

L'Écriture baroque de Marguerite Yourcenar

Une analyse du thème de l'inversion dans *Feux* (1936)

Yumiko MURANAKA

Feux est un recueil de proses lyriques de Marguerite Yourcenar, publié en 1936¹. Cet ouvrage se compose de neuf poèmes, dans lesquels des personnages mythologiques ou historiques — Phèdre, Achille, Patrocle, Antigone, Léna, Marie-Madeleine, Phédon, Clytemnestre et Sappho — prennent respectivement le rôle central du récit². Chacun de ces poèmes est précédé et suivi de pensées sur l'amour, écrites en fragments à la première personne du singulier. On sait que l'auteur a composé ses poèmes à partir de « crises passionnelles³ » issues de son vécu. Toutefois, au vu de son malaise provoqué par la « grossièreté » de ceux qui l'identifient à Hadrien, il est indéniable qu'elle n'admet pas l'assimilation par trop simpliste de l'auteur à son œuvre⁴. Son conflit personnel étant sous-jacent, il convient de s'interroger sur le procédé poétique de Marguerite Yourcenar, qui essaie de sublimer ses sentiments personnels par le biais du langage poétique.

¹ *Feux* a ensuite été réédité en 1957 et en 1968 chez l'éditeur Plon, puis dans la collection « Blanche » de l'éditeur Gallimard en 1974, et enfin repris dans *Œuvres romanesques* chez le même éditeur en 1982. Il existe deux « préfaces » différentes publiées lors des rééditions de 1957 et 1968 : la première s'intitule « Avertissement », et la seconde « Préface ».

² L'appellation « poème » est discutable, puisqu'il s'agit en réalité d'un recueil de neuf textes privés d'alinéa, consistant chacun en un seul paragraphe. Toutefois, l'appellation « poème » se justifie si l'on considère *Feux* comme un ensemble de poèmes en prose. Yourcenar décrit son ouvrage « comme un recueil de poèmes d'amour, si l'on préfère, comme une série de proses lyriques reliées entre elles par une certaine notion de l'amour » (Marguerite Yourcenar, « Préface » de *Feux* (1968), dans *Œuvres romanesques* [abrégé désormais en *OR*], Paris, Gallimard, coll. « Bibl. de la Pléiade », 1991 [1982], p. 1075).

³ *Ibid.*

⁴ Ead., *Carnets de notes de « Mémoires d'Hadrien »*, *OR*, p. 536 : « Grossièreté de ceux qui vous disent : "Hadrien, c'est vous." »

De nombreux critiques ont vu dans ce recueil de poèmes une sorte d'autobiographie⁵. Pourtant, dans *Feux*, chaque personnage est en réalité en recherche d'identité. Ils prennent plaisir à se déguiser et à changer de sexe. Nous souhaitons donc proposer de lire ce recueil comme une tentative d'inversion : changements de sexes des personnages, mais aussi inversions multiples à plusieurs niveaux, dans les signes, les valeurs symboliques et les données historiques mêmes. Il convient d'abord de déchiffrer ces inversions variées, avant de les considérer dans le courant littéraire de l'entre-deux-guerres, époque de la rédaction de *Feux*. Nous verrons ainsi que l'écriture de Marguerite Yourcenar est, en un sens, une inversion par rapport à son époque.

Travestissements multiples

Il est surprenant de voir que les personnages qui apparaissent dans *Feux*, à première vue disparates, acquièrent une unité profonde grâce à l'agencement des poèmes. Comme le remarquent Frederick et Edith Farrell ainsi que Rémy Poignault, la composition du recueil repose sur l'axialité et la symétrie⁶. Par exemple, le cinquième poème est consacré à Léna, qui se suicide en se coupant la langue afin de garder à tout jamais un secret. Le suicide — réussi comme avorté — apparaît également au début et à la fin du recueil, dans les récits dédiés à Phèdre et Sappho. De même, aux quatrième et sixième

⁵ Cf. Pierre Brunel, « Biographie et autobiographie dans *Feux* de Marguerite Yourcenar », in *Marguerite Yourcenar biographie, autobiographie*, actes du colloque international tenu à l'Université de Valence (Espagne) en octobre 1986, textes réunis par Elena Real, Université de Valence, 1988, p. 13-19 ; Carminella Biondi, « *Feux* : une écriture aphoristique de la passion », *ibid.*, p. 21-27. *Feux* (1968) [abrégé désormais en *F*] comprend : Phèdre ou le désespoir - Achille ou le mensonge - Patrocle ou le destin - Antigone ou le choix - Léna ou le secret - Marie-Madeleine ou le salut - Phédon ou le vertige - Clytemnestre ou le crime - Sappho ou le suicide.

