

La femme-victime dans deux récits des *Nouvelles orientales* de Marguerite Yourcenar

Rita KOMJÁTI

Les *Nouvelles orientales* sont un recueil de dix nouvelles d'inspiration extrême-orientale ou greco-balkanique. Les récits datent des années trente, de la « période grecque » de Yourcenar. A cette époque, l'auteur s'est rendue plusieurs fois en Grèce en traversant les Balkans. Elle a également réuni des ballades issues du folklore balkanique et oriental.

Dans les nouvelles d'inspirations diverses le sujet militant de la femme-victime apparaît comme un motif principal. Dans le présent travail nous aborderons ce sujet à travers l'analyse des nouvelles *Lait de la mort* et *Le dernier amour du prince Genghi*. L'héroïne du *Lait de la mort* incarne le modèle traditionnel de la mère. La jeune femme albanaise anonyme est une mère dévouée, « une créature riche de lait et de larmes dont on serait fier d'être l'enfant »¹. Le narrateur évoque le caractère de l'héroïne, idéal féminin, d'un ton nostalgique. Il souligne que ce type de femme n'existe plus. Il le met en contraste avec une gitane qui aveugle son fils volontairement et qui représente l'autre pôle extrême. Ce contraste éclatant entre la mère d'antan et la mère du présent nous incite à supposer que le narrateur, et à travers lui Yourcenar, a une vision très sombre de la mère. Cette vision pessimiste de la relation mère-enfant pourrait être d'ailleurs justifiée par le fait que la mère de l'écrivain est morte dix jours après sa naissance d'une infection puerpérale. Pascale Doré constate que l'œuvre de Yourcenar témoigne d'une forte négativité de la relation mère-fille ainsi que d'une rationalisation de la mort maternelle². Il est donc intéressant d'examiner la nouvelle intitulée *Le lait de la mort* sous cet angle.

La rationalisation et la distanciation du sujet se manifestent dans le rapport du masculin et du féminin. Ce rapport peut être observé au niveau du discours. Comme le remarque Brian Gill³, *Le lait de la mort* est un récit encadré. Le narrateur, un homme, raconte une légende relatée par les femmes albanaises, et le discours se trouve ainsi masculinisé. En effet, Yourcenar prend une distance par rapport à son récit. Selon Brian Gill, le narrateur intradiégétique, l'ingénieur, est en position de force, et la répartition des voix favorise les hommes. Néanmoins, la domination masculine est réduite puisque le narrateur ne raconte pas une histoire inventée par lui-même mais une légende colportée par les femmes des Balkans. En fin de compte,

¹ YOURCENAR, Marguerite, *Nouvelles orientales*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 1963, p. 47.

² DORÉ, Pascale, *Yourcenar ou le féminin insoutenable*, Genève, Droz, 1999, p. 20.

³ GILL, Brian « Féminité de Yourcenar », in *Marguerite Yourcenar, La femme, les femmes, une écriture femme ?*, Actes du colloque international de Baeza, (Jaén), 19-23 novembre 2002, textes réunis par Manuela Ledezma Pedraz et Rémy Poignault, SIEY Clermond-Ferrand, 2005, p. 69.

Gill remet même en question la masculinité du narrateur qui ne parle pas lui-même, mais emprunte sa voix aux femmes⁴. Par ailleurs, le cadre, « préface », pour l'histoire de la femme exemplaire est la création romanesque de Yourcenar. De plus, selon Brian Gill « les représentations du masculin et du féminin [...] ne viennent pas de la légende en soi »⁵. Nous supposons donc à juste titre que cette nouvelle lui permet d'exprimer sa position sur la question de la féminité telle qu'elle se présente à son époque. En effet, ce que le narrateur intradiégétique raconte, rime avec les propos d'une interview de l'auteur avec Matthieu Galey. Dans cet entretien, elle formule son opinion sur les « femmes-objets », non-pensantes et sur les excès des féministes de son époque⁶. En ce qui concerne le niveau du récit, nous voyons également un mélange et une inversion des rôles masculins et féminins. Brian Gill considère l'héroïne comme « une femme forte à caractères masculins »⁷. Dès le moment où elle reconnaît sa situation, elle décide d'agir et commande. En revanche, les frères sont faibles et incapables d'agir⁸. Le rapport du féminin et du masculin devient donc ambigu. Cette ambiguïté des voix et des rôles peut être prise pour signe du caractère problématique de la relation de Yourcenar avec la figure de la mère. De plus, elle soulève bien des questions à propos du problème de la femme victime, la mère sacrifiée.

