



# Marguerite Yourcenar, déesse-mère de son univers littéraire

PAR BÉRENGÈRE DEPREZ

Comment une romancière qui affecte une telle distance à l'égard de la famille Ca-t-elle pu être si obnubilée par elle ? Voilà une question qui me taraude depuis plus de vingt ans. À l'époque de ma découverte de l'œuvre de Marguerite Yourcenar, j'étais, je m'en souviens, assez ébahie par des prises de position qui paraissaient sans nuances : son apparente absence de regret de la mort de sa mère par exemple. Tout en travaillant sur d'autres thèmes de son œuvre, je m'étais donc petit à petit mis en tête d'élucider cette énigme. C'est le résultat de cette recherche que je voudrais vous livrer ici dans ses grandes lignes, pour célébrer d'une manière que j'espère originale le centenaire de la naissance d'un des écrivains majeurs du vingtième siècle.

Il est vrai qu'en matière de parenté et de relations parentales l'œuvre fourmille littéralement d'occurrences, et c'est bien là le piège dans lequel il ne faut pas tomber : en arriver au point où l'abondance même de la matière accumulée n'autorise guère de conclusions palpables, comme si cette abondance était tout au plus un signe d'évidence finalement assez stérile. Pour ce qui est des images parentales, on arrive sans trop de peine à établir des *leitmotive* comme le poids de la lignée ou l'association de l'enfant à la maladie et à la mort, puis à en tirer des considérations significatives, mais il ne reste plus alors qu'à succomber à la tentation d'expliquer ces *leitmotive* par le vécu personnel de l'auteur. Ce serait tourner en rond ou, pire, sortir du texte. Au contraire, il m'importait de démonter le mécanisme de cette constance, de cette constante de la parenté, y compris son ébranlement originel, et ce dans l'œuvre entière considérée ici comme un système.

La seule intuition que Marguerite Yourcenar peut avoir un statut de démiurge, de créatrice ou de génitrice par rapport à son œuvre et à ses personnages est en effet trop vague ; on peut en dire autant de bien des écrivains. Mais si Marguerite Yourcenar réunissait ces trois instances en une seule, si Zénon était son fils quoi qu'elle en dise, si Lazare était l'enjeu d'une réconciliation avec l'enfant et la maternité, si on arrivait à montrer avec quelle sollicitude, quelles images maternelles, quelle inquiétude et quelle fermeté à la fois elle « élève » ses personnages comme on élève des enfants, si la maternité contaminait des personnages à première vue aussi virils et peu concernés par la parenté qu'Hadrien ou Zénon, alors non seulement on mettrait en évidence la structure familiale, affiliative de son univers d'écrivain mais en outre on découvrirait une clef de voûte de la lecture de Marguerite Yourcenar. L'équation se posait donc dans les termes d'une triple analogie : dans l'œuvre yourcenarienne, la démiurge est à sa créature ce que l'écrivain est à son personnage et le parent à sa progéniture. Marguerite Yourcenar exerce dans son œuvre une puissance créatrice d'essence parentale, appuyée en tout et pour tout sur la parenté. En d'autres mots, Marguerite Yourcenar est la déesse-mère de son univers littéraire, un univers dont la structure fondatrice est un olympe de personnages, c'est-à-dire une famille mythologique personnelle.

L'hypothèse de la présence de la parenté dans l'œuvre était *a priori* la plus facile à valider, puisque c'est la récurrence de certaines images ou tensions parentales qui m'avait alertée au gré de mes lectures et relectures. J'étais cependant loin de me douter que cette présence serait une omniprésence. Partie d'un corpus assez restreint de textes, l'œuvre narrative, je me suis assez vite rendu compte que les thèmes de la parenté en débordaient et me suis donc livrée à un inventaire descriptif des relations de parenté dans l'œuvre entière de Marguerite Yourcenar : non seulement les sept romans, au nombre desquels bien sûr *Alexis*, *Mémoires d'Hadrien* et *L'Œuvre au Noir*, mais encore les mémoires pseudo-autobiographiques — *Le Labyrinthe du monde* —, le théâtre — *Électre ou la chute des masques* est incontournable ! —, les essais, les nouvelles, les poèmes — souvent méconnus, voire méprisés pour leur statut de juvenilia, et pourtant très riches en images fondatrices, y compris parentales —, les récits de rêves, bref tous les genres littéraires, que Marguerite Yourcenar pratique d'ailleurs avec un bel opportunisme.