⁶ Rémy Poignault, *L'Antiquité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Littérature, mythe et histoire*, Bruxelles, Latomus, 1995, p. 182-183 ; C. F. et E. R. Farrell, « *Feux*: structure and meaning », repris dans *Marguerite Yourcenar in counterpoint*, University Press of America, Lanham-Londres-New York, 1983, p. 47-62. La présente étude s'appuie notamment sur les travaux de ces auteurs.

poèmes, l'image du Christ joue un rôle primordial. Alors qu'il est naturel que Marie-Madeleine apparaisse aux côtés du Christ, ce n'est pas le cas d'Antigone, connue comme la fille et le guide d'Œdipe. Il s'agit donc d'une invention de Yourcenar qui superpose l'image du sacrifice d'Antigone à la Passion du Christ : « [...] elle marche sur les morts comme Jésus sur la mer⁷. [...] elle porte son crucifié [Polynice, son frère] comme on porterait une croix⁸. » Cette invention montre clairement toute l'attention que l'auteur porte à la composition symétrique de son recueil. Dans les troisième et septième poèmes, c'est le thème de la danse qui occupe une place dominante. Par exemple, dans le troisième poème, la scène de guerre mythologique se transforme en ballet russe, allusion aux divertissements en vogue pendant l'entre-deux-guerres. Dans le septième poème, c'est la danse de Phédon dans un bar qui lui permet de rejoindre le cercle des philosophes entourant Socrate, par l'entremise d'Alcibiade fasciné par cet éphèbe. Même après la condamnation de son maître, Phédon continue de danser. Le thème du meurtre par jalousie dans les deuxième et huitième poèmes consacrés à Achille et Clytemnestre est encore un autre exemple qui atteste de la composition symétrique parfaite du recueil *Feux*.

Cette composition en symétrie se révèle également dans les inversions sexuelles des personnages Achille et Clytemnestre. En effet, Yourcenar donne au travestissement féminin d'Achille un sens nouveau. Selon plusieurs versions du mythe, afin de déjouer la prédiction qui annonçait la mort d'Achille si celui-ci participait à la guerre de Troie, sa mère le déguisa en jeune fille et le cacha parmi les filles du roi Lycomède qui vivaient sur une île. Selon Rémy Poignault, ce déguisement en femme du héros a été considéré comme un acte honteux dans l'Antiquité⁹. Cependant, Yourcenar réutilise ce travestissement en lui donnant une valeur positive :

⁷ « Antigone ou le Choix », Marguerite Yourcenar, *F, OR*, p. 1108-1109.

⁸ *Ibid.*, p. 1109.

⁹ Voir Rémy Poignault, *op. cit.*, p. 33.

Gainé de soie, voilé de gazes, empêtré de colliers d'or, Achille s'était faufilé par son ordre [de sa mère] dans la tour des jeunes filles ; il venait de sortir du collège des Centaures : fatigué de forêts, il rêvait de chevelures ; las de gorges sauvages, il rêvait à des seins. L'abri féminin où l'enfermait sa mère devenait pour cet embusqué une sublime aventure ; il s'agissait d'entrer, sous la protection d'un corset ou d'une robe, dans ce vaste continent inexploré des Femmes où l'homme n'a pénétré jusqu'ici qu'en vainqueur, et à la lueur des incendies de l'amour. Transfuge du camp des mâles, Achille venait risquer ici la chance unique d'être autre chose que soi¹⁰.

Yourcenar souligne ici l'aspect humain d'Achille, plutôt que son caractère héroïque mis en avant par Homère. Au-delà de l'astuce de sa mère, le déguisement en femme correspond aux aspirations de ce personnage : quitter la sauvagerie du monde masculin pour « l'abri féminin » des poitrines et matières douces et légères telles la « soie », les « gazes » ou encore les « chevelures ». Pour l'Achille de Yourcenar, cette fuite représente avant tout « une sublime aventure », qui lui permettrait « d'être autre chose que soi ». Ainsi, dans ce poème, le travestissement n'est plus un acte indigne du héros, mais une sorte de quête de soi.

Le vœu d'Achille est exaucé de manière ironique. En effet, à la fin du poème, bien qu'il finisse par rejoindre la troupe de Mycènes, personne — ni Patrocle, ni Ulysse — ne perce à jour sa véritable identité¹¹. En un sens, son expérience féminine fut parfaite.

Le double inversé d'Achille prend forme avec le personnage de Clytemnestre qui se comporte en homme. Apparaissant par trois fois dans diverses œuvres de Yourcenar, ce personnage mythologique semble être un des favoris de l'auteur¹². Clytemnestre, femme d'Agamemnon, assassine ce dernier avec un couteau dans une

¹⁰ « Achille ou le Mensonge », *F, OR*, p. 1092.

¹¹ *Ibid.*, p. 1096.

¹² En plus de ce poème, Clytemnestre apparaît dans les textes suivants de Yourcenar : « Apollon tragique », *Le Voyage en Grèce*, n° 3, 1935, p. 25, repris dans Marguerite Yourcenar, *En pèlerin et en étranger*, dans *Essais et mémoires*, Paris, Gallimard, coll. « Bibl. de la Pléiade », 2008 [1982], p. 427-428 ; *Électre ou la chute des masques*, Paris, Plon, 1954, repris dans *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1971, p. 9-79.

