

LE(S) STYLE(S) DE MARGUERITE YOURCENAR

Textes réunis et présentés par
May Chehab



Société Internationale d'Études Yourcenariennes
Clermont-Ferrand, 2015

LE(S) STYLE(S) DE MARGUERITE YOURCENAR

Textes réunis et présentés par
May CHEHAB

Comité scientifique :

Carminella Biondi, Bruno Blanckeman, May Chehab,
Maurice Delcroix, Rémy Poignault

SIEY
Clermont-Ferrand, 2015

À Osamu Hayashi, in memoriam

SOMMAIRE

Questions de styles
May CHEHAB (Université de Chypre)..... p. 11

I. MODULATIONS : LE DICIBLE ET L'INDICIBLE

La mort de soi et de l'aimé ou la mascarade stylistique
Marc-Jean FILAIRE (Université de Nîmes)..... p. 23

Les effets de sourdine dans deux romans de Marguerite Yourcenar
Claude BENOIT (Université de Valencia)..... p. 43

Le style de l'éloge dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar
André Alain MORELLO (Université du Sud Toulon-Var) p. 57

II. FIGURES : LA DYNAMIQUE DES STYLES

Style(s) poétique(s) comme sève de l'écriture : une alchimie végétale
Anne BOISSIER (Université de Nancy II)..... p. 69

Les substantifs sans déictiques dans l'autobiographie yourcenarienne
Camille VAN WOERKUM (Université Fontys de Sciences appliquées – Eindhoven). p. 85

Les marques du pluriel (« Nous » / « Vous ») dans Un homme obscur
Davide VAGO (Université catholique de Milan)..... p. 93

Perspectives génétiques et style de l'auteur
Francesca MELZI D'ERIL (Université de Bergame) p. 107

Marguerite Yourcenar et le Théâtre Nô
Osamu HAYASHI (Université de Fukushima) p. 121

III. TRANSLATIONS : TRADUIRE ET TRANSPOSER

- Les images dans Anna, soror... : de la transposition du visuel en style*
Colette VALAT (Université de Toulouse II) p. 135
- Anna, soror..., poème de la « musica callada »*
Frédéric SOUNAC (Université de Toulouse II) p. 153
- Des figures pour une « musique désaccordée » de l'amour*
Emilia SURMONTE (Université de Naples – L'Orientale) p. 167

IV. OXYMORES : REALITÉ DU SONGE, IMAGINAIRE DU VRAI

- Un « gala pour l'imaginaire » : Mythe, Histoire, Songe
dans le théâtre de Marguerite Yourcenar*
Catherine DOUZOU (Université François-Rabelais de Tours) p. 183
- Les Songes et les Sorts: une écriture hermétique ?*
Maria CAVAZZUTI (Université de Modena e Reggio Emilia) p. 195

V. STILUS : PLUME PRAGMATIQUE, CALAME IMPÉRIAL

- Examen stylistique de la correspondance de Marguerite Yourcenar*
Jean-Pierre CASTELLANI (Université François-Rabelais de Tours) p. 209
- De la pragmatique du courrier à la poétique de la lettre
dans la correspondance de Marguerite Yourcenar*
Bruno BLANCKEMAN (Université Sorbonne Nouvelle Paris 3) p. 225
- Le calame impérial : l'Hadrien de Marguerite Yourcenar vs
le Claude de Robert Graves*
Rémy POIGNAULT (Université Blaise-Pascal de Clermont-Ferrand) p. 235

INDEX

- Index des noms cités* p. 271
- Index des œuvres* p. 276
- Index des notions* p. 278

**DES FIGURES POUR UNE
« MUSIQUE DÉSACCORDÉE »
DE L'AMOUR**

par Emilia SURMONTE
(Université de Naples – L'Orientale)

Marguerite Yourcenar écrit, entre les années soixante-dix et les années quatre-vingts, une trilogie, *Le Labyrinthe du monde I : Souvenirs Pieux ; Le Labyrinthe du monde II : Archives du Nord ; Le Labyrinthe du Nord III : Quoi ? L'Éternité*, où elle reconstitue à partir de matériaux divers et par un travail de remémoration et d'enquête, le monde duquel elle se veut le produit.

À travers un parcours qui commence dans un passé antérieur et s'arrête au tout début de sa vie, elle retrace les lignes caractéristiques et originaires de son existence et de son identité¹. Souvent classée comme autobiographie², cette œuvre est le point d'arrivée d'un processus de quête et d'enquête du 'moi', que Marguerite Yourcenar a poursuivi tout le long de sa vie, en le transposant dans des modes de narration littéraire où l'expression du 'moi' se fait par travestissements pluriels³.