Dans ses entretiens avec Matthieu Galey, Yourcenar « définit » l'essentiel du caractère féminin à propos d'une interrogation sur le féminisme :

Il y a des vertus spécifiquement « féminines » que les féministes font mine de dédaigner, ce qui ne signifie pas d'ailleurs qu'elles aient été jamais l'apanage de toutes les femmes : la douceur, la bonté, la finesse, la délicatesse, vertus si importantes qu'un homme qui n'en posséderait pas au moins une petite part serait une brute et non un homme. Il y a des vertus dites « masculines », ce qui ne signifie pas plus que tous les hommes possèdent : le courage, l'endurance, l'énergie physique, la maîtrise de soi, et la femme qui n'en détient pas au moins une partie n'est qu'un chiffon, pour ne pas dire une chiffé. J'aimerais que ses complémentaires servent également le bien de tous.⁹

En effet, nous pouvons constater que l'héroïne correspond à ce modèle esquissé. Ses traits dits masculins ne sont que positifs et servent à une sorte de compensation des points faibles de la femme. Dans cette nouvelle, les points faibles sont associés aux personnages masculins.

Cette femme parfaite est donc sacrifiée et elle se sacrifie. C'est justement son parfait caractère féminin qui rend son sacrifice nécessaire et inévitable. En ce qui concerne l'aspect du sacrifice, la jeune femme est victime d'une société masculine, mais impotente. Bien que ce soient les hommes qui sont censés construire la tour –

⁴ *Ibid.*, p. 69-75.

⁵ *Ibid.*, p. 70.

⁶ YOURCENAR, Marguerite, *Les yeux ouverts*, Entretiens avec Matthieu Galey, Paris, Bayard Editions, 1997, p. 272.

⁷ GILL, *Op. cit.*, p. 70-71.

⁸ *Ibid.*

⁹ YOURCENAR, *Les yeux ouverts*, p. 273-274.

c'est à dire défendre le pays et servir le bien de la société – ils sont incapables de mener à bien leur entreprise sans l'assistance de la femme. Le traitement des femmes par leur mari prouve que nous nous trouvons dans une société patriarcale au sein de laquelle la femme se trouve soumise à l'homme.

Le second frère gagna sa tente de fort méchante humeur et ordonna rudement à sa femme de l'aider à ôter ses bottes. Quand elle fut accroupie devant lui, il lui jeta ses chaussures en plein visage et déclara : "Voici huit jours que je porte la même chemise, et dimanche viendra sans que je puisse me parer de linge blanc. [...]"¹⁰

Pourtant cette nouvelle suggère que les femmes arrivent à faire valoir leur volonté sous des formes cachées et que le vrai fondement de cette société est une femme. Il faut cependant ajouter que cette femme exceptionnelle ne s'intègre pas à la logique patriarcale. En effet, elle se situe au-dessus de ce système. Ceci se révèle par la manière dont elle se comporte envers son mari : « [...] toute la nuit, elle l'entendit pleurer contre son cœur. Mais la discrète jeune femme ne lui demanda pas son chagrin, car elle ne voulait pas l'obliger à des confidences, et elle n'avait pas besoin de savoir quelles étaient ses peines pour essayer de le consoler »¹¹. En fait, elle ne se comporte pas comme un membre de cette société, mais comme un être instinctif dont l'amour fait partie inhérente. Elle se sacrifie, puisque son sacrifice est nécessaire et puisque cet acte s'ensuit de la logique de l'amour maternel. Les limites entre l'acte social et l'acte instinctif s'effacent. D'une part, parce qu'elle assume le sacrifice à la vue de son mari mort, d'autre part, parce qu'au moment où elle reconnaît la nécessité de son sacrifice, elle ne pense qu'à son enfant, donc à l'avenir. Nourrir son enfant au sein est un acte instinctif, et les actes de cette femme sont soumis aux « intérêts » de son enfant. Elle est par conséquent la victime de sa féminité.