baignoire. Le motif de ce meurtre diffère selon les auteurs, mais Yourcenar nous propose une nouvelle Clytemnestre. Elle lui fait confesser à la première personne, devant un jury, les raisons de ce meurtre. Selon le théâtre grec, l'assentiment d'Agamemnon au sacrifice de leur fille, Iphigénie, est considéré comme la motivation principale du meurtre de ce dernier. Viennent ensuite l'existence de l'amant Égisthe qui a pris la place d'Agamemnon pendant son absence, ainsi que l'ambition de pouvoir de Clytemnestre. Toutefois, ces trois arguments majeurs ne sont pas mis en avant dans le poème de Yourcenar. La mort d'Iphigénie — dont le nom n'est pas directement cité — ne semble pas jouer un rôle important dans le passage à l'acte de Clytemnestre : « Je l'ai laissé [son mari] sacrifier l'avenir de nos enfants à ses ambitions d'homme ; je n'ai même pas pleuré quand la fille en est morte¹³. » Égisthe, quant à lui, n'est qu'un enfant : « Je le regardais moins comme un amant que comme un enfant que m'aurait fait l'absence [...] ¹⁴. » Il n'a été d'aucun secours dans l'assassinat d'Agamemnon : « Égisthe terrifié lui saisit les genoux [d'Agamemnon], peut-être pour demander pardon¹⁵. » Loin de l'image de l'amante qui tue son mari par passion amoureuse, Clytemnestre se présente comme une femme plutôt raisonnable qui garde son pays à la place de son mari, même si ce n'est là qu'une attitude adoptée pour dissimuler ses vrais sentiments au tribunal. Elle affirme :

Je surveillais à sa place les travaux des champs et les routes de la mer ; j'engrangeais les récoltes ; je faisais clouer la tête des brigands au poteau du marché ; je me servais de son fusil pour tirer les corneilles ; je battais les flancs de sa jument de chasse de mes guêtres de toile brune. Je me substituais peu à peu à l'homme qui me manquait et dont j'étais hantée. Je finissais par regarder du même œil que lui le cou blanc des servantes¹⁶.

¹³ « Clytemnestre ou le Crime », *F, OR*, p. 1149.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 1152.

¹⁶ *Ibid.*, p. 1149.

Pendant l'absence de son mari, Clytemnestre le remplace et endosse ses responsabilités. Elle va jusqu'à calquer le comportement concupiscent de celui-ci. Comme l'indiquent plusieurs chercheurs, on voit ici « une sorte de brouillage des sexes¹⁷ ». Dans le poème de Yourcenar, c'est la « virilisation » de l'héroïne qui l'amène à tuer le mari dont elle n'a plus besoin¹⁸.

Par rapport au travestissement en femme d'Achille cherchant à devenir un autre, Clytemnestre semble plutôt s'identifier à son mari au détriment de sa propre identité. Elle affirme de fait : « J'ai consenti à me fondre dans son destin comme un fruit dans une bouche, pour ne lui apporter qu'une sensation de douceur¹⁹. » Cet anéantissement de soi fait écho à la phrase qui suit le poème, écrite à la première personne du singulier : « Cesser d'être aimée, c'est devenir invisible. Tu ne t'aperçois plus que j'ai un corps²⁰. »

Dans le cas de Sappho, le travestissement est plus complexe. Au début du poème, Sappho se présente comme un personnage extérieur à elle-même, croisé au hasard d'un reflet de miroir : « Je viens de voir au fond des miroirs d'une loge une femme qui s'appelle Sappho²¹. » Qui est ce « je » ? L'existence de ce double sujet — « je » et « Sappho » — permet de relier, semble-t-il, les pensées personnelles de l'auteur sur l'amour, écrites à la première personne du singulier, aux univers mythologiques et historiques qui constituent les poèmes du recueil.

¹⁷ Rémy Poignault, *op. cit.*, p. 153.

¹⁸ Sur la virilisation des autres personnages féminins dans des œuvres de Yourcenar, voir Rémy Poignault, *ibid.*, p. 152. Mireille Brémond, elle, analyse « le travestissement homme / femme » d'Achille et de Clytemnestre dans *Feux* comme la défiguration : Mireille Brémond, « Marguerite Yourcenar et la défiguration : Achille et Patrocle dans *Feux* », dans *L'Homme défiguré : L'imaginaire de la corruption et de la défiguration*, textes réunis par Pierre Vaydat, Lille, Édition du Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle – Lille 3, 2002, p. 269-281, ici p. 271-273.

¹⁹ « Clytemnestre ou le Crime », *F, OR*, p. 1148.

²⁰ *F, OR*, p. 1155. Cf. Evelio Miñano, « *Feux* : Les labyrinthes de l'effacement », in *Marguerite Yourcenar biographie, autobiographie, op. cit.*, p. 29-36.

²¹ « Sappho ou le Suicide », *F, OR*, p. 1157.

Dans ce poème, Sappho, acrobate et non pas poète, se présente avec « l'air d'être déguisée en femme²² ». Ce texte, comme la légende, évoque le penchant lesbien du personnage. Sappho y aime une jeune fille, Attys, mais celle-ci la quitte. Elle rencontre ensuite un homme nommé Phaon. Dans les bras de ce dernier, Sappho tente d'oublier Attys. Pourtant, un jour, elle surprend Phaon travesti en femme, portant un peignoir de mousseline oublié par Attys. La réapparition de l'être aimé sous les traits de son amant pousse Sappho au suicide. Elle échoue néanmoins dans sa tentative.

Il convient toutefois d'examiner de plus près la légende de cette femme poète, afin de mieux clarifier l'originalité du texte de Marguerite Yourcenar. Tout d'abord, Rémy Poignault atteste d'une tradition littéraire, allant d'Horace en passant par Baudelaire, qualifiant la poétesse de « mâle Sappho »²³. Yourcenar semble pousser encore plus loin le « brassage des sexes », en ajoutant le travestissement d'un autre personnage évoluant autour de Sappho. Si cette dernière a « l'air d'être déguisée en femme », Phaon, travesti, a, lui, « presque un corps de femme ».