Le Labyrinthe du monde témoigne d'une opération où la relation au 'moi' recherche des modalités expressives originales fondées sur un principe de « non évidence »⁴, d'autant plus que cette œuvre est écrite vers la fin de la vie de Marguerite Yourcenar, à un moment donc, où le

¹ Cf. Hélène JACCOMARD, *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine : Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Marguerite Yourcenar*, Droz, 1993.

² Cf. Simone PROUST, *L'autobiographie dans Le Labyrinthe du Monde de Marguerite Yourcenar*, Paris, L'Harmattan, 1997.

³ Cf. Michèle SARDE, *Vous, Marguerite Yourcenar. La passion et ses masques*, Paris, R. Laffont, 1997.

⁴ Cf. Bruno BLANCKEMAN, *Les fictions singulières, étude sur le roman français contemporain*, Prétexte éditeur, 2002.

'vécu' d'un individu offre une 'matière' dense et riche à la réflexion identitaire⁵. L'écrivaine se passe de cette perspective et choisit d'enquêter foncièrement ce qui a permis ce vécu, en allant à la recherche, dans le monde de ses origines, de l'alchimie 'génético-culturelle' qui a 'fondé', et « informé » sa matière existentielle, comme le relève May Chehab dans « Le décentrement yourcenarien du moi : autobiographie, généalogie et philosophie »⁶.

Ce qui est en amont du vécu (de son vécu) possède pour Yourcenar un double pouvoir, celui de créer les conditions d'un 'engendrement' – les « prédispositions », comme elle les définit dans la dernière préface à *Feux* écrite en 1967 (OR 1982, p. 1047-1053)⁷ – mais aussi celui de conditionner la direction de vie et les choix d'un individu. Ce qui fait que l'écriture du *Labyrinthe du monde* dialogue constamment, comme le suggère Maurice Delcroix dans « Aux sources du Labyrinthe »⁸, avec une question inexprimée mais fondatrice de la conception et de l'architecture de cette œuvre : 'Pourquoi je suis celle que je suis ?'

⁵ Comme le souligne Jean-Pierre CASTELLANI dans *Je, Marguerite Yourcenar. D'un Je à l'Autre*, Paris-Bucarest, EST, 2011, p. 20 : « En fait, Yourcenar a passé toute sa vie à proclamer, dans de nombreux textes périphériques (interviews de radio, de télévision, longs entretiens écrits, préfaces, discours dont celui de la Réception à l'Académie française en 1981) son refus de l'autobiographie, son mépris de la confidence personnelle et de tout type de littérature qualifiée de démagogique, inutile et mauvaise. Elle a toujours été soucieuse de se démarquer de la littérature exhibitionniste du 'moi' et de protéger ainsi son intimité ».

⁶ May CHEHAB, « Le décentrement yourcenarien du moi : autobiographie, généalogie et philosophie » dans Bruno BLANCKEMAN (éd.), *Les diagonales du temps. Marguerite Yourcenar à Cerisy*, Actes du Colloque « Marguerite Yourcenar », Cerisy-la-Salle, 3-10 juillet 2006, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007.

⁷ Dans une publication parue chez l'éditeur Plon, en 1957, Yourcenar change le texte de l'« Avertissement » préfaciel. Ce qu'elle fera encore pour l'édition Gallimard, parue en 1967. Pour tout approfondissement sur cette problématique, cf. Emilia SURMONTE, *Declinazioni della passione in Marguerite Yourcenar*, Fasano (Br), éditions Schena, 2006.

⁸ Maurice DELCROIX, « Aux sources du Labyrinthe », dans *Marguerite Yourcenar. Retour aux sources*, Actes du colloque international organisé par le Centre d'études des lettres belges de langue française et l'Université 'Băbes-Bolyai' de Cluj-Napoca (Roumanie) du 28 au 30 octobre 1993. Textes réunis par Rodica LASCU-POP et Rémy POIGNAULT, Bucarest/Tours, Editura Libra et Société Internationale d'Études Yourcenariennes, 1998.