Même la correspondance et les entretiens, qui se situent aux marges de l'œuvre proprement dite, attestent l'intérêt de l'auteure pour les relations de parenté. Une lecture systématique de Marguerite Yourcenar sous cet angle fait émerger un véritable paradigme de la parenté — une étude sémantique de tous ces « parentèmes » dans l'œuvre yourcenarienne serait d'ailleurs passionnante.

En prenant appui sur l'inventaire ainsi réalisé, j'ai pu dégager prudemment quelques motifs transversaux et les vérifier dans l'œuvre. La tension entre la famille et la lignée, entre la parenté réelle et la parenté imaginaire, la négation d'une partie des relations familiales, la mise en place de mécanismes d'amplification ou de substitution parentales, la dévalorisation de la procréation et de l'enfant, l'enracinement biologique et tellurique de la féminité, etc., en sont des exemples récurrents. Il en est d'attendus, comme la figure du Christ, traductrice universelle de la fraternité humaine ; d'autres franchement plus surprenants, comme la vache érigée au rang de véritable totem maternel, au sens où, à la fois concrète et symbolique, elle résume toutes les qualités essentielles de la maternité — toutes celles que lui prêtait Marguerite Yourcenar, bien entendu. Enfin, l'analyse du couple antique de l'érastrate et de l'éromène, quoique à première vue très éloignée de la maternité, permet pourtant de découvrir et de montrer en quoi Marguerite Yourcenar, partie des prémisses platoniciennes du *Banquet*, subvertit le modèle antique — comme elle le fait ailleurs, par exemple dans son théâtre, avec les mythes — pour en arriver à emblématiser la supériorité de la parenté symbolique sur la parenté réelle.

La prise de conscience du poids de la lignée, appuyée sur une conception antiquisante des relations de parenté, débouche sur le désir quasi nietzschéen, pour le héros de Marguerite Yourcenar, masculin, de préférence, de choisir en partie son destin, c'est-à-dire aussi les éléments parentaux de celui-ci. Cette opération se fait principalement par l'élection, dans le chef de l'auteure comme parfois même dans celui de ses personnages, d'une famille fondatrice imaginaire, d'un véritable olympes, dont les ramifications — filiation et fraternité — finissent par constituer la charpente de l'œuvre. Ainsi, Marguerite Yourcenar elle-même avoue qu'elle aurait préféré avoir pour aïeul Simon Adriansen, son propre personnage de fiction, et non pas un des ancêtres réels dont elle a donné le patronyme à ce personnage. Henri-Maximilien vaincu par la fièvre rêve à une famille militaire idéale. Dans son

ivresse, l'ouvrier romain Oreste Marinunzi, père pour la quatrième fois, s'identifie un instant au dictateur, caricature du Père de la Patrie. Le doux Nathanaël, si prompt à se débarrasser de sa famille réelle, y compris de son propre fils, s' imagine frère des animaux et cousin des plantes. Ce même fils abandonné, Lazare, rêvant à sa future vie d'acteur, réintègre son ami et professeur Mortimer dans une fonction paternelle...

Une fois ces grandes instances découvertes, je suis revenue à la micro-analyse. Sept personnages yourcenariens, certains fondamentaux, d'autres insignifiants, requièrent particulièrement l'attention. La maraîchère Dida, l'empereur Hadrien, l'étrange marin-typographe qu'est Nathanaël, mais aussi la vieille servante Greete, Michel, le père prestigieux, ou Fernande, la mère perdue et retrouvée, sans oublier un véritable messie yourcenarien, le petit Lazare, sont des incarnations de la méthode, de la fameuse recette formulée à partir de *Mémoires d'Hadrien* : « Un pied dans l'érudition, l'autre dans la magie, ou plus exactement, et sans métaphore, dans cette magie sympathique qui consiste à se transporter en pensée à l'intérieur de quelqu'un. » Ces personnages sont donc un peu ce que la tradition juive appelle des golems : comme eux faits — pour reprendre les deux ingrédients de la recette — à partir d'une substance d'érudition, ici la matière première de la création selon Marguerite Yourcenar, animée par le souffle magique de l'écrivaine, et mettant à chaque fois en lumière un mécanisme lié à la symbolique de la parenté : la réparation d'une rupture, par exemple (Fernande), ou le remaniement pour soi d'une image parentale publique (celle du père), la frustration liée à l'éloignement transcendantal entre un créateur littéraire et sa créature (Greete), la procréation symbolique avec son aspect de transmission génétique voire de métempsychose (Lazare). L'étude de ces personnages permet la mise en évidence d'une attitude commune de l'auteure, que j'appellerai la « sollicitude parentale », et qui dépasse de loin la simple attention « technique », pourrait-on dire, à un personnage considéré comme un produit littéraire.