Soudain, un bruit soyeux pareil au frisson des fantômes approche comme une caresse qui pourrait faire crier. Elle se lève, se retourne : l'être aimé s'est enveloppé d'un peignoir qu'Attys a laissé derrière elle au moment du départ : la mousseline portée sur la chair nue accuse la grâce quasi féminine des longues jambes de danseur ; débarrassé des stricts vêtements d'homme, ce corps flexible et lisse est presque un corps de femme. Ce Phaon à l'aise dans le travesti n'est plus qu'un substitut de la belle nymphe absente ; c'est une jeune fille encore qui vient à elle avec un rire de source²⁴.

De la même manière que Sappho est qualifiée d'homme, le caractère féminin de Phaon est souligné par Yourcenar. Comme si le sexe

²² *Ibid.*, p. 1158.

²³ Voir Rémy Poignault, *op. cit.*, p. 173 : « On sait que le jugement d'Horace sur la *mascula Sappho* s'applique uniquement à ses vers et est strictement littéraire, il prendra ensuite un sens plus équivoque en abordant le domaine moral : ainsi Baudelaire parle "De la mâle Sappho, l'amante et le poète" » (Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, « Lesbos », v. 56).

²⁴ « Sappho ou le Suicide », *F, OR*, p. 1163-1164.

« par défaut » de naissance n'avait ici plus aucun sens, ce personnage se présente alternativement en homme et en femme, dans son aspect comme dans le vocabulaire qui lui est attaché : « un bruit », « une caresse », « [e]lle », « l'être aimé », « ce corps », avant de revenir à un simple « substitut » de la féminité d'Attys.

Le travestissement supprime donc ici le sexe hérité à la naissance. Il pousse Sappho au suicide, et de cette tentative vont naître d'autres inversions.

Inversions de l'espace et du temps

Désespérée, Sappho tente de se suicider lors de son spectacle d'acrobatie au cirque. Elle monte jusqu'au sommet du chapiteau, si haut que le spectateur ne la voit même plus, et s'apprête à se jeter dans le vide. À cet instant, la piste du cirque se transforme en mer :

Accrochée au cordage qui manœuvre la voûte tatouée d'étoiles peintes, sa seule ressource pour se dépasser encore est de crever son ciel. Le vent du vertige fait grincer sous elle les cordes, les poulies, les cabestans de son destin désormais surmonté ; l'espace oscille et tangue comme en mer, par temps de bise, le firmament plein d'astres bascule entre les vergues des mâts. La musique là-bas n'est plus qu'une grande vague lisse qui lave tous les souvenirs. Ses yeux ne distinguent plus les feux rouges des feux verts ; les projecteurs bleus qui balaient la foule noire font briller ça et là des épaules nues de femmes pareilles à de doux rochers. Sappho cramponnée à sa mort comme à un promontoire, choisit pour tomber l'endroit où les mailles du filet ne la retiendront pas²⁵.

On sait que, selon la légende, Sappho s'est suicidée en se jetant à la mer. Marguerite Yourcenar transforme la mer en un vaste chapiteau de cirque où le personnage pourrait métaphoriquement se noyer. On remarque ici « l'inversion de l'air et de la mer²⁶ », lorsque la « piste

²⁵ *Ibid.*, p. 1165.

²⁶ Rémy Poignault, *op. cit.*, p. 185.

aux étoiles » se métamorphose en une mer houleuse. Néanmoins, la scène de suicide se termine par un échec :

Sappho plonge, les bras ouverts comme pour embrasser la moitié de l'infini, ne laissant derrière soi que le balancement d'une corde pour preuve de son départ du ciel. Mais ceux qui manquent leur vie courent aussi le risque de rater leur suicide. Sa chute oblique se heurte à une lampe pareille à une grosse méduse bleue. Étourdie, mais intacte, le choc rejette l'inutile suicidée vers les filets où se prennent et se déprennent des écumes de lumière ; les mailles ploient sans céder sous le poids de cette statue repêchée des profondeurs du ciel. Et bientôt les manœuvres n'auront plus qu'à haler sur le sable ce corps de marbre pâle, ruisselant de sueur comme une noyée d'eau de mer²⁷.

Le saut dans le vide de Sappho devient un plongeon vers un monde aquatique, où elle finit par s'échouer sur « une grosse méduse bleue », avant de revenir sur terre, « hal[ée] sur le sable », « comme une noyée d'eau de mer ». En évoquant alternativement l'air et la mer, ces deux éléments *a priori* opposés en viennent à se mélanger et se confondre. En termes de pesanteur, les « profondeurs du ciel » deviennent le double inversé des profondeurs marines, d'où Sappho est « repêchée » telle une noyée. La métamorphose des éléments touche jusqu'au corps de chair de Sappho qui se transforme en « statue » de « marbre pâle ». On peut y voir le résultat de sa rencontre métaphorique avec la méduse, celle-ci pouvant être une allusion à la Gorgone mythologique qui avait le pouvoir de pétrifier tout mortel qui la regardait. Survivant au suicide de sa légende, Sappho échappe à la mort dans un décor où les notions spatiales se sont inversées et où l'alchimie des matières transforme la chair en pierre.