Les termes de la question identitaire en résultent donc apparemment déplacés. En choisissant d'enquêter la dimension du 'pourquoi', Yourcenar semble vouloir esquiver celle du 'qui suis-je'⁹. Mais elle ne fait que confirmer ici ce qu'elle avait affirmé presque trente ans auparavant dans *Feux*, œuvre dans laquelle elle s'était posé – douloureusement et ardemment – la question fondamentale de l'identité du 'je' : « J'ai beau changer : mon sort ne change pas. Toute figure peut être inscrite à l'intérieur d'un cercle » (OR, p. 1070). Un cercle qui renvoie à la cellule originaire contenant le début de la vie de tout individu, à une 'matrice' identitaire qui fonctionne en même temps comme une imposition, une 'prison intérieure' sans issue qui empêche la relation à l'autre, et comme une opportunité de 'soustraction' volontaire du 'moi' face à l'Autre, pour affirmer sa singularité, voire son autonomie. Soustraction qui devient aussi une stratégie d'« échappement » à la clôture du cercle. Elle se réalise, chez Yourcenar, par la dissolution de sa propre matière identitaire dans un temps en grande partie antérieur à l'émergence du 'moi', comme dans *Le Labyrinthe du monde* ; ou bien dans un suicide par hémorragie en prison comme c'est le cas de Zénon dans *L'Œuvre au Noir*, ou encore, comme dans les *Mémoires d'Hadrien*, par la dissolution du moi auctorial dans un 'je-autre', pour ne citer que des exemples éclatants.

À l'origine de cette volonté, ou bien nécessité intérieure, de 'soustraction', l'expérience fondatrice de *Feux*, où le thème conducteur de la passion amoureuse irréalisée et irréalisable fait ses comptes avec l'instance anti-narcissique d'un désir qui se heurte à l'impossibilité objective de fusionner et d'atteindre son propre 'moi' dans l'Autre, ce

⁹ Mais comme le relève May Chehab, dans le cas de Marguerite Yourcenar c'est « l'œuvre dans sa totalité qui construit son créateur, dont elle s'avère la biographie. Le grand œuvre yourcenarien est lui-même le grand sculpteur qui fait surgir son auteur de l'informe [...]. En faisant de l'œuvre sa propre biographie, Marguerite Yourcenar a contribué à montrer que seule une sortie vertigineuse du moi unitaire peut permettre un recouvrement authentique de l'expérience vécue », May CHEHAB, « Le décentrement yourcenarien du moi : autobiographie, généalogie et philosophie » dans Bruno BLANCKEMAN (éd.), *Les diagonales du temps. Marguerite Yourcenar à Cerisy*, op. cit. Cf. aussi *L'Écriture du moi dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Actes du Colloque de Bogotà, 5-7 2001, textes réunis par Rémy POIGNAULT, Vincent TORRES, Jean-Pierre CASTELLANI, Maria Rosa CHIAPPARO, Clermont-Ferrand, SIEY, 2004.

dernier n'existant – ne pouvant exister – que comme reflet trouble et trompeur du 'moi' dans un miroir.

Écrit à l'âge de 32 ans, *Feux* est considéré par Yourcenar elle-même, comme on le verra, une œuvre à part, de difficile classification. Le titre, déjà, se place sous le signe de l'ambiguïté et de la pluralité, en annonçant par là une constante de l'œuvre. En citant Racine dans la préface de 1967, et précisément le vers prononcé par Pyrrhus amoureux d'Andromaque – l'antanaclase « Brûlé de plus de feux que je n'en allumai » – Yourcenar suggère indirectement non seulement la source inspiratrice du titre, mais aussi son explication, car dans ce vers elle sent « l'obscur retour sur soi-même de l'homme qui a été impitoyable et commence à savoir ce que c'est souffrir » (*OR*, p. 1080). Par ce vers, dit Yourcenar, « Racine [...] ravive la métaphore des feux de l'amour » (*ibid.*). Métaphore à laquelle elle consacrera toute cette œuvre.

La marque grammaticale du pluriel, trace évidente de non-univocité interprétative, s'unit à l'étendue et à la particularité du champ sémantique du feu, celui-ci se situant, pour sa valeur symbolique et métaphorique, dans une dimension d'opposant, comme il représente, en même temps, une chose et son contraire, voire son complémentaire.

