

## War and gender in the works of Marguerite Yourcenar

Zeinab Rezvantab<sup>✉1</sup>  0000-0001-8361-9666

1. , Department of French Language and Literature, Faculty of Foreign Languages and Literature, University of Tehran, Tehran, Iran. E-mail: [z.rezvantab@ut.ac.ir](mailto:z.rezvantab@ut.ac.ir)

---

**Article Info****ABSTRACT****Article type:**

Research Article

**Article history:**

Received: 07 June 2023

Received in revised form:  
08 August 2023

Accepted: 11 August 2023

Published

Published online: August  
2023**Keywords:**

*Yourcenar, gender, war,  
feminine, masculine, man,  
woman.*

The literary works of Marguerite Yoursnar are quite famous and well-known in terms of referring to sections of contemporary and ancient history of far and near lands. Among the historical events of this author's attention, war has a special place due to the psychological and cultural mutations that it causes in the involved societies, while these mutations can be well used as a basis for literary processing. This article aims to study the border between genders, as it is drawn by Marguerite Yourcenar in her works, and focuses in particular on the analysis of the relationship between men and women, the definition of their identities, and the distribution of their roles in a war situation in two texts: *Coup de Grace* (1939) and *The Abyss* (1968). We show that the conflict, which constitutes the framework and presents itself at the same time as an essential narrative element of these two novels, acts in the direction of blurring the border between the genres, thus leading to the disappearance of the traditional masculine/ feminine, and consequently, the emancipation of female characters.

---

**Cite this article:** Rezvantab, Zeinab. " War and gender in the works of Marguerite Yourcenar". *Plume, Revue semestrielle de l'Association Iranienne de Langue et Littérature Françaises*, 2023 19, 37, 233-261, -.DOI: <http://doi.org/doi:10.22129/plume.2024.410645.1261>.



## La guerre et le genre dans les œuvres de Marguerite Yourcenar

Zeinab Rezvantab<sup>✉1</sup>  0000-0001-8361-9666

1. Département de langue et littérature françaises, Facultés des langues et littératures étrangères, Université de Téhéran, Téhéran, Iran. E-mail: [z.rezvantab@ut.ac.ir](mailto:z.rezvantab@ut.ac.ir)

Article Info	Résumé
<b>Type d'article:</b> Recherche originale Date de reception : 07 juin 2023 Date de revision : 08 août 2023 Date d'approbation : 11 août 2023 Publié en ligne Août 2023	L'œuvre littéraire de Marguerite Yourcenar est connue pour son évocation des épisodes de l'Histoire contemporaine, mais aussi ancienne, des contrées proches tout aussi bien que lointaines. Parmi les événements historiques abordés par cette écrivaine, la guerre, de par les mutations psychologiques et culturelles qu'elle entraîne dans les sociétés touchées, et qui s'approprient par excellence à un traitement stylistique et dramatique, occupe une place centrale. Cet article se propose d'étudier la frontière entre les genres, telle qu'elle est dessinée par Marguerite Yourcenar dans ses œuvres, et se concentre en particulier sur l'analyse du rapport entre hommes et femmes, la définition de leurs identités, et la distribution de leurs rôles en situation de guerre dans deux textes : <i>Le Coup de grâce</i> (1939) et <i>L'œuvre au noir</i> (1968). L'on montre que le conflit, qui constitue le cadre et se présente en même temps comme un élément narratif essentiel de ces deux romans, agit dans le sens du brouillage de la frontière entre les genres, entraînant ainsi la disparition du clivage traditionnel masculin/ féminin, et par conséquent, l'émancipation des personnages féminins.
<b>Mots-clés:</b> <i>Yourcenar, genre, guerre, féminin, masculin, homme, femme.</i>	

**Cite this article:** Rezvantab, Zeinab. " La guerre et le genre dans les œuvres de Marguerite Yourcenar". Plume, Revue semestrielle de l'Association Iranienne de Langue et Littérature Françaises, 2023 19, 37, 233-261, -.DOI: <http://doi.org/doi: 10.22129/plume.2024.410645.1261>.



Marguerite Yourcenar (1903-1987) écrivaine française, naturalisée américaine, fut la première femme élue à l'Académie française. Elle a fait preuve d'un talent exceptionnel dans différents genres littéraires (roman, poésie, nouvelle, pièce de théâtre), et s'est également fait remarquer en tant qu'essayiste, traductrice, et critique littéraire. Son œuvre érudite et spirituelle, témoignant d'une intense curiosité intellectuelle, indique ouvertement sa passion du cosmopolitisme. Qu'elle retrace le parcours d'une figure historique ayant existé, comme l'empereur Hadrien, ou qu'elle situe des personnages imaginaires dans un contexte ressuscité avec précision, comme dans *Le Coup de grâce* ou encore *L'Œuvre au noir*, Marguerite Yourcenar accorde à l'histoire, aux événements, aux régimes et aux situations historiques, une place essentielle. Or cette histoire, si elle ne se limite pas aux conflits et batailles aperçus, vécus ou provoqués par les protagonistes, fait la part belle à la guerre, qui pèse toujours comme une menace et n'épargne jamais longtemps les sociétés humaines. La meilleure volonté du monde, les efforts les plus déterminés semblent impuissants face à la récurrence et à l'inéluctabilité du fléau. Bien sûr, le pacifisme de l'auteure trouve à s'exprimer dans la dénonciation et la représentation de cette permanence, mais l'écriture de la guerre, de ses horreurs et de ses scandales n'obéit pas au seul désir de prouver que la leçon n'est jamais apprise et que les générations successives ne cessent de retomber dans les mêmes erreurs. Si le sujet attire, voire fascine la romancière, c'est qu'il lui permet d'explorer des thèmes qui la préoccupent en les éclairant d'un jour nouveau. La guerre fonctionne comme un révélateur, ce que ne manque pas de remarquer le narrateur du *Coup de grâce* :

On parle toujours comme si les tragédies se passaient dans le vide : elles sont pourtant conditionnées par leur décor. Notre part de

bonheur ou de malheur à Kratovicé avait pour cadre ces corridors aux fenêtres bouchées où l'on butait sans cesse [...]; le temps y jouait son rôle par l'offensive impatientement attendue et par la chance perpétuelle de mourir. (Yourcenar, 1939 : 105)

Les relations entre les personnages, la position qu'ils occupent les uns par rapport aux autres, les sentiments qui les relient ou les séparent subissent l'épreuve du feu. Mais, au-delà de ces généralités, les situations de conflit posent aussi le problème de la définition des genres, du féminin et du masculin. Comme le rappelle l'historienne Jacqueline Sainclivier, dans l'ouvrage collectif intitulé *Le Genre face aux mutations* :

Les guerres sont [...] des lieux d'observation [...] classiques pour évaluer l'évolution du rapport masculin/ féminin [...]. Les guerres entraînent [...] une perception renouvelée des femmes et des hommes (adultères, viols, etc.) ; l'image du rapport homme-femme se brouille. (Sainclivier, 2003 : 11)

Loin de méconnaître cet aspect, les œuvres de Yourcenar sont, elles aussi, le théâtre de modifications des représentations du masculin et du féminin, directement occasionnées par les réponses des protagonistes aux bouleversements qu'ils doivent affronter. C'est donc à un questionnement portant sur la notion de genre qu'on se propose de soumettre quelques-uns de ses textes, et essentiellement dans *Le Coup de grâce* (1939) et *L'Œuvre au noir* (1968), afin de mieux comprendre le jeu complexe de permanences et de mutations qui s'y fait jour, et surtout de saisir en quoi la guerre contribue à questionner, voire à brouiller la frontière entre les genres.