L'espace n'est toutefois pas le seul élément à être renversé, le temps l'est également. En effet, la plupart des personnages de *Feux* sont issus de la Grèce antique, à l'exception de Marie-Madeleine, comme l'explique Yourcenar elle-même dans la préface de l'ouvrage,

²⁷ « Sappho ou le Suicide », *F, OR*, p. 1165.

publiée en 1968²⁸. Pourtant, ces personnages dépassent le cadre temporel de l'Antiquité et s'inscrivent dans diverses temporalités incarnant les « stades intermédiaires que ces mythes ou ces légendes ont franchis avant d'arriver jusqu'à nous²⁹ ».

C'est tout d'abord dans le but de donner un cadre temporel moderne aux mythes antiques constituant le recueil que Marguerite Yourcenar a disséminé des éléments anachroniques dans les narrations de *Feux* : Phèdre chute dans un univers de ténèbres qualifiés de « corridors de métro³⁰ » ; Thétis voit le présage de la mort de son fils comme « le film des combats où succomberait Achille³¹ », et elle rompt « les câbles sous-marins qui transmettaient dans l'île l'ébranlement des batailles³² » ; sur la route de Thèbes où marchent côte à côte Œdipe et Antigone, « les radiographies du soleil rongent les consciences sans réduire leur cancer³³ ». La technologie du XX^e siècle, associée ici aux personnages mythologiques grecs, est un des exemples d'anachronisme volontaire de *Feux*.

Ce brassage temporel ne se limite pas à la description des décors dans lesquels évoluent les personnages. Par exemple, l'auteur Mireille Blanchet-Douspis, spécialiste de l'œuvre de Yourcenar, voit dans le violent coup d'État à Athènes présenté dans « Léna ou le Secret » une référence à la montée du nazisme de l'époque de l'écriture de *Feux*³⁴. Toutefois, Marguerite Yourcenar n'est pas le premier auteur à adapter les mythes antiques à notre modernité. Ce fut Jean Cocteau, comme le démontrent ses œuvres *Antigone* (1922) ou encore *La Machine infernale* (1932). De fait, dans la préface de *Feux*, Yourcenar ne cache pas sa sympathie pour ce pionnier, le remerciant de « [l'avoir] assurément encouragée à employer le très

²⁸ « Préface » (1968), *F, OR*, p. 1075-1076.

²⁹ *Ibid.*, p. 1076.

³⁰ « Phèdre ou le Désespoir », *F, OR*, p. 1087.

³¹ « Achille ou le Mensonge », *F, OR*, p. 1091.

³² *Ibid.*

³³ « Antigone ou le Choix », *F, OR*, p. 1107.

³⁴ Mireille Blanchet-Douspis, *L'Influence de l'histoire contemporaine dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2008, p. 31.

ancien procédé du calembour lyrique³⁵ ». Par conséquent, dans cette lignée de la modernisation du mythe antique née dans l'entre-deux-guerres, quelles sont les nouveautés propres à *Feux* ? Edmond Jaloux, écrivain et critique littéraire élu à l'Académie française à cette même époque, écrivit un article sur ce recueil dans la revue *Les Nouvelles littéraires*. Il y reconnaît l'originalité de la jeune auteur qui fait montrer d'« une pensée unique, ardente, angoissée, insatiable dans sa volonté de souffrir et son désir de connaître ». Mais il établit aussi son originalité dans la façon que Yourcenar a d'actualiser — et non pas simplement moderniser — les sujets antiques qu'elle traite. Edmond Jaloux explique une seconde originalité :

Une autre originalité de Mme Yourcenar, qui est un des écrivains les plus personnels de son temps (avec, de-ci, de-là, dans *Feux*, certaines influences verbales de M. Jean Giraudoux que je ne trouvais pas dans ses œuvres précédentes et que je regrette), une de ses originalités, dis-je, consiste, non pas à moderniser, mais à *actualiser* pour ainsi dire les sujets antiques qu'elle traite. Rien ne ressemble moins à cette tentative que le genre d'anachronisme de Jules Laforgue ou des opérettes du Second Empire³⁶.

Edmond Jaloux distingue nettement l'actualisation des mythes antiques de la modernisation de ceux-ci, en comparant *Feux* avec d'autres tentatives littéraires qui ne sont parvenues, selon lui, qu'à un

³⁵ « Préface » (1968), *F, OR*, p. 1077. Dans cette préface, Yourcenar remercie Cocteau. Toutefois, dans ses entretiens, elle exprime des avis plus mitigés sur cet auteur et l'œuvre de celui-ci (Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts : Entretiens avec Matthieu Galey*, Paris, Le Centurion, 1980, p. 88). Concernant l'étude comparative des œuvres de ces deux écrivains, voir l'article de Mireille Brémond, « Mais où sont passés les monstres ? Réflexion sur le Sphinx de J. Cocteau et le Minotaure de M. Yourcenar », in *Bulletin du SIEY*, Clermont-Ferrand, n° 19, décembre 1998, p. 61-68.

³⁶ Edmond Jaloux, « *Feux*, par Marguerite Yourcenar (Grasset) », in *Les Nouvelles littéraires*, 19 décembre 1936, p. 6. Souligné par Edmond Jaloux. Contrairement à l'indication de Jaloux, Yourcenar rejette catégoriquement toute influence de Giraudoux. Concernant l'étude comparative des œuvres de ces deux auteurs, voir notamment l'article de Mireille Brémond, « Jean Giraudoux vu par Marguerite Yourcenar », in *Les Cahiers Jean Giraudoux. Giraudoux pasticheur et pastiché II*, numéro conçu par Pierre d'Almeida avec la participation de Guy Teissier, n° 28, Paris, Grasset, 2000, p. 189-197.