Feu de purification, ascension vers une dimension céleste et en même temps feu de l'enfer, qui « brûle sans consumer » ; feu alchimique, source et moyen de transformation, et feu destructeur ; feu comme métaphore figée de la passion amoureuse et feu comme désir inextinguible et inassouvi d'une possession et d'un acte sexuel qui ne s'accomplissent jamais. Suggérées par le titre, toutes ces dimensions coexistent et se déploient de manière plus ou moins évidente, plus ou moins exemplaire, dans cette œuvre, qui, tout en étant le « [p]roduit d'une crise passionnelle » (*F*, Préface, p. 1047), ne porte en apparence aucune trace visible de l'expérience individuelle, particulière, qui l'a engendrée. L'amour malheureux de Marguerite Yourcenar pour André Fraigneau, éditeur et écrivain homosexuel, à l'origine de cette « crise passionnelle », n'est, de fait, jamais évoqué. Et pour cause, car dans la préface de 1967, l'écrivaine souligne que « l'amour pour une personne donnée, si poignant, n'est souvent qu'un bel accident passager » (*ibid.*, p. 1053).

Il est vrai que dans cette même préface Yourcenar fait allusion à un épisode personnel d'où serait né cet « ouvrage », comme elle le définit,

mais elle organise son discours préfaciel en parlant de « l'amour total » (*ibid.*, p. 1047), de « tout amour vécu » (*ibid.*) comme point de départ d'un « chant ». Un chant qui, en traitant un sujet qui appartient à l'humanité, se détacherait de toute particularité ne nécessitant, par conséquent, d'aucun commentaire. Mais vers la fin, elle revient sur ses pas : « J'ai beau dire (ce qui pourtant est vrai en principe) qu'un recueil de poèmes sur l'amour ne nécessite pas de commentaires, je sais que j'ai l'air de refuser l'obstacle en traitant si longuement de caractéristiques stylistiques ou thématiques, après tout secondaires, et en passant sous silence l'expérience passionnelle qui inspira ce livre (*ibid.*, p. 1052-1053) ».

Bien que l'intention manifestée soit celle d'un rétrécissement, jusqu'à l'effacement, de son individualité par rapport à la matière traitée, Yourcenar est bien consciente du fait que l'« indécidable » – pour citer une épithète chère à Bruno Blanckeman – qui accompagne sa propre définition stylistique de *Feux*, tient précisément au fait que chaque mot, chaque image, chaque aspect envisagé et analysé dans *Feux* portent la marque indélébile des profondeurs de son âme et de sa vie. À un point tel que le recueil débute par une phrase révélatrice : « J'espère que ce livre ne sera jamais lu » (*F*, p. 1055). Car il appartient à un « genre d'aveux quasi publics » (*ibid.*, p. 1053), comme elle l'indique, encore, dans la préface de 1967. Un livre contenant « des vérités entrevues de bonne heure » mais aussi un « bal masqué qui a été l'une des étapes d'une prise de conscience » (*ibid.*). Un bal masqué où le 'je' se mue en 'on' et le 'on' en 'je', en passant à travers une série de figures intermédiaires, à l'apparence d'*exempla*.

Pour témoigner et raconter cette étape, Yourcenar a fait appel au plus profond de son identité émotionnelle et culturelle : elle a passé au crible la matière individuelle et particulière de son expérience et, tout en puisant dans ce monde culturel de l'antiquité analysé par Rémy Poignault, soit-il mythologique (de préférence), historique ou légendaire, qui se mélange à des « surimpressions » de sa contemporanéité, elle a élaboré cette série de neuf « récits » ou « tableaux » qui interrogent différents aspects et manifestations de la passion amoureuse, comme le souligne Carminella

Biondi dans son « Neuf mythes pour une passion »¹⁰. Mais qui retracent également les étapes d'un parcours évolutif de sa passion amoureuse, de sa découverte jusqu'à sa conclusion, à la prise de conscience définitive de son impossibilité objective. Chaque récit est précédé et suivi d'une série de « 'pensées' détachées » comme les définit Yourcenar elle-même, toujours dans la préface à l'édition de 1967, « qui furent d'abord pour la plupart des notations de journal intime » (F, p. 1047) et donc dix au total, qui, d'une façon cryptique et indirecte, constituent une sorte d'introduction et de commentaire aux récits¹¹. De plus, en considérant que le prénom 'Marguerite' est composé de dix lettres et le nom 'Yourcenar' de neuf, on peut bien envisager que ce choix numérique soit porteur de l'idée d'une 'intimité' des pensées détachées et d'une 'socialité' des récits proposés.