Pour explorer et expliquer le système mythologique et la méthode ainsi mis au jour, il faut en dégager les lignes de force. Cette analyse requiert l'examen du problème de la présence du moi dans l'œuvre et des questions soulevées par le concept de « substance » revu et corrigé par Marguerite Yourcenar — on va voir plus loin dans quel sens maternel elle emploie ce mot. Ces deux faces d'un

paradoxe yourcenarien — le flux et le reflux entre l'orgueil secret et la gêne publique à exprimer la puissance du moi — induisent une ambiguïté fondamentale dans le chef de l'écrivaine, partagée entre sa toute-puissance et son dénuement face à ses personnages : une attitude de parente préoccupée et agissante, de démiurge inquiète, d'écrivaine pas tout à fait sûre d'elle. Quel parallèle éblouissant on peut faire entre ces rapports de créateur à créature ! Cette omniprésence agissante et aimante de l'auteur yourcenarien dessine les contours d'une figure qui est la synthèse de ces trois instances : celle de la déesse-mère.

Des travaux de Robert Graves et Pierre Grimal, pour prendre deux mythologues très différents dans leurs approches, on a retenu que la déesse-mère ou Grande Déesse est une divinité primitive et fondatrice, impliquée dans le cycle des saisons et par là même le plus souvent assimilée à la Terre elle-même. Cette vision mythique originaire d'Asie, acclimatée en Grèce et à Rome sur des substrats mythiques locaux, ne diffère pas fondamentalement d'autres croyances — préhistoriques, amérindiennes, germaniques, polynésiennes ou celtes, par exemple. On pourrait donc dire qu'il s'agit d'un mythe universellement répandu. Des motifs récurrents, celui du cycle végétal, celui des phases de la Lune — croissante, pleine et décroissante —, associées aux trois âges de la femme — nubile, féconde puis stérile —, celui de l'araignée — présent dans les mythes navajos et hopis —, le motif, voisin, de la tisserande, incarné par exemple dans les Parques fileuses de vie et de mort ou les Walkyries tissant le destin du monde avec le sang et les intestins des êtres humains, le mythe grec d'Arachné qui réunit l'araignée et la tisserande dans une espèce de Prométhée féminin, viennent s'ajouter à ce mythe de base pour aboutir à une image somme toute assez complexe. On pourrait donc s'attendre à ce que Marguerite Yourcenar, nourrie d'une culture judéo-chrétienne, mais aussi gréco-latine, et de surcroît tôt en contact avec le bouddhisme puis, plus tard, avec les croyances amérindiennes, ait composé dans son œuvre une image de la déesse-mère en rapport avec ses ambitions littéraires et avec ses préoccupations écologiques.

En fait, les occurrences explicites de la déesse-mère ne sont pas légion chez Marguerite Yourcenar mais il en est de plus détournées qui méritent notre attention. Commençons par remarquer que les caractéristiques le plus volontiers attribuées à l'artiste en général et à l'écrivain en particulier, dans les nombreux

essais consacrés par Marguerite Yourcenar à des créateurs, sont le maillage ou le tissage (Woolf, Mann ou Lagerlöf par exemple), la voyance (Hugo, Piranèse, etc.), la familiarité avec le mythe (Lagerlöf, Mishima, Rubens, etc.) et enfin la propension à créer un univers marqué de leur personnalité (Rubens, Rembrandt, Proust, etc.). Dans l'essai sur Selma Lagerlöf, la « maternité physiologique » et le « grand roman » sont tous deux des manifestations d'un « luxe de puissance créatrice ».