« genre d’anachronisme ». L’idée de modernisation implique une hiérarchie des cadres temporels — l’Antiquité et le début du XX^e siècle dans le cas de *Feux* —, ce qui conduit à l’éventuel écueil du « désuet ». Au contraire, « l’actuel » n’est jamais anachronique puisqu’il s’inscrit dans le contexte contemporain du lecteur³⁷. Il convient bien sûr de se demander si « l’actuel » de *Feux* s’applique toujours au lecteur contemporain, encore même du XXI^e siècle ? Certes, la technologie du XX^e siècle présentée dans *Feux* n’est plus une nouveauté de nos jours, mais elle existe encore. De même, le lecteur contemporain ne considère plus la montée du nazisme des années 1930 comme une menace « actuelle ». Cependant, Yourcenar présente les chaos — tant passés que présents — de l’histoire comme des événements cycliques où « hier et aujourd’hui » se rejoignent. Dans *Les Yeux ouverts*, une série d’entretiens avec Matthieu Galey, elle explique ce procédé employé dans le poème consacré à Léna :

Ce récit, bien que l’histoire elle-même se soit passée à peu près un siècle avant Périclès, je le présentais comme pouvant se passer de nos jours, à l’époque où j’ai écrit le livre, vers 1936, en Grèce. Et quand on pense à la Grèce et au Proche-Orient d’hier et d’aujourd’hui, on se rend compte que ce type de luttes partisans n’a pas cessé, ou ne cesse que pour un instant. Il va sans dire qu’à l’époque je pensais aussi beaucoup à l’Espagne³⁸.

Cette approche de l’histoire de l’écrivain touche également les êtres humains. En effet, l’intérêt de *Feux* réside dans le fait que l’auteur présente les personnages mythologiques et historiques comme des contemporains, semblables en tout point par leurs comportements à des hommes et des femmes d’aujourd’hui. Pour

³⁷ Cf. Yumiko Muranaka, « Le démon de l’intemporalité ou la stratégie de Marguerite Yourcenar envers la notion de contemporain », in *L’Année Mosaïque : Revue de jeunes chercheurs en sciences humaines*, Fernelmont (Belgique), n° 3, 2014, p. 29-40. L’article cité repose sur l’ouvrage de Hans Robert Jauss, notamment sur le chapitre suivant : « La “modernité” dans la tradition littéraire et la conscience d’aujourd’hui », *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « tel », 2010 [1974], p. 173-229.

³⁸ Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts : Entretiens avec Matthieu Galey*, op. cit., p. 91.

Jaloux, cette « actualisation » réussie s'explique par l'érudition de Yourcenar :

Mme Marguerite Yourcenar procède à la façon des peintres de tous les temps, lesquels, en montrant les grandes scènes de l'antiquité païenne ou religieuse, les ont encadrées de détails contemporains. Comme elle connaît admirablement l'antiquité, — elle a même écrit un excellent ouvrage sur Pindare, — elle a pu glisser, de loin en loin, sans maladresse, dans son texte, un usage ou un objet modernes à travers des évocations du passé, parce que son érudition lui permettait de connaître exactement quelle était la chose qui pouvait changer, d'une époque à l'autre, et celle dont la forme était immuable³⁹.

En comparant la façon dont Marguerite Yourcenar réutilise le mythe antique à celle des peintres, Edmond Jaloux définit donc l'érudition comme l'essence de toute actualisation réussie des sujets antiques. Celle-ci permet de saisir les éléments immuables du mythe et de les séparer des détails actualisables. C'est en préservant et en valorisant ces éléments imprescriptibles que Yourcenar peut inverser le temps : l'Antiquité et le contemporain.

Cependant, Yourcenar a l'habitude de réagir aux propos des critiques. L'article d'Edmond Jaloux ne fit pas exception. En 1957, l'auteur précisait :

Ce compte rendu d'une crise intérieure utilise parfois à des fins différentes des procédés qui étaient aussi ceux d'autres poètes de 1936 refaçonnant le mythe ou la légende ; la transposition volontaire et le détail anachronique ayant ici pour but, non d'actualiser le passé, mais de volatiliser toute notion du temps⁴⁰.

Il est certain que Yourcenar avait lu l'article d'Edmond Jaloux en question. Elle avait, en effet, coutume de faire classer et conserver tous les textes concernant ses œuvres — mêmes les plus modestes articles de journaux — par Grace Frick, sa secrétaire, traductrice et compagne américaine. Les manuscrits de Marguerite Yourcenar,

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ « Avertissement » (1957), *Feux*, Paris, Plon, 1957, p. 1.

conservés à la Houghton Library, témoignent de ce fait. Repoussant le concept d'« actualisation du passé », elle forge l'expression « volatiliser toute notion du temps ». Cette idée rappelle que le travestissement dans *Feux* permet de supprimer le sexe hérité à la naissance. Il est donc possible de considérer l'enjeu du traitement du mythe antique dans *Feux* comme une stratégie d'invalidation de tout paramètre temporel.