Le choix numérique se fait aussi révélation indirecte d'une narration dynamique et achevée d'un parcours existentiel ainsi que d'un recommencement, car 'neuf' est le chiffre de la gestation, le numéro qui représente la totalité des trois mondes, ciel, terre, enfers (chacun d'eux caractérisé par un chiffre ternaire), symbolisant l'universalité. Il est un des nombres des sphères célestes, mais aussi celui des cercles infernaux. Chez Dante c'est le nombre du ciel mais aussi celui de Béatrice et donc de l'Amour. Neuf est, aussi, le nombre des muses, et encore, « Neuf, étant le dernier de la série des chiffres, annonce à la fois une fin et un recommencement [...]. Dernier des nombres de l'univers manifesté, il ouvre la phase des transmutations. Il exprime la fin d'un cycle, l'achèvement d'une course, la fermeture de la boucle¹² ». Et ce sera

¹⁰ Carminella BIONDI, « Neuf mythes pour une passion », *Bulletin de la SIEY*, n° 5, 1989.

¹¹ Cf. à ce propos Michel BEAUJOUR, *Miroirs d'encre*, Paris, Seuil, 1980, p. 9 : « Cette opposition entre le *narratif* d'une part et de l'autre l'*analogique*, le *métaphorique* ou le *poétique* permet déjà de mettre en lumière un trait saillant de l'autoportrait. Celui-ci tente de constituer sa cohérence grâce à un système de rappels, de reprises, de superpositions ou de correspondances entre des éléments homologues et substituables, de telle sorte que sa principale apparence est celle du discontinu, de la juxtaposition anachronique, du montage, qui s'oppose à la syntagmatique d'une narration, fut-elle très brouillée, puisque le brouillage du récit invite toujours à en « construire », la chronologie ».

¹² Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont/Jupiter, p. 665.

précisément au neuvième 'récit', « Sappho ou le suicide », que Yourcenar, qui apparaît *in figura* (manifeste ou sous-jacente) dans les récits précédents, parvient à l'achèvement de cette narration sous-entendue, en réalisant son autoportrait, au sens où l'entend Michel Beaujour dans ses *Miroirs d'encre*, non plus « en travesti », mais dans le cadre d'une specularité désormais manifeste, en assumant, en ouverture, comme trace viatique, son 'je', coïncidence de narrateur et de sujet parlant, qui se reflète dans l'image de l'« acrobate » Sappho (F, Préface, OR, p. 1048) : « Je viens de voir au fond des miroirs d'une loge une femme qui s'appelle Sappho. Elle est pâle comme la neige, la mort, ou le visage clair des lépreuses » (F, p. 1129).

Et ce sera seulement après avoir raconté l'histoire de Sappho et de son suicide manqué que le 'je' de la dernière série de « 'pensées' détachées », la dixième, énoncera sa victoire finale sur la mort intérieure et sa volonté de se mettre à « construire ». C'est donc sous le signe du 'dix', ce chiffre contenant le sens de la totalité, de l'achèvement, du retour à l'unité, après le développement du cycle des neuf premiers nombres, qu'est placée la tâche de réaliser une œuvre de renouvellement et de recommencement.

L'amour d'une femme homosexuelle pour un homme homosexuel au fondement biographique de l'écriture de *Feux* représente une dysfonction spécifique, mais emblématique, à laquelle se heurte le désir amoureux face à l'Autre. Ce qui engendre une interrogation profonde plus générale sur la nature (les natures) de l'amour, sur les causes de ses dysfonctions et sur les souffrances inévitables qu'elles engendrent, le désespoir qui en découle. Sur l'impossibilité que l'amour humain a d'entrer à faire partie, par un jeu de correspondances, dans l'harmonie de l'univers et de ne pouvoir être, pour une raison ou pour une autre, comme le montrent les neuf récits, qu'une musique « désaccordée » (F, p. 1136) où le 'je' et 'l'autre' jouent comme des dissonances.

« 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 » : chaque récit aborde un topos.

Chaque protagoniste du récit, indiqué par le titre, se reflète, dans le topos dont il se fait l'exemple et l'emblème, la disjonction 'ou' fonctionnant comme un signe de coïncidence parfaite entre une

nominalisation identitaire particulière et une généralité. Chaque protagoniste porte dans les récits la marque de son histoire originaire (soit-elle mythique ou historique) chargée en même temps de toutes les stratifications de l'imaginaire dues à une longue tradition de réinterprétations, réécritures et relectures, comme le démontrent certaines procédures d'actualisation et de contamination bien lisibles dans les récits. Procédures, ces dernières, qui peuvent à juste titre être prises en compte comme une marque d'appartenance de chaque récit à un discours identitaire yourcenarien :