À propos du tissage, remarquons aussi que la tapisserie de Selma Lagerlöf et celle de Virginia Woolf rejoignent le réseau et le labyrinthe yourcenariens. Je dois dire que je pars ici de l'hypothèse que Marguerite Yourcenar reconnaît le plus souvent à d'autres écrivains les principales qualités qu'elle se reconnaît ou aimerait qu'on lui reconnaisse et que, de la sorte, ses essais ont un caractère spéculaire qui mériterait sans nul doute une étude plus poussée. Quoi qu'il en soit, de sa vision de l'artiste résulte la triple analogie pointée plus haut, créateur-démiurge-parent. L'artiste a pour enfant son œuvre — à nouveau Platon —, et sa relation volontiers fusionnelle avec celle-ci donne lieu à un univers autonome, espèce d'œuf cosmique au sein duquel cohabitent l'origine et la fin, l'auteur et l'œuvre, la vie et la mort, l'imaginaire et le réel, le symbolique et le concret, comme en une matrice-réseau arachnéenne. Par exemple, d'un point à l'autre du réseau du *Labyrinthe du monde*, le fait d'avoir respiré le même air suffit à faire adopter des personnages historiques non membres du réseau familial ; la signification d'un patronyme ancestral, Adriansen, suffit à s'affilier à l'empereur Hadrien (« fils d'Adrian ») ; la communauté d'expériences quotidiennes aussi insignifiantes que balayer le seuil ou ramasser du bois mort confirme une parenté jusque-là parcimonieusement concédée par des documents désincarnés (Françoise Leroux).

Mais l'œuvre narrative elle-même fourmille d'indices qui dessinent les contours de la déesse-mère. Un peu caricaturale, certes, la matriarche Dida, dans *Denier du rêve*, lui est clairement assimilée : comparée, jeune fille, à une « fleur », avec des seins comme des pommes d'amour, puis, matrone, à la « Bonne Mère » et à « l'impitoyable Parque » puis enfin, vieille, aux arbres, aux racines, à la terre, à l'eau sournoise et violente. Les premiers poèmes, dont certains datent, aux dires de l'auteure, d'avant la seizième année, abondent en images d'une nuit matricielle : pour n'en citer qu'une, dans *Les Charités d'Alcippe* : « Mère éthiopienne aux

mamelles d'étoiles, / Matrice où l'univers éclôt avec lenteur » ; mais cette image fondatrice parcourt en fait absolument toute l'œuvre : nuit bienveillante et inquiétante à la fois, à laquelle s'abandonnent Jeanne à Texel et Marguerite à Ostende, Nathanaël en mer ou dans l'île frisonne ; « noir dense » de « la terre [qui] se souvient », dans *Anna, soror...* ; « immuable nappe d'eau noire » pour Zénon abîmé dans ses méditations, et qui ne tardera pas, à l'article de la mort, à revoir cette vision d'une « épaisseur sombre sur épaisseur sombre », dans un instant où « tout était nuit », « originelle noirceur », mais une nuit féconde, riche de transmutations vers les couleurs du Grand Œuvre ; « abîme » aussi pour Hadrien malade à Béthar et bercé par le souvenir d'une chanson en l'honneur d'Epona — déesse celte des chevaux assimilée à la déesse-mère —, une chanson que chantait sa nourrice espagnole, « grande femme sombre qui ressemblait à une Parque » ! Car la Grande Mère est aussi terrible, dispensatrice de mort comme de vie. Mais son image la plus saisissante, cette fois tout à fait explicite, est issue d'un récit de rêve des années vingt publié dans *Les Songes et les Sorts* en 1938. En voici un large extrait :

Une grande jeune femme immobile est debout dans une espèce d'abside, au milieu de cette chambre ardente de cierges. Elle est très belle, et pleine de majesté calme. Ses pieds, ses mains sont nus, son visage brun clair est nu sous ses cheveux châtain foncé. Sa robe large et bouillonnante a la nuance noir-bleu d'une mer agitée par le vent : l'étoffe lourde tombe de ses flancs à ses genoux, de ses genoux à ses pieds en profondes vagues pétrifiées qui s'étalent noir sur noir, ténèbres sur ténèbres, et se fondent dans l'épaisseur de l'ombre. Ses mains sorties de ses sombres manches semblent planer dans l'air, venues de nulle part, apparues seulement pour bénir. [...] Elle est adossée à ce qui me semble une draperie traversée de grands plis verticaux, mais en regardant mieux je vois qu'il s'agit d'une robe au tuyautage profond comme les cannelures des colonnes, et que la grande femme debout est adossée contre les jambes d'une grande femme assise, dont les genoux gigantesques dépassent la voûte de l'église et se perdent de toutes parts dans la nuit.