### **1- Historique de la recherche**

Les productions littéraires de Marguerite Yourcenar n'ont pas manqué d'attirer l'attention des milieux critiques et académiques et plusieurs travaux de recherche leur ont déjà été consacrés. Toutefois,

l'on pourrait affirmer que Yourcenar ne jouirait pas encore de la place qu'elle mérite dans les universités iraniennes. La preuve : « *L'Œuvre au noir* un roman historique et autobiographique », publié en 2014 dans la revue *Plume*, est le seul article que l'on puisse trouver en recherchant le mot clé Yourcenar sur le site. Les auteures, T. Nikkhab Bahrami et M. Ghavimi (2014) y tentent de présenter les raisons de la classification de ce roman dans la rangée des romans historiques, et d'étudier les similitudes entre la biographie de Yourcenar et les événements de la vie du protagoniste. Faisant la même recherche sur le site de la revue *Recherches en Langue et Littérature Françaises*, publiée à Tabriz, l'on tombe sur un article écrit par F. Khan Mohammadi et N. Hosseintchi (2017), qui nous offrent une étude comparée du recours à la mythologie et à l'histoire dans « Reconstruction du passé mythique dans *Mémoires d'Hadrien* de Yourcenar et *Douleur de Siavache* de Fassih ». A. Fayet (2007), dans « Marguerite Yourcenar et la non-violence : un combat littéraire d'avant-garde » aborde la vision particulière de cette écrivaine concernant la guerre et la paix, en se concentrant sur *Les Mémoires d'Hadrien*. Un autre article de la même auteure (2005), intitulé « Du visible au lisible : portraits de femmes dans *Souvenirs pieux* et *Archives du Nord* », aborde la question de la féminité chez Yourcenar.

Même si la question du rapport entre guerre et genre, qui constitue l'axe principal de la présente recherche, semble ne pas avoir été déjà étudié dans les textes de Yourcenar, cette thématique générale a auparavant suscité l'attention des chercheurs. L'on peut notamment faire allusion à une journée d'études organisée en 2015 par l'Institut d'études avancées de Paris, intitulée « Le genre et la guerre : Les femmes, la virilité, et la violence », dont le but était de « discuter la

qualité intrinsèquement masculine de la guerre ». <sup>1</sup> De même, Le Groupe de recherches historiques des sociétés en guerre de l'université catholique de Louvain a organisé un cycle de séminaires ayant comme titre « genre et guerre » pour l'année académique 2022-2023. <sup>2</sup> « La guerre et le genre : le contre-exemple platonicien » constitue également le titre d'un chapitre du livre *Problèmes de genre en Grèce ancienne*, dans lequel N. Ernoult (2007) aborde entre autres le rôle des femmes dans les combats, et la question de l'enfantement en temps de guerre.

## **2- Parole féminine ou énonciation masculine**

Marguerite Yourcenar donne peu la parole aux femmes dans ses romans. Si elle ne choisit pas de recourir à la fiction d'un narrateur omniscient, comme dans *L'Œuvre au noir*, c'est à des hommes qu'elle confie le déroulement du récit : Hadrien rédigeant ses mémoires, Alexis composant la missive qu'il s'apprête à envoyer à la femme qu'il vient de quitter, ou Éric von Lhomond racontant son histoire dans une gare italienne, devant deux interlocuteurs qui ne paraissent pas faire attention à lui, sont autant de points de vue imposant ce que l'on peut appeler une médiation masculine. L'énonciation semble exclure le féminin, ce qui n'a pas manqué de susciter des interrogations. Plusieurs raisons ont été avancées pour expliquer cette constante, au premier rang desquelles le goût affiché de l'auteure pour un classicisme où l'expression de la subjectivité serait subordonnée à de stricts canons esthétiques. Réputée plus neutre dans une tradition littéraire où les femmes ont longtemps été marginalisées – ce que Yourcenar rappelle elle-même souvent-

---

<sup>1</sup> <https://www.paris-iea.fr/en/events/le-genre-et-la-guerre-les-femmes-la-virilite-et-la-violence-2>

<sup>2</sup> <https://calenda.org/1039159>

l'énonciation masculine correspondant davantage à l'idéal d'universalité dont elle tenterait de se rapprocher.

Dans *Marguerite Yourcenar ou la signature de l'arbre*, Anne Yvonne Julien oppose pour sa part les « variations » sur l'écriture de soi, qui constitueraient le fil directeur de la recherche de Yourcenar, à l'écriture autobiographique proprement dite, dont l'écrivaine se serait toujours méfiée :

Une force de direction constante assure [...] la cohésion de cet ensemble. Cette unité d'une œuvre, sous la diversité de ses manifestations textuelles, notre lecture se propose de la chercher dans les infinies variations sur l'écriture de soi que Yourcenar n'a jamais cessé d'orchestrer dans la pluralité de ses textes. Variations sur l'écriture de soi et non sur l'écriture autobiographique, qui [...] ne se fait jour chez Marguerite Yourcenar que d'une manière sporadique. (Julien, 2002 : 8)

Fictions à la première personne (*Alexis ou le traité du vain combat*), « théâtralisation de soi » (*Denier du rêve, Le Coup de grâce*), « voix captées dans le temps de l'histoire » (*Mémoires d'Hadrien, L'Œuvre au noir*), ou « autobiographie en pointillés » (*Le Labyrinthe du monde*), autant de formules qui donnent leur titre aux différents chapitres de l'ouvrage d'Anne Yvonne Julien et qui soulignent la volonté yourcenarienne d'explorer et de dire le soi, l'intime, tout en se gardant de l'épanchement autobiographique. Comment dès lors, ne pas considérer la méfiance de la romancière à l'égard de l'énonciation féminine comme une étape supplémentaire dans le « travestissement de soi » et comme une précaution de plus destinée à tenir l'autobiographie à distance ?

Pascale Doré, dans *Yourcenar ou le féminin insoutenable*, propose toutefois une autre explication fondée sur une lecture psychanalytique de ses œuvres. Le traumatisme lié à la mort de la

mère serait à l'origine, chez Yourcenar, d'une représentation duelle de la femme, entre répulsion et idéalisation. Le féminin ne serait pas marginalisé, mais nié et associé à un « délié innommable », tandis que le masculin apparaîtrait comme un principe de rationalité et de mise en ordre, autrement dit comme une forme de rempart : « [L'écriture] s'offre ainsi comme une incessante et impérieuse tentative de juguler ce féminin insoutenable, en se revendiquant de modèles paternels aptes à lire, réguler, transposer, obturer dans un même temps le délié innommable que ce féminin représente. » (Doré, 1999 : 15).