À des degrés divers, tous ces récits modernisent le passé ; certains, de plus, s'inspirent de stades intermédiaires que ces mythes ou ces légendes ont franchis avant d'arriver jusqu'à nous, de sorte que « l'antique » proprement dit n'est souvent dans *Feux* qu'une première couche peu visible. (*F*, p. 1048)

Mais la structure compositionnelle de *Feux*, l'articulation de son organisation interne, complexe et fuyante, se veut réalisation scripturale d'un projet fort ambitieux, celui de faire de l'écriture une substance charnelle, à même de restituer, par ses ressources internes, « l'incendie de [s]on propre sang (*F*, p. 1093) », dans lequel le 'je' des « pensées détachées » se réveille chaque nuit. Dans « ce bal masqué », comme Yourcenar elle-même l'appelle, rien n'est strictement comme il le semble. Chaque sens, chaque apparence, chaque évidence, chaque référence, chaque figure de style, chaque renvoi projette son image et son trouble dans un miroir, qui, à travers le jeu spéculaire des reproductions directes ou des réfractions indirectes, fait jaillir la complexité du sujet/objet traité et du discours du « moi » qui le vit, le regarde, l'interroge et le raconte¹³, en jouant en même temps sur les registres de l'intratextualité et de l'intertextualité, qui, à leur tour, se brouillent et se confondent.

¹³ Cf. à ce propos Michel BEAUJOUR, *Miroirs d'encre*, *op. cit.*, p. 13 : « Coïncé entre l'absence et l'Homme, l'autoportrait doit louvoyer pour produire ce qui sera toujours, pour l'essentiel, l'entrelacement d'une anthropologie et d'une thanatographie. Le présent d'un Moi, la présence à soi, dont on pouvait naïvement penser qu'ils constituaient le sujet illusoire de l'autoportrait, n'en sont que le leurre ou l'envers. Il n'est pas d'écriture moins innocente, plus déchirée et déchirante que celle de l'autoportrait par quoi s'impose surtout la présence matérielle de l'écrit ».

La matière que Yourcenar traite est restituée alors, en même temps, dans le figé de l'intemporalité d'une situation donnée, dans la fixité d'un portrait et dans le trouble d'un mouvement qui mime la vie. Les textes sont chargés d'une abondance et d'une complexité de renvois culturels et stylistiques non conventionnels qui rendent à l'amour, 'sujet/objet' du livre, l'indéfinissable de sa nature et de ses 'règles', l'impossibilité d'y échapper, la difficulté de trouver une issue positive dans ce jeu spéculaire et de réfractions prismatiques qui se réalise (reflète) dans et par les maintes ressources d'une rhétorique compositionnelle et linguistique.

Tout se tient dans *Feux*, à un point tel que Marguerite Yourcenar, dans les rééditions du livre, réécrit les préfaces mais ne touche pratiquement pas au texte, par crainte, sans doute, d'altérer cette architecture compositionnelle, thématique et stylistique qu'elle place explicitement sous le signe du « poétique » (*F*, p. 1051).

Publié sous forme fragmentaire pour la première fois en 1935 dans *La Revue de France*, *Feux* paraîtra en entier chez l'éditeur Grasset en 1936, avec une préface intitulée « Avertissement », que suivront les préfaces écrites d'abord pour l'édition Plon de 1957 et ensuite pour Gallimard en 1967. La (les) préface(s) à *Feux* participe(nt) à plein titre à la composition architecturale de l'œuvre. Se voulant regard, clé de lecture, source d'informations sur la matière traitée, en tant qu'intervention auctoriale en son propre nom, elles se font présence *in figura* de Yourcenar à l'intérieur de l'œuvre et se retrouvent au cœur d'un enjeu de croisements de regards et de détournements, sur lesquels insiste, dans les réécritures successives, la donnée fondamentale d'une distance temporelle.

Dans la préface de 1967, Marguerite Yourcenar définit cette œuvre comme « un recueil de poèmes d'amour ou, si l'on préfère, comme une série de proses lyriques reliées entre elles par une certaine notion de l'amour » (*F*, p. 1047). Quelques années plus tard, en revenant sur cette œuvre, dans une lettre écrite à Jean Chalon le 29 mars 1974 (*L*, p. 545), elle déclare que « *Feux* est un poème en prose » car « toute réalité décrite en termes non conventionnels est poésie ».