Renversement de l'écriture chez Marguerite Yourcenar

La stratégie d'inversion se trouve, non seulement dans les poèmes consacrés aux personnages mythologiques et historiques, mais aussi dans les pensées écrites en fragments qui encadrent ces poèmes. En effet, l'auteur fait preuve ici d'audace et réutilise la formule d'un autre écrivain. Dans les pensées en fragments, Marguerite Yourcenar écrit :

L'admirable Paul s'est trompé. (Je parle du grand sophiste et non du grand prédicateur.) Il existe, pour toute pensée, pour tout amour, qui, laissé à soi-même, défaillerait peut-être, un cordial singulièrement énergique qui est *tout le reste du monde*, qui s'oppose à lui, et qui ne le vaut pas⁴¹.

Il est difficile, par la seule lecture de ce passage, d'identifier ce « Paul ». Yourcenar révèle cependant l'identité de celui-ci dans sa réponse à la lettre d'un lecteur écrite en 1957, ainsi que dans la préface de *Feux*, ajoutée lors de la réédition du recueil en 1968⁴². Il s'agit de Paul Valéry. Voici le passage extrait de *Choses tuées* (1930) auquel Yourcenar réagit :

⁴¹ *F, OR*, p. 1083. Souligné par Marguerite Yourcenar.

⁴² Il s'agit d'une lettre de Marguerite Yourcenar adressée à D. J. Baar, datée du 24 octobre 1957, dans « *Une volonté sans fléchissement* ». *Correspondance 1957-1960*, texte établi, annoté et préfacé par Joseph Brami et Maurice Delcroix, éd. coordonnée par Colette Gaudin et Rémy Poignault avec la collaboration de Michèle Sarde, Paris, Gallimard, 2007, p. 170 ; « Préface » (1968), *F, OR*, p. 1083.

Il existe pour toute pensée et pour toute chose profonde, amour, haine, un poison singulièrement énergique qui est *tout le reste du monde*, tout ce qui n'est pas elle, et qui la distrait, la dilue, la dissipe...

L'étrange pouvoir de faire certaines choses indifférentes à la vie avec le soin, la fureur, l'opiniâtreté — comme si la vie en dépendait... c'est là ce que nous appelons : *vivre*⁴³.

Il s'avère que Yourcenar a choisi de totalement renverser la première moitié de ce passage de Valéry. Tout en adoptant l'écriture fragmentaire et la formule des *Cahiers* de son aîné, elle montre un autre point de vue que celui-ci. Cette référence discrète à Valéry fait aussi écho à la fin du poème consacré à Phédon : « Il n'y a ni vertu, ni pitié, ni amour, ni pudeur, ni leurs puissants contraires, mais rien qu'une coquille vide dansant au haut d'une joie qui est aussi la Douleur, un éclair de beauté dans un orage de formes⁴⁴ ». Cet aphorisme nihiliste, qui n'admet pas les notions fondamentales relatives à l'humain, ni celles des contraires, semble étrangement proche du passage de Valéry susmentionné. De même, l'indication d'« une coquille vide » à la fin de ce poème est sans doute également une allusion au passage de Valéry, car ces extraits de *Choses tues* sont précédés d'un dessin de coquille de la main même de ce penseur.

On peut encore élargir le panorama de l'inversion chez Marguerite Yourcenar en ajoutant la question du style. En effet, le style d'écriture de *Feux*, que Yourcenar qualifie elle-même de « tendu et orné⁴⁵ », se distingue nettement de celui des autres textes de l'auteur. On doit considérer cette différence selon deux niveaux de comparaison : l'un concerne le style d'écriture dominant de l'époque — soit le « style d'époque » —, l'autre s'attache au style employé par Yourcenar dans ses textes précédents — c'est-à-dire le

⁴³ Paul Valéry, *Choses tues : Cahier d'impressions et d'idées, eaux-fortes originales et dessins par l'auteur*, Tesserete (Suisse), Pageine d'Arte, coll. « mots & images », 2016 [1930], p. 89.

⁴⁴ « Phédon ou le Vertige », *F, OR*, p. 1144.

⁴⁵ « Préface » (1968), *F, OR*, p. 1079.

« style d’auteur »⁴⁶. *Feux* est avant tout une tentative de renversement du « style d’époque ». En effet, au début des années 1920, il existait un modèle de style, appelé « style NRF », tirant son nom de l’illustre revue de l’époque, *Nouvelle Revue Française*. Ce style, représenté par des auteurs comme Paul Valéry ou encore André Gide, se caractérise par le dépouillement, la sobriété et l’impersonnalité. Sous couvert d’avant-gardisme, c’est le « classicisme moderne » qui constituait le courant stylistique littéraire majeur de l’époque⁴⁷.

Si l’on fait abstraction de ses publications à compte d’auteur, la première œuvre de Marguerite Yourcenar parue chez un éditeur fut *Alexis ou le traité du vain combat* en 1929. Cet ouvrage s’inscrit dans la lignée du récit classique français. L’auteur publie ensuite plusieurs pièces de théâtre, ainsi que le roman *Denier du rêve* en 1934, auquel fait suite *Feux* en 1936. Dans une « Chronologie » écrite par l’auteur elle-même à la troisième personne du singulier et présentée en préambule du volume *Œuvres romanesques* (Bibliothèque de la Pléiade), elle affirme que ce recueil de poèmes a « introduit pour la première fois dans l’œuvre de Marguerite Yourcenar, un ton “résolument moderne”⁴⁸ ». En plus des « images de la violence et du désarroi politique du temps envahissant la scène », l’aspect stylistique de *Feux* se veut « résolument moderne ».