Le rôle de la mère s'élargit : l'acte du sacrifice présente un double intérêt (intérêt social et intérêt émotionnel), mais s'explique par une seule motivation, l'amour maternel. Etant donné que la tour dans laquelle la jeune femme est emmurée est un monument de la défense, le rôle que la femme joue ici est celui de la protection, élément essentiel du comportement maternel. L'enfermement de la mère dans une construction solide peut être conçu comme la perpétuation de la fonction maternelle au sein de la société. De plus, l'acte d'emmurer une femme dans la tour a une dimension symbolique. La tour est un symbole phallique, attribut masculin. Or, la femme est emmurée afin de maintenir une communauté essentiellement masculine. Cet acte est donc celui d'une reconnaissance du pouvoir féminin et la revendication surtout d'une autre symbiose, celle de l'union nécessaire du masculin et du féminin.

La deuxième nouvelle que nous nous proposons d'examiner est *Le dernier amour du prince Genghi*. Le prince, figure de Don Juan, pressent l'approche de la mort et se retire du monde pour mourir. Il regrette les beaux moments éphémères,

¹⁰ YOURCENAR, *Nouvelles orientales*, p. 50.

¹¹ *Ibid.*, p. 51.

les amours passés. Une seule de ses amantes vient le consoler dans sa peine : la Dame-du-village-des-fleurs-qui-tombent. C'est aussi celle que le prince avait complètement oubliée.

Premièrement, voyons la nature de la relation que la Dame-du-village-des fleurs-qui-tombent entretient avec Genghi. Cette amante était :

[...] une ancienne concubine de moyenne naissance et de médiocre beauté ; elle avait fidèlement servi de dame d'honneur aux autres épouses de Genghi, et, pendant dix-huit ans, elle avait aimé le prince sans jamais se lasser de souffrir. Il lui rendait de temps en temps des visites nocturnes, et ces rencontres, bien que rares comme des étoiles dans une nuit pluvieuse, aient suffi à éclairer la pauvre vie de la Dame-du-village-des-fleurs-qui-tombent.¹²

Nous pouvons remarquer que cette femme malheureuse n'a jamais connu le bonheur avec le prince. En effet, elle a accepté son statut secondaire, son rôle subordonné et insignifiant dans la vie de Genghi. Son amour est désespéré et inconditionnel. Dominée psychologiquement par un homme infidèle, elle s'offre et devient victime de celui-ci.

Deuxièmement, nous pouvons constater qu'elle est tout aussi soumise au prince du point de vue social. Le prince se trouve sur le sommet de la hiérarchie sociale tandis qu'elle est « de moyenne naissance ». Puisque son statut social n'impose pas le respect au prince, elle est exposée à ses abus infidèles, et en plus, derrière le prince se trouve toute une société qui légitime son comportement. La femme est donc immolée non seulement à un homme infidèle mais aussi aux exigences d'une société masculine polygame.

Toutefois il est bien évident que l'héroïne n'est pas seulement la victime d'une société mais se sacrifie de bon gré pour son amant. Elle accepte toutes les infidélités pendant dix-huit ans. Finalement, son sacrifice n'est pas gratuit : c'est dans l'espoir d'être aimée un jour qu'elle l'assume, mais son geste de se sacrifier reste inutile.

En dépassant l'aspect social de notre sujet nous pouvons conclure que le sacrifice est vain et que l'histoire de l'héroïne est celle d'une chute. Elle échoue non seulement en tant qu'amante mais aussi en tant qu'individu.

La conclusion de la nouvelle est bien plus que tragique : elle atteint l'absurde tragique. Naoko Hiramitsu écrit dans son analyse :

Par son dénouement ironique et brutal, la nouvelle nous laisse en écho le cri tragique de la femme oubliée. [...] L'écho que nous laisse le cri de la Dame-du-village-des-fleurs-qui-tombent est une émergence irrésistible de la passion des femmes abandonnées. La souffrance de cette femme est élevée à la hauteur d'un archétype. En tant que femme, elle est complètement seule. En tant que figure littéraire, elle est reliée à toutes les femmes.¹³

¹² YOURCENAR, *Nouvelles orientales*, p. 63.

¹³ NAOKO, Hiramitsu, « Transfiguration de la femme dans "Le Dernier Amour du prince Genghi" », in *Marguerite Yourcenar, la femme, les femmes, une écriture femme?*, *Op. cit.* p. 256.