Mais le refoulé n'en subvertirait pas moins cette esthétique de la dénégation : « Ce regard masculin dans lequel se niche l'idéal, s'il dénote la force et la réassurance de l'identification masculine, [...] est à son tour dérobé par les traits inhérents au féminin et à la mélancolie qu'il est censé repousser » (*Ibid* : 311). Une telle interprétation soulève cependant un certain nombre d'interrogations : en admettant qu'il y ait bien, chez Yourcenar, une identification du féminin au « délié » et du masculin à l'ordre structurant, comment faire la part de l'origine traumatique individuelle et de la construction sociale dans cette représentation ? Comment, par ailleurs, échapper à l'écueil d'une lecture biographique qui se voudrait la clé de « la singularité de l'écrivain Marguerite Yourcenar » (*Ibid* : 313), mais qui risque, malgré son intérêt, non seulement de réduire la riche complexité de l'œuvre à une formule psychanalytique, mais aussi, pour ce qui concerne le problème de l'énonciation, de ne pas tenir compte du contexte historique dans lequel se situe la romancière ?

Si l'on déplace l'analyse du plan psychanalytique au plan politique, la marginalisation de l'énonciation féminine dans l'œuvre de Yourcenar reçoit en effet une autre explication, qui n'est ni définitive ni exclusive, mais dont on aurait tort de sous-estimer

l'importance. Pascale Casanova, dans *La République mondiale des lettres*, affirme que les lois régissant le monde de la littérature sont des lois « de rivalité, d'inégalité, de luttes spécifique » (Casanova, 1999 : 15). La reconnaissance d'une œuvre dépend de son inscription dans l'espace littéraire mondial. Des rapports de force ne manquent pas de s'exercer et des hiérarchies de s'établir, qui sont souvent plus politiques qu'esthétiques. Pascale Casanova analyse ces rapports de force en soulignant l'importance des identités nationales et des tensions entre centres et périphéries : « Chaque écrivain est situé [...] dans l'espace mondial, par la place qu'y occupe l'espace littéraire dont il est issu. Mais sa position dépend aussi [...] des choix [...] qu'il est amené à opérer et qui définissent sa position dans cet espace [national] » (*Ibid* : 65).

Il existe pourtant une autre hiérarchie, qui a longtemps contribué à structurer l'espace littéraire, et qui le structure parfois encore aujourd'hui, celle du genre. Les œuvres produites par des femmes ont souvent été accueillies, dans un espace littéraire à dominante masculine, avec une certaine condescendance. Pour s'en convaincre, il suffit de lire les éloges adressés à un court récit écrit par une femme, Marcelle Sauvageot, en 1933, au moment même où Yourcenar commence à se faire connaître sur la scène littéraire. Le texte s'intitule *Laissez-moi*, et voici ce qu'en dit Paul Claudel : « On serait presque tenté de dire que c'est là un des chefs-d'œuvre de la plume féminine, s'il n'était inconvenant d'introduire une idée de littérature dans cette confession d'une fierté clairvoyante et meurtrie »<sup>1</sup>. Éloge ambigu : d'une part la notion de « littérature » est dévalorisée en raison de son caractère artificiel, mais d'autre part il est sous-entendu que les plus grandes réussites de la « plume féminine » sont celles qui expriment des émotions, estimées

---

<sup>1</sup> Citation reproduite au dos de la réédition de 2004 de *Laissez-moi*.

authentiques, sans se soucier de création poétique. En d'autres termes : les femmes n'ont pas besoin d'être des artistes ou des écrivains au masculin ; la sincérité leur tient lieu de talent. Comme le suggère Francesca Counihan, dans une étude portant sur *L'Autorité dans l'œuvre romanesque de Marguerite Yourcenar*, le choix que fait Yourcenar de l'énonciation masculine peut alors se traduire comme une « volonté de reconnaissance proprement littéraire » (Counihan, 1998 :285), à une époque et dans un univers où l'énonciation féminine n'est pas toujours suffisamment prise au sérieux.

Yourcenar ne met donc en œuvre aucune stratégie énonciative lui permettant de tenir un discours « au féminin ». Pas plus que le reste des activités humaines, la guerre n'est présentée à travers le point de vue des femmes. Même les pages autobiographiques de *Quoi ? L'Éternité* consacrées aux années 1914-1918 ne fournissent pas sur elle le « témoignage féminin » que l'on serait peut-être en droit d'attendre, car l'auteure y aborde à peine la question des hostilités et s'intéresse surtout aux difficultés d'ordre pratique et financier rencontrées par son père, obligé de fuir la Belgique et de se réfugier en Angleterre, avant de se réinstaller à Paris. Ce n'est donc pas sur le plan de l'énonciation, mais bien sur celui de l'expérience des personnages, du récit de leurs actions, de leurs pensées, ainsi que du déroulement de leur histoire, que nous nous proposons d'étudier l'évolution des représentations associées aux deux genres, en situation de guerre, dans les œuvres de Marguerite Yourcenar.

### **3- Hommes et femmes en situation de guerre**

Deux destinées pourtant dissemblables, que rien a priori ne rapproche, sinon leur commune inscription dans une situation de conflit pour elles sans issue, retiendront ici notre attention : celle d'Hilzonde Adriansen, bourgeoise de la Renaissance, mère du Zénon de *Œuvre au noir*, que sa foi anabaptiste conduit à Münster où elle

périt lors de la prise de la ville, en 1536 ; celle, ensuite, de Sophie de Reval, héroïne du *Coup de grâce*, qui se trouve prise dans les affrontements opposant en Lettonie, peu après la Première Guerre mondiale, troupes communistes et troupes contre-révolutionnaires, et dont la passion contrariée pour le narrateur du roman Éric von Lhomond, ami de son frère et officier prussien au service des forces anti-bolcheviques, évolue en un affrontement psychologique aux accents de tragédie. Que ces personnages vivent à près de quatre siècles d'intervalle n'empêche pas de les mettre en regard, à condition de respecter la méthode préconisée par Yourcenar elle-même, qui consiste à rechercher les invariants, les régularités communes à toutes les époques, sans pour autant négliger l'historicité de chacune, et à condition aussi de se rappeler que les genres sont avant tout des constructions qui dépendent d'un contexte, donc d'une combinaison de normes, d'idées reçues et d'enjeux de pouvoir. Comme le rappelle Michèle Riot-Sarcey, dans sa contribution au collectif *Le Genre face aux mutations* : « analyser l'historicité du genre suppose un travail sur le sens des mots qui le disent à travers les règles du système de domination à l'œuvre dans le mouvement de l'histoire » (Riot-Sarcey, 2003 : 160). Le « féminin » et le « masculin » se construisent « à travers les règles d'un système de domination », autrement dit l'un par rapport à l'autre, dans un rapport de tension où contraste et opposition font souvent office de principes de définition. C'est la raison pour laquelle des références plus ponctuelles à d'autres personnages de Yourcenar, hommes et femmes, compléteront notre étude des mutations que la guerre, chez la romancière, fait subir au traditionnel clivage des genres.