Je me tiens toute droite devant cette déesse ; je l'invoque, les bras levés dans un geste de prière, comme les siens le sont dans un geste de bénédiction. Quelque chose au fond de moi me conseille de lui donner le nom de mère, ou plutôt de

mères, au pluriel, comme si ce visage parfait se reflétait éternellement dans un jeu de miroirs, ou plutôt comme si elle n'était que le dernier chaînon d'une série infinie de déesses étagées les unes derrière les autres, de plus en plus indistinctes et formidables. Mais je sais aussi qu'elle est douce, douce comme le miel de la dernière récolte. Je sais qu'elle ne diffère de moi qu'en majesté et en puissance, qu'un sang pareil au mien repose dans ses grandes veines froides, qu'elle n'est ni étrangère, ni supérieure à tout, mais qu'elle est à la fois, et bien étrangement, à la superficie frémissante des choses, et dans la plus secrète fibre de leur cœur.

Nous avons affaire ici à un rêve spéculaire, comme le sera l'essai biographique sur Selma Lagerlöf. Au-delà de la déesse entrevue, par ailleurs d'un remarquable syncrétisme pagano-chrétien, Marguerite Yourcenar semble y réaliser une image d'elle-même, s'inscrire dans la série infinie de déesses, recueillir la bénédiction, le viatique qui lui permettront d'être à son tour, pour l'univers qu'elle aura créé, « ni étrangère, ni supérieure à tout », mais au contraire « à la superficie frémissante des choses, et dans la plus secrète fibre de leur cœur ». Il y a ici un passage de témoin entre la déesse qui lève les bras pour bénir et la suppliante qui lève les bras pour offrir. Auteure-araignée, la rêveuse semble prendre ici la mesure de sa vocation d'écrivaine au moment de se mettre à sécréter l'indémêlable toile où s'origineront ses personnages, d'Alexis à Lazare, de Jules Boutrin à Mevrouw Loubah, d'Hadrien à Alceste, de l'insignifiante « Mrs. Smith [...], ou Jones, ou Hopkins » engloutie par une énorme vague « dans le primordial et l'illimité » à Fernande, sa propre mère par elle remise au monde dans *Souvenirs pieux*, et dont elle dira, parvenue à l'âge de septante et un ans : « Il en est d'elle comme des personnages imaginaires ou réels que j'alimente de ma substance pour tenter de les faire vivre ou revivre. » « J'alimente de ma substance » : telle une araignée bienfaisante, tissant autour d'elle un univers où se développent ses personnages jusque dans la mort, et sincèrement sensible à la moindre de leurs vibrations sur la toile, Marguerite Yourcenar, comme Flaubert qu'elle admirait en cela si fort, est consubstantielle à ses personnages : elle n' imagine pas sa vie sans la leur. Pas même sa mort, puisqu'elle les accompagne jusqu'au bout de leur expérience humaine et qu'en contrepartie elle était sûre à sa mort « d'avoir un médecin et un prêtre, Zénon et le prieur des Cordeliers ».

On objectera peut-être qu'il n'est jusqu'ici question que de création littéraire



ou démiurgique et que manque justement au concept de la déesse-mère cette vision proprement maternelle, cette touche féminine célébrée, on le veut bien, par la romancière elle-même dans le chef de quelques-uns de ses personnages féminins, mais le plus souvent avec cette ombre de dérision ou de vanité au sens propre du terme, ainsi lorsqu'il est question de Mathilde, sa grand-mère maternelle aux mains de la « force qui crée les mondes » ou des « divinités génitrices ». Mais Marguerite Yourcenar ne renonce pas le moins du monde à être une femme lorsqu'elle écrit. Je ne donnerai que trois exemples de cette maternité, voire de cette féminité parfois légèrement ou lourdement déniée à l'auteure.

