125-137 et celle d'Anne-Marie PRÉVOT, « Écriture-femme, entre subversion et bruissement intime », p.139-156.