La guerre a pour effet de plonger celles et ceux qui, de gré ou de force, y prennent part dans des situations extrêmes, où leurs repères

ne peuvent résister à une érosion plus ou moins lente qui les transforme radicalement. Les pages consacrées au siège et à la prise de Münster, dans l'*Œuvre au noir*, insistent sur la folie croissante des anabaptistes prisonniers de leur « arche », soumis au froid et aux privations. La transgression des valeurs et le rejet des anciens codes sont inséparables d'un délire presque monstrueux :

Des gens se vantaient d'avoir goûté du hérisson, du rat, ou pis encore, tout comme des bourgeois qu'on tenait pour austères se targuaient tout à coup de fornications dont semblaient incapables ces squelettes et ces fantômes. On ne se cachait plus pour soulager les besoins du corps. (Yourcenar, 1968 : 611-612)

Impudeur, plaisirs corporels ouvertement débridés : le bris des coutumes est à peu près complet. Quant à la mention voilée de cannibalisme, elle représente un sacrilège plus terrible encore, car du domaine de l'innommable. La guerre fonctionne ainsi comme une épreuve : hommes et femmes font l'expérience de son action corrosive et de son pouvoir destructeur. Mais elle n'est pas pour autant un agent pur exerçant sur chaque individu une pression qui produirait toujours les mêmes effets ; elle se conjugue au contraire à d'autres éléments, souvent présents dans les personnages eux-mêmes. Les destins de Sophie de Reval et d'Hilzonde Adriansen offrent des convergences, des similarités qui nous renseignent sur la façon dont les mutations plus ou moins rapides affectent la représentation des genres pendant les périodes de conflit ; mais ces expériences n'en restent pas moins des trajectoires individuelles qu'il convient de ne pas généraliser outre mesure.

### **3-1- De la tentation amoureuse à l'héroïsme guerrier**

La littérature associe fréquemment la situation de guerre au dévouement et au don de soi, qui, comme le rappelle Maurice Daumas dans *La Tendresse amoureuse*, constitue le socle de l'idéal

amoureux occidental : « La première loi de l'amour vrai est le don de soi, l'engagement total de l'individu, qui se traduit en termes de morale par la sincérité et la loyauté » (Daumas, 1996 : 73). Certes, la constance est exigée de l'amant comme de l'amante ; mais si, chez l'homme, elle ne suffit pas à fonder l'héroïsme, qui repose aussi sur « le courage et la vaillance au combat. » (*Ibid* : 75), chez la femme, elle devient la qualité par excellence, la seule qui compte. Maurice Daumas ajoute en effet que « la loi de l'exclusive [...] est d'une telle importance que les hommes ne trouvent pas de mots assez durs pour fustiger celles qui l'enfreignent. » (*Ibid*). Au traditionnel sacrifice des hommes – et plus particulièrement des chevaliers, en tout cas des nobles – sur le champ de bataille, répondent donc les promesses de fidélité et d'amour éternel des femmes : dans la *Chanson de Roland*, Aude s'écroule morte aux pieds de Charlemagne en apprenant le désastre de Roland, tandis que dans *Le Cid*, Chimène n'envisage pas de se donner à un autre qu'à Rodrigue, dont l'audace vient de sauver l'État. Or Yourcenar, quant à elle, refuse toute glorification de l'héroïsme guerrier. Si les anabaptistes de Münster – hommes et femmes – vivent leur foi jusqu'au martyre, c'est qu'ils sont emportés par un mouvement inéluctable, par une sorte de désespoir qui les pousse au suicide : « [ils] n'ignoraient pas qu'ils avaient de longue date désiré la mort, comme la corde trop tendue désire sans doute se briser » (Yourcenar, 1968 : 614). De la même façon, Éric von Lhomond, fasciste cosmopolite appelé à participer à toutes les luttes anti-communistes de l'entre-deux-guerres, des pays baltes à l'Espagne en passant par la Mandchourie, ne cherche ni à sauver un monde, ni à défendre une idéologie pour imposer un ordre nouveau. « Soldat de fortune » (Yourcenar, 1939 : 85) – c'est ainsi qu'il se décrit lui-même – il prend soin de préciser qu'il n'a « consenti à

courir de risques que pour des causes auxquelles [il n'a] pas cru. »  
(*Ibid* : 88).

Pourtant ce refus de l'héroïsme guerrier, que le pacifisme et la méfiance de Yourcenar à l'égard des idéologies expliquent largement, ne s'accompagne pas d'un rejet du mythe corollaire, qui a largement contribué à fixer les rôles traditionnellement attribués aux hommes et aux femmes en temps de guerre : le mythe du don de soi, qui dans la sphère privée est considérée comme la réponse de la vertu féminine aux vertus guerrières masculines. Les chevaliers n'existent plus, mais les femmes continuent à s'offrir, à se livrer, sans songer à revenir sur leur décision. Certes, le contexte de guerre ne détermine pas à lui seul de telles destinées : l'héroïne d'*Anna, soror...* se donne tout entière à son frère Miguel, sans qu'il soit besoin pour cela de troupes ennemies dévastant la région de Naples. Mais la guerre est l'occasion de mettre ce don à l'épreuve, d'en apprécier la constance, et surtout de voir s'il obtient de celui qui en est le bénéficiaire une quelconque réponse. L'histoire d'Anna, qui connaît cinq jours de passion dans les bras de son frère avant de le pleurer le restant de sa vie, rentre dans un schéma assez classique, où l'amour réciproque aboutit à une séparation dont les amants ne sont pas responsables – l'interdit de l'inceste pesant suffisamment sur ces âmes pieuses. En revanche, celles d'Hilzonde et de Sophie ne suivent pas tout à fait la même courbe : les conflits dans lesquels s'inscrivent ces figures déforment le témoignage de pur amour qu'elles croient exprimer, en modifient le sens et la portée, sapant les représentations idéalisées qui fondent la distinction et la répartition des rôles entre les genres.

Hilzonde à Münster ne se donne pas à un homme, mais à Dieu. Les relations qu'elle entretient avec Hans Bockhold, chef de la ville révoltée, bateleur grotesque et charismatique, trouvent leur justification dans la doctrine de la libre union des corps prêchée par

les anabaptistes, et dans la glorification, voire dans la sanctification du « Prophète Roi » par ses fidèles. Or cette sanctification relève de l'imposture et se nourrit d'une forte dose de bêtise et d'hypocrisie :

La peur ou la gloriole poussa des bourgeois à livrer au Christ vivant leurs femmes comme ils avaient livré leur or ; des paillardes tirées de bourdeaux de bas étage briguerent l'honneur de servir aux plaisirs conjugaux du roi. (Yourcenar, 1968 : 609).