⁴⁶ Sur les notions de « style d’époque » et « style d’auteur », voir notamment l’ouvrage de Stéphanie Smadja, *La Nouvelle Prose française : Étude sur la prose narrative au début des années 1920*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2013.

⁴⁷ Concernant l’étude du « style » littéraire dans les deux premières décennies du xx^e siècle et celle du courant du « classicisme moderne » de cette époque, voir notamment les ouvrages suivants : Gilles Philippe, *Le Rêve d’un style parfait*, Paris, PUF, 2013 ; Stéphanie Smadja, *op. cit.* ; Theodore Ziolkowski, *Classicism of the Twenties. Art, music & literature*, Chicago, The University of Chicago Press, 2015.

⁴⁸ « Chronologie », *OR*, p. XIX. Il n’est pas inutile de rappeler ici que le volume *Œuvres romanesques* de Marguerite Yourcenar, ainsi qu’*Essais et mémoires*, ne sont pas des éditions critiques, même si ceux-ci sont publiés dans la collection « Bibliothèque de la Pléiade ». De plus, *Œuvres romanesques* fut publié du vivant de l’auteur, contrairement à la plupart des volumes de cette collection. Cette particularité s’explique par le fait que Yourcenar ne souhaitait pas que son œuvre soit commentée « de l’extérieur ». C’est pour cette raison que « Chronologie » fut écrite et « contrôlée » par l’auteur elle-même. Pour le « contrôle » de son œuvre par Yourcenar, voir l’article de Pierre Brunel, *op. cit.*

C'est donc en transformant — ou renversant — son propre style d'auteur que Yourcenar donne à *Feux* un caractère particulier. Son propos dans la préface du recueil atteste de ce fait : « Stylistiquement parlant, *Feux* appartient à la manière tendue et ornée qui fut mienne durant cette période, alternativement avec celle, discrète presque à l'excès, du récit classique ⁴⁹. » L'auteur oppose donc les caractéristiques stylistiques de *Feux* à celles du « style *NRF* » qu'elle a également employé auparavant. Dans cette même préface, Yourcenar évoque aussi « l'expressionnisme baroque » de ce recueil. Les inversions multiples — du sexe, de l'espace, du temps et du style — nourrissent cet effet baroque de l'écriture de *Feux*, dont le but est de surprendre en renversant les normes établies de l'époque.

Au terme de cette étude, qui a parcouru le thème de l'inversion dans *Feux*, on pourrait se demander quelle est finalement la véritable identité de Marguerite Yourcenar. L'auteur clôt la préface du recueil par une image littéraire métaphorique du « déguisement de soi » : « Ce bal masqué a été l'une des étapes d'une prise de conscience⁵⁰ ». On peut ici constater que *Feux*, où les personnages mythologiques et historiques se travestissent successivement, est bien « le bal masqué » de ces personnages, ou plus exactement du « soi » de l'auteur déguisé sous leurs traits. En effet, le travestissement et l'inversion sont des actes à la fois de dissimulation et de transformation de soi. Ainsi travestie, l'identité subit une évolution. Si l'on se rappelle que, dans *Feux*, l'inversion permet d'invalider des caractéristiques inhérentes comme le sexe, alors il est possible que cette évolution entraîne une transformation complète et permanente, effaçant ce qui a été. Par exemple, dans le cas de Clytemnestre, celle-ci se réalise dans la fonction virile de son mari, le meurtre de ce dernier empêchant tout retour en arrière. Mais la transformation, chez Yourcenar, peut également être réversible : c'est le cas d'Achille qui abandonne la jeune fille en lui pour retourner ensuite

⁴⁹ « Préface » (1968), *F, OR*, p. 1079.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 1081.

au monde de la guerre. La preuve est ainsi faite que, chez Yourcenar, même l'inversion peut s'inverser : tout est impermanent, en transformation.

Concernant l'aspect stylistique littéraire, lequel du style « orné » de « l'écriture baroque » ou celui discret hérité de son époque constitue ce qui serait le style authentique de Yourcenar ? Il est de notre avis que la réponse ne se trouve pas dans ce choix. Ce sont les jeux d'inversion qui constituent, au final, la caractéristique majeure et novatrice du style de l'auteur, ceux-ci étant à l'origine de la métamorphose incessante de son œuvre.

Pour conclure sur la question de l'originalité du style de Yourcenar par rapport à son époque, il nous semble essentiel de poursuivre et approfondir à l'avenir les études comparatives des caractéristiques stylistiques de *Feux* avec les œuvres des deux « Jean », Cocteau et Giraudoux⁵¹. Ceci afin de reconsidérer la position « insulaire » de Marguerite Yourcenar et de mieux définir sa position dans le milieu littéraire de l'entre-deux-guerres.

⁵¹ Cf. Rémy Poignault, *L'Antiquité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Littérature, mythe et histoire*, *op. cit.* ; Mireille Brémond, « Mais où sont passés les monstres ? Réflexion sur le Sphinx de J. Cocteau et le Minotaure de M. Yourcenar », *art. cit.* ; « Jean Giraudoux vu par Marguerite Yourcenar », *op. cit.*