Nous sommes bien d'accord avec l'idée que la figure de cette femme soit un archétype. Toutefois nous ne la considérons pas comme une figure purement héroïque car – d'après Pascale Dorée¹⁴ – nous insistons sur l'aspect absurde du texte. Quelques éléments du texte évoquent la figure tragi-comique de la vieille amante qui, désespérée, part en quête grotesque d'amants. Un tel élément est le motif du déguisement. A la lumière du résultat des tentatives de « séduction », la description minutieuse du déguisement devient ironique.

Nous sommes dans l'absurde, car la quête du bonheur désespérée de la femme perd progressivement son sens et se heurte à la chute irréparable. La Dame-du-village-des-fleurs-qui-tombent montre bien que tout ce qui concerne cette femme, se dégrade et perd son sens ordinaire.

Bien que la Dame, dévouée, rende visite au prince, elle se trouve humiliée en inventant de différentes stratégies de « séduction » pour gagner l'amour du prince. En termes plus abstraits, son déguisement peut être conçu comme la réalisation matérielle de l'abandon de sa personnalité. Car il ne s'agit pas de se cacher provisoirement derrière un masque, mais d'abandonner et remplacer sa propre personnalité qui a été refusée par le prince, par un jeu de rôle. Le déguisement marque également la perte de sens de la quête du bonheur : l'héroïne, déguisée, ne retrouvera jamais le bonheur aux côtés du prince. Même si l'amour s'accomplit deux fois pour elle, la Dame-du-village-des-fleurs-qui-tombent n'est que spectatrice de cet accomplissement, parce que ce sont les femmes-fantômes, les rôles qu'elle joue qui sont acceptés et aimés par le prince.

De plus, l'accomplissement n'est que physique et n'atteint jamais la dimension spirituelle. Le rôle que l'héroïne joue dans la vie de Genghi se dégrade : pendant dix-huit ans, elle n'était qu'un objet de plaisir. Là, à la fin de la vie du prince, elle restera aussi un objet de plaisir, consolateur et ignoré. En effet, ce qu'elle voulait voir comme une quête du bonheur, s'est dégradée en une quête de volupté : elle n'a donc plus de véritable sens.

Par conséquent, tout l'amour de cette femme et toute sa personnalité se dégradent. Nous reprenons une idée de Loredana Primozych-Parslow sur le rôle et l'amour féminin. Selon elle, l'amour féminin est celui qui « apprend à se taire, à cacher derrière le silence des sentiments les plus profonds de chaque être. C'est un amour à sens unique, solitaire, marginalisé »¹⁵. Par ailleurs, elle accorde trois attributs aux femmes yourcenariennes : l'amour, la solitude, le silence. Ce qui était l'amour féminin silencieux pendant dix-huit ans s'est transformé en un amour désespéré et non partagé. Dans ce cadre conceptuel, la recherche de l'amour partagé s'interprète comme le déni des attributs féminins et ainsi comme une résurrection

¹⁴ Pascale Dorée écrit : « Le même trébuchement sur le sens littéral d'un mot sévit dans deux des *Nouvelles orientales* qui parodient jusqu'à l'absurde tragique la réification des amantes que nous avons vue ailleurs. La désubjectivation est totale dans "Le dernier amour du prince Genghi" », *Op. cit.*, p. 117.

¹⁵ PRIMOZICH-PARSLow, Loredana, « Marguerite Yourcenar, Le silence des héroïnes chez Marguerite Yourcenar », in *Marguerite Yourcenar, La femme, les femmes, une écriture femme?* *Op. cit.*, p. 171.

contre sa propre féminité. En effet, l'héroïne se voit obligée de sacrifier sa personnalité tout entière. Cet abandon de sa personnalité entraîne nécessairement la perte de sa dignité. Plusieurs fois humiliée par le prince, elle finit par sombrer dans la folie.

Nous pouvons conclure que l'héroïne de cette nouvelle est la victime de sa propre passion qui la mène à l'abandon de sa personnalité. La raison ne joue aucun rôle dans sa conduite. Elle soumet tout à la passion non-partagée et se dirige vers l'humiliation et vers l'auto-sacrifice inutile. Pourtant, nous pouvons aussi déduire de cette histoire que la communauté à dominante masculine n'offre aucune autre issue pour la femme que des actions humiliantes et auto-destructrices. Les héroïnes des deux récits incarnent deux types de femmes complètement différents. Cependant, le sacrifice s'avère inévitable pour toutes les deux. Le sujet du sacrifice apparaît finalement comme une problématique faisant partie de celle, plus vaste, de la relation – parfois profondément tragique – du masculin et du féminin.