L'ironie de Yourcenar dégrade impitoyablement la ferveur anabaptiste : la dureté du siège, les conditions de vie misérables qui sont le lot d'une population soumise à la guerre transforment la foi en une caricature dont les manifestations tiennent autant de la débauche et de la folie que du don sincère et de l'humilité. Hilzonde se livrant à Hans Bockhold cède à un emballement des sens que la faim, l'inquiétude religieuse et le désespoir ont causé tout à la fois, sans qu'il soit possible d'établir une hiérarchie entre ces composantes. La cité des « Bons » tient davantage du repaire de brigands que de l'arche des Élus ; la ferveur y devient souvent simple cruauté : « Hilzonde rit comme les autres quand les aides de cuisine de l'ennemi, faits prisonniers, furent forcés d'apprêter les mets, puis tués par la foule à coups de pieds et de poings » (*Ibid* : 608). C'est la raison pour laquelle il paraît difficile de voir dans le destin de l'héroïne, comme le fait Pascale Doré, un « acte symbolique qui libère d'un passé mortifère, [une] fête qui célèbre la venue de la jouissance attendue » (Doré, 1999 : 103), même si la jouissance en question est celle de la libération par la mort. Cette dimension est présente, certes, d'autant que le sacrifice, dans le credo anabaptiste, constitue le moyen le plus sûr de rejoindre Dieu. Mais, dans le même temps, la fin du siège et la prise de la ville par les troupes du prince-évêque ressemblent au dénouement d'une farce qui aurait mal tourné et où l'élan mystique des protagonistes, malgré sa sincérité aurait été

dévoiyé. Si elle ne s'oppose pas à toute notion d'accomplissement, l'ironie de Yourcenar fait peser sur cette idée de sérieux doutes : la part de la foi, de la ferveur, du délire collectif et de la férocité bestiale reste presque impossible à faire.

### **3-2- Du don de soi à la soumission**

Hilzonde, on le voit, continue de se conformer au rôle généralement dévolu aux femmes. Le don de soi se reproduit, perpétuant le clivage des genres qui pourtant aurait pu être remis en cause par le décalage entre le comportement des hommes au pouvoir à Münster et les attentes placées d'ordinaire dans le modèle masculin : Hans Bockhold, Jan Matthyjs et le bourgmestre Knipperdoling ne sont en effet ni des prophètes capables de guider leur peuple, ni des chefs de guerre. Mais ce don de soi n'aboutit pas non plus, comme dans la tradition chevaleresque qui a élaboré le modèle d'un héroïsme féminin enfermant les femmes dans un rôle de fidélité passive, donc de soumission, à l'idéalisation de l'amante. Hilzonde reçoit de Hans Bockhold le titre de « reine » et suscite aussitôt la jalousie d'une de ses rivales :

Une rixe éclata entre la nouvelle reine et Divara, forte de ses vingt ans, qui la traita de vieille. Les deux femmes roulèrent sur les dalles, s'arrachant des poignées de cheveux ; le roi les mit d'accord en les réchauffant ce soir-là toutes deux sur son cœur. (Yourcenar, 1968 : 610)

À l'humiliation d'une « rixe » de taverne succède une scène à trois – entre un homme et deux femmes – qui satisfait avant tout le fantasme masculin. Yourcenar met en scène les dessous du mythe du don de soi, l'envers d'un discours stéréotypé qui se construit sur l'asservissement du féminin au désir masculin : Hilzonde se conforme à un modèle dont la romancière rappelle que l'origine se situe dans un rapport de domination.

La situation de Sophie de Reval est sensiblement différente. Ce personnage ressemble trait pour trait aux amoureuses passionnées dont la littérature offre de nombreux exemples. L'expression « don de soi » est employée à plusieurs reprises par Éric, et le caractère absolu de ce don n'est jamais remis en question : « Pas un instant [...] elle ne songea à révoquer ce don de soi-même, pour elle aussi définitif que si je l'avais accepté » (Yourcenar, 1939 : 106). Le malheur de la jeune fille vient de l'absence de réciprocité que lui oppose le narrateur. L'homosexualité que ce dernier ne cache pas, sans toutefois la nommer, explique ce refus. Mais la guerre, l'isolement et la promiscuité qui règnent à Kratovicé et qui, pour Sophie, rendent tout renoncement impossible, semblent exciter la cruauté du héros, dont l'orgueil est flatté par les preuves de tendresse dont il est l'objet : « la sagesse eût été d'éviter la jeune fille, mais outre que la fuite n'était pas très facile dans notre vie d'assiégés, je fus bientôt incapable de me passer de cet alcool dont j'entendais bien ne pas me griser. » (*Ibid* : 102). Les instants de répit alternent alors avec les réactions de haine et de colère : « Je m'arrachai à Sophie avec une sauvagerie qui dut paraître cruelle à ce corps que le bonheur rendait sans défense » (*Ibid* : 122). La tension née de la guerre rejoint la nervosité qu'engendrent l'amour impossible et le désir contrarié. Le contexte du récit, cette lutte sans espoir en marge de l'Europe, fonctionne comme révélateur et comme métaphore de l'affrontement des personnages. Le texte abonde en notations exprimant la décomposition et la misère, qui s'appliquent autant au champ de bataille qu'à la dégradation des relations entre Éric et Sophie : les ruines du pavillon de chasse et le délabrement du château font écho à l'amaigrissement et à l'épuisement de l'héroïne. La métaphore a toutefois ses limites : alors que l'enlèvement des troupes et du conflit se termine – au moins aux yeux du narrateur – dans la boue d'une

rivière en crue, le don de soi échappe à la débâcle, dans le sens où il connaît une issue beaucoup plus ferme et définitive qui possède la netteté et la précision d'un coup de feu. La guerre n'a plus ni sens ni direction, mais Sophie parvient au dernier moment, et de façon tragique, à imposer sa présence dans la vie d'Éric. Presque oubliée lors de l'abandon de Kratovicé et de la mort de son frère Conrad, la jeune femme qui a quitté les siens pour rejoindre les rangs communistes acquiert, après sa capture et par son exécution, une place qui ne pourra plus lui être contestée : « Sophie [...] m'était complètement sortie de la tête. [...] Depuis, l'image a été renforcée par un bain dans un acide. » (*Ibid* : 148). Qu'elle insiste pour que ce soit Éric qui lui donne le « coup de grâce » est tout à fait symbolique : celui qui s'est refusé à elle devient ainsi, au propre comme au figuré, l'auteur de sa mort. Il ne lui sera plus possible de la chasser de son esprit. En tant qu'héroïne amoureuse, Sophie de Reval décrit donc une trajectoire originale, qui se décompose en deux temps : d'abord une longue défaite pendant laquelle l'image de la jeune fille pure n'en finit pas de s'écrouler ; ensuite un brusque redressement, qui se termine en victoire tragique et relève surtout de la vengeance : « J'ai pensé d'abord qu'en me demandant de remplir cet office, elle avait cru me donner une dernière preuve d'amour [...]. J'ai compris depuis qu'elle n'avait voulu que se venger, et me léguer des remords. » (*Ibid* : 157). La guerre impose un huis-clos qui exacerbe les passions : l'éloignement et le renoncement devenant impossibles, la vengeance et le sacrifice apparaissent comme la seule issue honorable.