Dans un entretien publié par la Société Internationale d'Études Yourcenariennes (SIEY) en 1999, on demande à Marguerite Yourcenar si elle n'est pas un peu les personnages principaux de *L'Œuvre au Noir* : Zénon, Henri-Maximilien et le prieur des Cordeliers. La romancière commence par dire que non, comme elle le fait souvent. Puis elle ajoute, un peu hors de propos : « J'ai souvent pensé que j'étais aussi la vieille servante qui donne du pain à Zénon. » Cette vieille servante, c'est Greete, personnage tellement mineur de *L'Œuvre au Noir* qu'il est passé globalement inaperçu de la critique. Une analyse littérale fouillée des passages concernés met pourtant clairement en évidence que Marguerite Yourcenar s'incarne dans *L'Œuvre au Noir* sous les traits de Greete, et la raison en est à mes yeux éminemment liée à la création littéraire, à la démiurgie ET à la maternité. Il s'agit de la réparation d'une frustration compréhensible, née du fait que malgré sa toute-puissance de romancière, Marguerite Yourcenar est un personnage réel du vingtième siècle et Zénon un personnage imaginaire du seizième : aucun lien de réalité n'existe entre eux deux. Puisqu'il lui est impossible, malgré les évocations, les incantations et autres rituels magiques qu'elle pratique (notamment lorsqu'elle écrit la mort de Zénon), de créer physiquement Zénon sous ses yeux, il ne lui reste plus qu'à faire l'inverse : s'incarner elle-même en plein seizième siècle sous les yeux de son personnage favori, dans « l'intimité d'un secret bien gardé », qui n'exclut pas les signes évidents de reconnaissance, physiques (couleur des yeux) ou symboliques (fonction maternelle du personnage, représentée par le don du pain). Quant à Zénon, lors de sa rencontre avec Greete, il succombe au charme de l'enfance au point d'être submergé par la nostalgie au moment précis où il retrouve la vieille servante : « Cet enfant auquel il ne pensait

plus, cet être puéril qu'il était à la fois raisonnable, et en un sens absurde, d'assimiler au Zénon d'aujourd'hui, quelqu'un s'en souvenait assez pour l'avoir reconnu en lui, et le sentiment de sa propre existence en était comme fortifié. » Greete-Marguerite (notons que même le prénom est significatif) confirme sa maternité par le geste de raccommoier les vêtements et le dévoilement des origines par la généalogie, jusques et y compris un geste de Parque : Greete range le fil et les ciseaux qu'elle utilise pour sa couture et déclare le linge de Zénon prêt pour le voyage, un voyage qui sera en fait mortel, ce qui fait de ce linge apprêté un linceul.

D'une manière plus générale, et ce sera mon deuxième exemple, Marguerite Yourcenar, loin des toges et des clichés plus ou moins bienveillants appliqués par une critique tour à tour complaisamment machiste ou hargneusement féministe, expose tout à fait clairement la féminité et la maternité qui sont au principe de son acte d'écrire. J'en veux pour preuve une phrase comme négligemment lancée : « Chaque écrivain ne porte en soi qu'un certain nombre d'êtres. » Une des lectures possibles de cette phrase est la formulation littéraire d'une réalité biologique qui concerne absolument toutes les femmes : le fait que chacune d'elles porte, fixé dès la quinzième semaine de la conception, un nombre délimité d'ovules qui représentent tous ses espoirs de maternité. En d'autres termes, et dès avant sa naissance, un être humain de sexe féminin ne porte en soi qu'un certain nombre d'êtres. En fait, Marguerite Yourcenar exprime très souvent ses relations avec ses personnages préférés en des termes maternels. Ainsi, Zénon est « imaginaire, mais nourri d'une bouillie de réalité » ; elle compare la création de personnages à « un phénomène de gestation » ; elle exprime sa satisfaction à « regarder vivre » ses personnages. Dans un entretien avec Claude Servan-Schreiber, elle y revient : « La relation entre l'écrivain et ses personnages est difficile à décrire. C'est un peu la même chose qu'entre des parents et des enfants. » Avec Lazare, dernier personnage de fiction de la romancière, on assiste à une sorte de mise au monde littéraire : Marguerite Yourcenar ira jusqu'à lui prêter des traits autobiographiques, ainsi le dégoût du bœuf, la fréquentation innocente des bordels ou la lecture à haute voix avec un adulte paternel. Et de sa mère Fernande, l'académicienne ira jusqu'à dire : « Je [...] me penche vers elle comme vers une fille. » Si elle ne qualifie pas directement de maternels ses propres rapports avec eux, elle charge le récit de