Pour construire son discours analytique et herméneutique sur l'amour, Yourcenar choisit donc de se situer dans un registre argumentatif disloqué, celui de l'expression poétique, comme revers syncrétique d'une

spéculation philosophique, dont la présence est annoncée par la dédicace à Hermès.

Comme elle le déclare encore dans la préface de 1967, l'adoption du « procédé du calembour lyrique » (*F*, p. 1049) inspiré de Cocteau et des surréalistes qui « fait pour ainsi dire dessiner au même mot les deux branches d'une parabole » (*F*, p. 1052), la présence abondante de « surcharges verbales » (*F*, p. 1049), d'« audaces verbales » (*F*, p. 1051), le refus de « certains compromis savants et légers » (*F*, p. 1049) placent l'écriture de *Feux* sous le signe d'un « expressionisme presque outré » et semblent « un légitime effort pour ne rien perdre de la complexité d'une émotion ou de la ferveur de celle-ci » (*F*, p. 1051). Cet expressionisme, Yourcenar finira par le définir comme « baroque » (*F*, p. 1051), « langage totalement poétique, dont chaque mot chargé du maximum de sens révélerait ses valeurs cachées comme sous certains éclairages se révèlent les phosphorescences des pierres » (*ibid.*). Et trente ans après, certains passages de *Feux* lui semblent encore contenir « des vérités entrevues de bonne heure » (*F*, p. 1053) qui ont trouvé une confirmation plus tard dans sa vie.

Ce livre est dédié à Hermès. André Fraigneau, à qui lui demandait des renseignements sur cette œuvre, déclara : « Je sais que *Feux* est le résultat de son échec avec moi. Elle souhaitait même me le dédier. Que je sois son éditeur rendait la chose impossible, elle a donc dédié le livre à Hermès pour qu'il me porte le message¹⁴ ». Avait-il raison ? Hermès n'est-il dans ce contexte que le messenger des dieux ? C'est vraiment dans cette perspective unidimensionnelle et réductrice que Yourcenar élabore sa dédicace ?

À s'en tenir au *Dictionnaire des symboles* de Chevalier et Gheerbrant, Hermès symbolise aussi « les moyens d'échange entre le Ciel et la Terre [...]». Il assure le voyage, le passage, entre les mondes infernaux, terrestres et célestes¹⁵. C'est donc celui qui accompagne dans l'interprétation, c'est l'Hermès fondateur de l'herméneutique, celui à qui l'on s'adresse, pour qu'il fasse de guide dans un parcours de

¹⁴ Dans Josyane SAVIGNEAU, *Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie*, Paris, Gallimard, 1990, p. 113.

¹⁵ Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANDT, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 499.

compréhension. Cet Hermès est celui qui permet aussi le passage intertextuel entre les deux blocs compositionnels de *Feux*, entre les neuf « récits » et les dix séries de « 'pensées' détachées », un Hermès passeur – rôle qui sera dans le récit « Sappho ou le suicide » celui de Phaon – qui puisse aider à comprendre les mécanismes qui font que ce 'je' de *Feux* – détaché du 'moi' dans la narration, mais son débiteur dans l'inspiration et dans les choix thématiques et stylistiques et dans le besoin désespéré de comprendre – soit totalement envahi par la passion à un point tel qu'il 'devient' la passion. Un Hermès qui puisse conduire à déceler ces enjeux de la vie et de l'univers, voire de la destinée humaine, qui brouillent les cartes en précipitant le 'je' *in persona* ou *in figura* dans l'abîme du désespoir sans issue. Mais aussi un Hermès, inventeur de l'écriture, de cette ressource qui permet de manier le langage, de le construire pour transmuter le sentiment, l'émotion, l'idée en leurs doubles formels, ces 'lettres' qui permettront à Marguerite Yourcenar de déjouer son sort inscrit dans un cercle et d'échapper à l'abîme. Langage que Yourcenar construit en utilisant les mêmes procédés créateurs des écrivains de la Renaissance :

Il s'agit toujours de concrétiser le sentiment ou l'idée dans des formes devenues en elles-mêmes *précieuses* (le terme est en soi révélateur), comme ces gemmes qui doivent leur densité et leur éclat aux pressions et aux températures presque insoutenables par lesquelles elles ont passé, ou encore d'obtenir du langage les torsions savantes des ferronneries de la Renaissance, dont les entrelacs compliqués ont d'abord été du fer rouge. (*F*, p. 1051)