Pourtant, si Hilzonde et Sophie se conforment toutes deux – en le déformant parfois – au modèle aristocratique de la « femme amoureuse » qui a longtemps servi à tracer la frontière – ou plutôt une frontière – entre l'héroïsme féminin et l'héroïsme masculin – ce

dernier étant surtout guerrier –, on aurait tort de croire que Yourcenar établit un strict clivage des genres. Les figures masculines pratiquent elles aussi un don de soi qui prend le pas sur toute autre forme d'héroïsme. Si Éric se refuse à Sophie, sa sollicitude pour Conrad tient du dévouement passionné : c'est pour Conrad qu'il rejoint l'enfer de Kratovicé, et c'est avec un soulagement désespéré qu'il assiste à la mort de son ami, « avec le curieux sentiment d'avoir mené Conrad à bon port : tué à l'ennemi, [...] il rentrait dans une catégorie de destin qu'eussent approuvé ses ancêtres ; il échappait aux lendemains. » (*Ibid* : 147). Par ailleurs, l'insensibilité du narrateur à l'égard de Sophie n'est elle-même qu'une pose. Éric répond au don de la jeune femme, quoique sur un plan autre que celui de la passion, et surtout de manière différée. Cette réponse, c'est le récit. Récit improbable, fait à des interlocuteurs anonymes qui ne l'ont pas demandé et qui l'écoutent d'une oreille distraite. Pour Éric, l'histoire de Sophie est devenue une obsession, donc un fantasme, et s'exprime à travers une parole du ressassement. Ainsi lit-on dans la courte introduction du roman qu'« accablé, à bout de force, [il] suspendait un instant l'interminable confession qu'il ne faisait au fond qu'à lui-même. » (*Ibid* : 86). Est-ce la première fois qu'il raconte ces événements ? Le début du texte laisse entendre qu'il pourrait en être autrement : « pétrifié dans une espèce de dure jeunesse » (*Ibid* : 85), le narrateur semble condamné à l'immuabilité et à la répétition. Sa trajectoire est l'exacte symétrique de celle de Sophie : alors que la jeune femme commence par se donner tout entière, puis finit par se venger, Éric commence par la faire souffrir, puis se consacre au deuil et au ressassement. Les deux destinées se croisent au moment fatal, à l'apogée – qui est aussi la conclusion – du drame, lors de l'exécution de celle qui est à la fois victime et bourreau et qui obtient in extremis la réciprocité du don.

Mais il est, dans l'œuvre de Yourcenar, un autre personnage masculin qui incarne plus parfaitement encore le thème du don de soi : c'est Antinoüs, l'amant d'Hadrien. Bien que la mort du jeune garçon reste mystérieuse, l'empereur-narrateur tranche en faveur d'un suicide sacrificiel : « J'éprouvais [...] une espèce d'horrible joie à me dire que cette mort était un don » (Yourcenar, 1951 :443). L'interprétation du sacrifice n'en demeure pas moins ambiguë : « un enfant inquiet de tout perdre avait trouvé ce moyen de m'attacher à jamais à lui. S'il avait espéré me protéger par ce sacrifice, il avait dû se croire bien peu aimé pour ne pas sentir que le pire des maux serait de l'avoir perdu » (*Ibid*). Comme dans le cas de Sophie, l'incertitude persiste : s'agit-il d'une preuve de dévouement absolu, ou bien d'une sorte d'horrible chantage affectif ? Quoi qu'il en soit, le mythe du don dépasse chez Yourcenar le clivage des genres et permet parfois de faire vaciller la représentation stéréotypée qui oppose l'héroïsme guerrier, politique, et intellectuel des hommes à l'héroïsme de fidélité et de soumission des femmes.

Toutefois, si Hilzonde et Sophie, chacune à leur manière, continuent de se conformer au modèle du don de soi, elles n'échappent pas pour autant à la confusion que la guerre introduit dans la perception des genres. Le siège de Münster et l'atmosphère de ferveur, à la fois religieuse et érotique, qui règne dans la ville favorisent une remise en cause des représentations associées au masculin et au féminin dans l'Europe du XVI<sup>e</sup> siècle. Issue de la haute bourgeoisie des Flandres, abandonnée par un amant italien qui lui laisse un enfant, mariée ensuite à un homme beaucoup plus âgé qu'elle, Hilzonde s'est conformée aux codes de discrétion, de réserve et d'expiation de l'acte sexuel imposé aux femmes de son milieu se retrouvant dans sa situation, jusqu'à son arrivée à Münster :

Elle traînait sans plaisirs les habits splendides que son frère faisait tailler pour elle [...], mais par rancune envers soi-même plutôt que par remords se privait de vins, de mets recherchés, de bon feu et souvent de linge blanc. Elle assistait ponctuellement aux offices de l'Église ; le soir pourtant, après le repas, s'il arrivait qu'un convive [...] dénonçât les débauches et les exactions romaines, elle arrêtait pour mieux entendre son travail de dentelle, cassant parfois machinalement un fil qu'ensuite elle renouait en silence. (Yourcenar, 1968 : 570)

Le plaisir corporel n'est pas absent de cette existence ; il est réprimé. Or Münster, où « tout restait licite » (*Ibid* : 613), offre une véritable libération qui atteint parfois l'extase : « Elle cédait avec dégoût aux baisers [...], mais ce dégoût tournait à l'extase ; [...] Hilzonde cessait d'être et avec elle les craintes, les scrupules, les déboires d'Hilzonde » (*Ibid* : 609). Dans la ville assiégée, le plaisir physique pour les femmes ne rencontre pas plus de contraintes que celui des hommes, même si l'emploi du mot « céder » laisse entendre que, conformément à un modèle traditionnel, l'initiative reste tout de même du côté masculin : Hilzonde « cède » à Hans Bockhold comme elle avait déjà livré « aux mains de l'amant [italien] son corps propre et blanc comme une amande mondée » (*Ibid* : 568). La réduction du clivage entre les genres est favorisée par le contexte de la guerre, par l'atmosphère si particulière du siège, faite de ferveur, de privations et d'une sorte de liberté désespérée. Hommes et femmes, d'ailleurs, finissent de la même façon, exécutée par les soldats du prince-évêque qui rétablissent un ordre au moins aussi sanglant que les crimes des anabaptistes : « [Simon Adriansen, le mari d'Hilzonde] se dirigea vers l'esplanade des exécutions. Un lé de brocart vert pendait sur l'estrade ; il reconnut de loin à ce bout d'étoffe Hilzonde prise sous un tas de morts. » (*Ibid* : 616). L'aboutissement de la guerre est la

confusion des êtres dans un néant commun à tous, où plus aucune spécificité ne se manifeste.

Pourtant au moment de son exécution, Hilzonde, qui tient sans doute à montrer à ses bourreaux son détachement et son absence de crainte de la mort, retrouve des réflexes hérités de ses origines de femme appartenant à l'élite sociale de son époque :

[Elle] attendit son tour jusqu'au soir. Elle avait endossé la plus belle robe qui lui restait ; ses nattes étaient piquées d'épingles d'argent. [...] Elle allait si vite que ses exécuteurs durent presser le pas. [...] Elle se laissa tomber [...] et tendit la gorge. (*Ibid* : 614).