les situer dans une perspective filiale par rapport à la déesse-mère, ainsi Nathanaël « vivant, respirant, placé tout au centre » de la « nuit immense » ou Hadrien aux frontières adorant la Terre-mère et finissant par assimiler les « déesses-mères des cultes d'Asie » à Rome et à Vénus, « mère de l'Amour », pour donner à la « puissance romaine » ce « caractère cosmique et sacré, cette forme pacifique et tutélaire ».

Mon troisième exemple commence par contredire le deuxième, puisqu'il y est question — dans la postface d'*Anna, soror...* — de « cette indifférence au sexe qui est, je crois, celle de tous les créateurs en présence de leurs créatures ». Nous ne serions plus alors dans l'incarnation pleinement sexuée de l'acte d'écrire mais au contraire dans la tentation — elle aussi présente chez Marguerite Yourcenar, il ne faut pas le nier, et quelles qu'en soient les raisons psychologiques — d'échapper au sexe pour rejoindre l'espèce et peut-être même le divin — ce sont à peu près les termes qu'elle prête à Hadrien lorsqu'il est question des hommes. Or je pense que cette phrase a parfois été mal lue. Quand elle parle d'indifférence au sexe, ce n'est pas de celui de l'écrivaine qu'il s'agit mais de celui du personnage. C'est bien ce qui semble indiquer le contexte, qui évoque la facilité avec laquelle la jeune romancière, alors âgée de vingt-deux ans, se glisse dans la peau de Miguel puis d'Anna et inversement, goûtant l'expérience comme un « suprême privilège » : celui du parent, celui du demiurge, celui de l'écrivain, donnant naissance à un être issu de sa substance et au même moment inexplicablement et merveilleusement différent de lui. Ce qui n'empêche nullement, on le voit, d'être une femme lorsqu'on écrit.

En cette année où nous célébrons le centenaire de sa naissance, il m'importait qu'on n'oublie pas la femme sous les plis de la toge dont on l'a affublée depuis la sortie de *Mémoires d'Hadrien*. Ce n'est pas un pur esprit qui a écrit la souffrance de Sophie, le délire sacré d'Hadrien, les méditations de Zénon, l'obstination tragique de Marcella, la pensée animale de Nathanaël, l'espérance optimiste de Lazare, l'amour têtu de Marie-Madeleine, les états d'âme de Michel et ceux non moins respectables de Fernande. Ce n'est pas un homme qui a signé le chef-d'œuvre absolu des *Mémoires d'Hadrien*. C'est une femme, qui, même « privilégiée », ce qu'elle reconnaît elle-même aisément à la fin d'*Archives du Nord*, a vécu tranquillement comme s'il n'était pas question qu'on mît en cause son sexe, ni

pour l'écriture, ni pour l'amour, ni pour la liberté de ses mouvements :  
« Elle ne sera guère entravée, comme tant de femmes le sont encore de nos jours, par sa condition de femme, peut-être parce que l'idée ne lui est pas venue qu'elle dût en être entravée. »

Ce bel élan est avant tout humain. Pour autant qu'on puisse conjecturer à propos de l'évolution des religions préhistoriques, il semble que cela soit à partir du moment où l'homme a compris que la femme n'était pas seule magiquement dépositaire de la fécondité que la prééminence de la Déesse-Mère ait commencé de décliner au profit d'une gestion plus brutalement rationnelle du sentiment religieux. L'autorité démiurgique de Marguerite Yourcenar, la force maternelle, l'élan créateur qui suscite son œuvre si vaste et multiforme ne doivent pas nous faire illusion : ils sont fragiles et c'est peut-être pour cela surtout qu'ils sont beaux.

Copyright © 2007 Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Tous droits réservés.

**Référence bibliographique à reproduire :**

Béregère Deprez, *Marguerite Yourcenar, déesse-mère de son univers littéraire*. Séance publique du 15 novembre 2003 : Marguerite Yourcenar, le sacre du siècle [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2007. Disponible sur :

<<http://www.arlfb.be/ebibliotheque/seancespubliques/15112003/deprez.pdf>>