Mais ces formes « précieuses » auxquelles Yourcenar fait allusion ne fonctionnent pas seulement comme minéralisation au cœur incandescent d'un sens interne, elles se constituent aussi en réseau intertextuel qui puise à toutes (ou presque) les ressources de la rhétorique ancienne et moderne : les figures de diction se combinent avec celles de construction, les tropes et les comparaisons se conjuguent aux figures de pensée. Elles s'appellent, se répondent d'un bout à l'autre de l'œuvre. Preuve de la maîtrise et du contrôle que Marguerite Yourcenar exerce sur sa propre crise passionnelle, mais aussi 'musique scripturale' de sa douleur, du va-et-vient d'une pensée qui tourne en spirale autour de l'insaisissable et de l'incompréhensible, en oscillation continue entre une particularisation et une généralisation. Les figures de continuités phoniques, telles que

l'allitération, l'assonance et la paronomase abondent pour donner à la 'parole' son rythme, pour fournir aux figures de construction les notes sur lesquelles se déploiera leur 'musique' ainsi que celle des figures de pensée. Les répétitions lexicales par parallélisme, les épizeuxes et les hypozeuxes des groupes syntaxiques juxtaposés, les antithèses, comme les variations grammaticales à partir d'une même source lexicale rendent compte du martèlement d'une pensée qui tourne toujours autour du même centre thématique. Les anaphores rhétoriques amplifient et prolongent le thème traité, l'émotion racontée, la réflexion lancée, la présence d'adynatons avec leurs hyperbolisations poussent à son extrême limite l'idée ou l'image véhiculée.

Au centre de cette multiplicité infinie de figures de styles adoptées par Yourcenar dans *Feux*, la figure du miroir qui donne le *la* à toute son architecture textuelle, comme le démontre, par exemple, la présence prépondérante dans l'œuvre de l'adverbe 'comme', introduisant, il est vrai, une idée de similitude, mais celle-ci ne joue pas pour la plupart du temps sur un registre effectif de comparaison, de ressemblance, mais plutôt d'adjonction, de déplacement, de réajustement de l' 'image' de référence, sinon de sa déformation, extrémisation et absolutisation. Le 'comme', marque linguistique du miroir, ce « reflet plus effrayant que le vide » (*F*, p. 1067) – ainsi qu'il est défini dans « Achille ou le mensonge » – trouve son complémentaire dans une abondance de locutions ou tournures restrictives du genre 'ne... que', déterminant un effet stylistique de refus de la part du miroir d'absorber l'image et donc de la dédoubler, en la condamnant par-là à son incomplétude et à sa solitude. Mais ce miroir qui déforme ou repousse est bien cet 'autre', contre qui il faut combattre pour ne pas perdre son identité. « Je ne serai jamais vaincue » (*F*, p. 1061) déclare le 'je' dans la deuxième des « 'pensées' détachées ».

Un combat s'engage alors dans la textualité profonde de l'œuvre. Comme le suggèrent les allusions récurrentes, directes ou indirectes, au mythe de Narcisse que l'on retrouve dans l'œuvre, il faut vaincre cette instance anti-narcissique d'anéantissement du moi qui est l'une des conséquences de « cette musique énorme et désaccordée comme l'est celle de l'amour » (*F*, p. 1136), pour récupérer, autant que possible, la dimension narcissique de l'amour de soi. « Un dieu qui veut que je vive t'a ordonné de ne plus m'aimer » (*F*, p. 1083), dit-elle dans la cinquième

série des « 'pensées' détachées ». Mais pour vivre elle doit 'revivre' *in figura* son expérience, refaire le tour de son histoire dans la dislocation d'une identification trouble à trois voix, le 'je', l'« acrobate » Sappho et la poétesse grecque, pour décréter la victoire de la vie sur la mort et déjouer ainsi le miroir trompeur de 'l'autre' qui l'empêche de voir sa propre image pour l'aimer et s'aimer. « Narcisse », dit-elle dans « Sappho ou le suicide », « aime ce qu'il est » (*F*, p. 1131). Mais pour s'aimer il faut prendre le risque de toucher la surface de l'eau, de mourir, de vouloir mourir, au rythme d'une musique devenue « une grande vague lisse qui lave tous les souvenirs » (*F*, p. 1137) pour pouvoir enfin renaître comme sujet identitaire et se regarder enfin dans ce miroir de soi-même qu'est l'écriture :

« On ne bâtit un bonheur que sur un fondement de désespoir. Je crois que je vais pouvoir me mettre à construire » (*F*, p. 1139).