La fin du conflit ramène un ordre qui n'a été que suspendu. Mais il entre aussi dans l'attitude d'Hilzonde beaucoup de défi : se vêtir avec soin n'a plus la même signification qu'à l'époque où elle habitait Bruges ou Amsterdam, puisqu'il ne s'agit plus pour elle de tenir un rang que la société lui impose, mais de consentir à son sort et de mourir avec la dignité d'une anabaptiste. Cette mort est un acte politique, preuve que la guerre a fait entrer Hilzonde, auparavant cantonnée à la sphère domestique, dans la vie publique.

### **3-3- De la masculinisation de l'héroïne au brouillage des genres**

Le cas de Sophie est, quant à lui, plus complexe, dans la mesure où la jeune femme ne nous est connue qu'à travers le prisme déformant du regard d'Éric. Les préjugés du narrateur, et en particulier la manière dont il se représente les genres, déterminent sa perception. Or, Éric affirme à plusieurs reprises, mépriser les femmes ; il les juge trompeuses, incapables de sincérité : « si j'eusse aimé Sophie, c'eût été pour ce coup droit [sa déclaration d'amour] assené par un être en qui je me plaisais à reconnaître le contraire d'une femme » (Yourcenar, 1939, 102). Dans l'esprit d'Éric, le « masculin » et le « féminin » constituent deux pôles distincts : d'un

côté la franchise, la droiture et les vertus viriles de la guerre ; de l'autre l'artifice et la fourberie. Luc Rassin note que cette vision des genres est typique de la personnalité pré-fasciste, et que tout le combat d'Éric consiste à lutter contre une dégradation assimilée au féminin pour tenter de rétablir un ordre qu'il pense être masculin :

*Le Coup de grâce* esquisse [...] un contexte de déroute. L'instabilité du lieu, l'évanouissement des frontières, correspond parfaitement à la volonté, propre à la femme, de faire éclater les limites. [...] Face à cet éclatement, [...] il ne reste plus à l'homme que de mettre en œuvre des stratégies défensives de colmatage. (Rassin, 1989 : 49)

Précisément, c'est dans cette tension entre masculin et féminin que se trouve prise l'évocation de Sophie : le narrateur est déchiré entre un mouvement d'attraction, qui se traduit par une insistance sur des déterminations considérées comme masculines, et un mouvement contraire de répulsion, qui se manifeste par l'évocation, souvent pleine de mépris, de traits stéréotypés généralement attribués aux femmes. Éric accorde ainsi une place conséquente aux détails qui, faisant de Sophie une sorte de figure androgyne, jouent un rôle essentiel dans l'attachement qu'il éprouve à son égard. La première de ces mentions concerne les cheveux courts de la jeune femme : « Elle était belle ; la mode des cheveux courts lui seyait » (Yourcenar, 1939 : 94). La coupe à la garçonne est le signe d'une égalité affirmée entre hommes et femmes, d'un renoncement aux anciens usages et en particulier aux anciennes modes, symbole de la soumission féminine. Or cette concession à des tendances en vogue paraîtrait surprenante chez un personnage vivant presque hors du monde, au milieu des combats, dans un château dévasté, si elle ne marquait justement la volonté de Sophie de tenir son rang parmi les

hommes qui l'entourent et d'être considérée, par eux non comme une femme à protéger, mais comme leur égale.

D'autres éléments par ailleurs, confirment cette « masculinisation » de l'héroïne sous l'effet du conflit – ce rejet des normes féminines que le narrateur prend plaisir à constater. Sophie remplit régulièrement des missions militaires, qu'il s'agisse de reconnaissance à proximité des lignes ennemies ou de transports de munitions. Ses qualités font d'elle un soldat aussi compétent que les autres : elle possède de remarquables aptitudes au tir qui lui ont valu, dans sa jeunesse, lors de parties de chasse, à l'époque où Kratovicé était encore un lieu paisible, l'admiration d'Éric. Mais ses convictions favorables aux bolcheviques, autre preuve d'indépendance par rapport à son milieu et à son entourage, l'empêchent longtemps de prendre parti et la tiennent éloignée des affrontements directs et des échanges de coups de feu. Cette neutralité forcée dure plusieurs mois, jusqu'au jour où, ne supportant plus la froideur et le dédain d'Éric, elle quitte Kratovicé et rejoint les rangs communistes. La métamorphose s'accélère alors et Sophie ne se distingue plus, à la fin du récit, des quelques soldats épuisés capturés en même temps qu'elle et avec qui elle choisit de mourir : « C'était bien Sophie [...]. Vêtue, chaussée comme les autres, on eût dit un très jeune soldat. » (*Ibid* :151). Or, c'est de cette comparaison récurrente à un jeune garçon, et notamment à son frère Conrad (E. Howard, 1992 : 132), pour qui Éric éprouve un attrait particulier, qu'elle ne paraît pas soupçonner, et sur lequel repose une bonne part de la tendresse de son bourreau : « Elle se balançait [...], étalant sous mes yeux des jambes gainées de soie caramel, qui étaient moins d'une jeune déesse que d'un jeune dieu. » (Yourcenar, 1939 : 116). L'identification à Conrad ne fait aucun doute : « Sa voix douce et rude, ses cheveux tondus, ses petites blouses, ses gros souliers

toujours encroûtés de boue faisaient d'elle à mes yeux le frère de son frère. [...] [J']avais pour Sophie la camaraderie facile qu'un homme a pour les garçons quand il ne les aime pas » (*Ibid* : 99). Devenant un soldat, Sophie accepte de mourir, mais se libère par la même occasion des normes contraignantes et aliénantes que la société fait peser sur les autres femmes.

Pourtant, le regard d'Éric reste ambigu. S'il compare fréquemment Sophie à un jeune garçon, il ne cesse toutefois jamais de la considérer comme une femme, c'est-à-dire, dans son esprit, comme un être rusé et trompeur. Ainsi qualifie-t-il de « franc-maçonnerie » les liens qu'elle entretient avec la mère de Grigori Loew qui l'a aidée à fuir Kratovicé et à rejoindre les communistes : « Dans la vie de caserne que nous avons fait mener à Sophie, il restait toujours entre elles deux la franc-maçonnerie des femmes » (*Ibid* : 139). Les préjugés sont tenaces et reconstruisent en permanence la frontière entre les genres que la guerre et les circonstances tendent au contraire à brouiller : « Sophie n'était pas plus capable de n'être pas femme que les roses le sont de n'être pas des roses » (*Ibid* : 103). La piqûre de Sophie, c'est évidemment sa vengeance, cette exécution qu'elle impose à Éric, lui léguant des remords qui ne le quittent plus : « J'ai compris [...] qu'elle n'avait voulu que se venger, et me léguer des remords. Elle avait calculé juste : j'en ai quelquefois. On est toujours pris au piège avec ces femmes » (*Ibid* : 157). La validité que le narrateur accorde à une représentation aussi stéréotypée des genres, et en particulier au cliché selon lequel les sexes seraient antagonistes et les femmes trompeuses, est pour lui une manière de donner un sens au drame qu'il a vécu, de l'expliquer dans des termes qui ne remettent pas en cause sa vision du monde et son système de valeurs. À la tragédie de la guerre se superpose en effet une autre tragédie, celle du conflit

entre hommes et femmes qui, aux yeux d'Éric, se solde nécessairement par la victoire de la ruse féminine sur la droiture masculine : victime au départ, Sophie renverse la situation même si, paradoxalement, elle n'obtient l'avantage qu'au prix d'un sacrifice irrévocable. Dès lors, l'ambivalence de la représentation de la jeune femme reflète l'ambivalence même des sentiments du narrateur à son égard : tendresse et mépris se répartissent entre la figure du « camarade dévoué » et celle, plus stéréotypée encore, de la femme outragée ne songeant qu'à se venger. L'opposition des genres constitue pour Éric un principe d'explication commode, auquel il ne semble ni désireux ni capable de renoncer et qui, rétrospectivement, lui offre l'illusion de maîtriser des événements qu'il n'a cependant jamais été en mesure de contrôler.

**Conclusion :**

Comme nous l'avons constaté à travers les nombreuses citations présentées tout au long de cette étude, dans *L'Œuvre au noir* et *Le Coup de grâce* de Marguerite Yourcenar, la guerre ne peut qu'être à l'origine d'un certain brouillage de la frontière entre les genres : le clivage traditionnel masculin/ féminin perd de sa netteté, ce qui permet la relative émancipation de quelques figures féminines. Pourtant, l'ordre oppressif menace toujours, qu'il prenne la forme du « pas lourd des soldats » (Yourcenar, 1968 : 613) du prince évêque reprenant possession de Münster, ou des préjugés d'Éric imposant une lecture nettement misogyne du destin de Sophie. Ainsi, la guerre fournit-elle un espace de renouvellement des codes, des modèles dominants, où se fait jour une liberté paradoxale qui reste toutefois précaire et fragile.

Par ailleurs, Marguerite Yourcenar, dans ces deux textes qui paraissent à première vue privilégier la parole et la vision masculines, rejette définitivement les modalités et caractéristiques

stéréotypées d'une écriture dite féminine, et tente de se départir de ses considérations tranchées sur la différence sexuelle, pour pouvoir affirmer son appartenance à l'universel. Ainsi, s'apprête-t-elle à opter pour une nouvelle stratégie énonciative consistant à déconstruire les lieux communs de la narration romanesque et à brouiller autant que possible les genres. Par-là, le lecteur se trouve face à une modernité avant-gardiste de l'écriture, pourtant engendrée par le plus traditionnel des cadres de l'intrigue que soit la guerre.

### **Bibliographie :**

Académie française : <https://www.academie-francaise.fr/les-immortels/marguerite-yourcenar>

Casanova, P. (1999). *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil.

Counihan, F. (1998). *L'Autorité dans l'œuvre romanesque de Marguerite Yourcenar*, thèse de doctorat, M. Laugaa (dir.), Paris VII.

Daumas, M. (1996). *La Tendresse amoureuse*, Paris, Perrin.

Doré, P. (1999). *Yourcenar ou le féminin insoutenable*, Genève, Droz.

Encyclopédie

Larousse :

[https://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Marguerite de Crayencour dite Marguerite Yourcenar/150367](https://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Marguerite_de_Crayencour_dite_Marguerite_Yourcenar/150367)

Ernout, N. (2007). « La guerre et le genre : le contre-exemple platonicien », in : *Problèmes du genre en Grèce ancienne*. Sebillotte Cuchet, V., & Ernout, N. (Eds.), Éditions de la Sorbonne. doi :10.4000/books.pSORbonne.33280

URL : <https://books.openedition.org/psORbonne/33280?lang=fr>

Fayet, A. (2005). « Du visible au lisible : portraits de femmes dans *Souvenirs pieux* et *Archives du Nord* », in : *Marguerite*

*Yourcenar : La femme, les femmes, une écriture-femme ?*,  
Actes du colloque international tenu à l'Université de Baeza  
(Jaén) du 19 au 23 novembre 2002. Textes réunis par M.  
Ledesma Pedraz et R. Poignault, pp. 387-399

URL :

[https://www.yourcenariana.org/sites/default/files/documents\\_pdf/Fayet.pdf](https://www.yourcenariana.org/sites/default/files/documents_pdf/Fayet.pdf)

Fayet, A. (2007). « Marguerite Yourcenar et la non-violence : un combat littéraire d'avant-garde », in : *Les diagonales du temps : Marguerite Yourcenar à Cerisy*. Blanckeman, B. (Ed.), Presses universitaires de Rennes.

URL : <https://books.openedition.org/pur/32378?lang=fr>

Howard, J.E. (1992). *From Violence to Vision: Sacrifice in The Works of Marguerite Yourcenar*, Carbondale & Edwardsville, Southern Illinois University Press.

Julien, A.-Y. (2002). *Marguerite Yourcenar ou la signature de l'arbre*, Paris, PUF.

Khan Mohammadi, F. & Hosseintchi, N.. (2017). « Reconstruction du passé mythique dans *Mémoires d'Hadrien* de Yourcenar et *Douleur de Siavache* de Fassih », *Recherches en Langue et Littérature Françaises*, 11(19), pp.117-143.

Nikkhah Bahrami, T. & Ghavimi, M. (2014). « *L'Œuvre au noir* un roman historique et autobiographique », *Plume, Revue semestrielle de l'Association Iranienne de Langue et Littérature Françaises*, 10(19), pp. 101-117. doi: <https://doi.org/10.22129/plume.2014.48902>

Rasson, L. (1989). « Un Humanisme inadéquat. À propos du Coup de grâce », *Bulletin de la société Internationales d'Étude yourcenariennes*, n° 5. URL :

[https://www.yourcenariana.org/sites/default/files/documents\\_pdf/06Rasson.pdf](https://www.yourcenariana.org/sites/default/files/documents_pdf/06Rasson.pdf)

- Riot-Sarcey, M. (2003). « Le Féminin, un genre très singulier », *Le Genre face aux mutations, Masculin et féminin, du Moyen Âge à nos jours*, sous la direction de L. Capdevilla, S. Cassagnes, M. Cocaud, D. Godineau, F. Rouquet, J. Sainclivier, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- Sainclivier, J. (2003). « Préface », *Le Genre face aux mutations, Masculin et féminin, du Moyen Âge à nos jours*, sous la direction de L. Capdevilla, S. Cassagnes, M. Cocaud, D. Godineau, F. Rouquet, J. Sainclivier, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- Sauvageot, M. (1934). *Laissez-moi*, Paris, La Connaissance (réédition : 2004, Paris, Éditions Phébus).
- Yourcenar, M. (1968). *L'Œuvre au noir*, in *Œuvres Romanesques*, Paris, Pléiade, Gallimard.
- (1951). *Mémoires d'Hadrien*, in *Œuvres Romanesques*, Paris, Pléiade, Gallimard.
- (1934). *La Mort conduit l'attelage*, Paris, Grasset.
- (1939). *Le Coup de grâce*, in *Œuvres Romanesques*, Paris, Pléiade, Gallimard.