

Pleins feux sur *Feux* de Marguerite Yourcenar



Travail d'annotation et de présentation de nouvelles
de Marguerite Yourcenar, par les étudiants de deuxième année de
Lettres Modernes 2009-2010.

Faculté LESLA
Département des Lettres
Méthodologie et expression – Tice 3
Année universitaire 2009 / 2010

Pleins Feux sur *Feux* de Marguerite Yourcenar

Travail d'annotation et de présentation de nouvelles de
Marguerite Yourcenar, par les étudiants de deuxième année
de Lettres Modernes 2009-2010.



Page de couverture :
Illustration de *Mathieu PÉQUIGNOT*

Les textes des nouvelles sont issus de :
YOURCENAR, Marguerite. *Feux* [1936]. Paris : Gallimard, 1974. (L'Imaginaire)

Au premier semestre de l'année universitaire 2009-2010, les étudiants de 2^{ème} année de Lettres modernes ont étudié le recueil de nouvelles de Marguerite Yourcenar, *Feux*¹ (paru en 1936), dans le cadre du TD de Méthodologie et Expression (enseignantes : Sophie Coste et Camille Gerzaguet) et constitué des dossiers sur ces nouvelles. Parallèlement, ils ont travaillé dans le cadre du TD de TICE (enseignant : Serge Molon) sur la mise en forme de leurs recherches. Cette brochure présente les résultats auxquels a abouti ce travail en partenariat entre l'enseignement de Méthodologie et celui de TICE*.

Deux principes ont guidé l'encadrement pédagogique :

- Ne pas séparer la méthodologie de sa mise en œuvre sur un véritable contenu littéraire. C'est en vue de l'exploration du recueil de Marguerite Yourcenar qu'ont été mobilisées les pratiques méthodologiques (recherches documentaires, établissement de bibliographies, annotations, rédaction de développements synthétiques...).
- Associer la réflexion sur les contenus à celle qui concerne leur mise en forme, dans un partenariat étroit entre le cours de TICE et celui de méthodologie. Les travaux écrits ont été évalués sous ces deux aspects, par les deux enseignants concernés.

Le texte de Marguerite Yourcenar a été choisi pour sa densité et pour les nombreuses références culturelles (mythologiques, en particulier) qu'il comporte. Comme il n'a encore jamais fait l'objet d'une édition annotée, le travail d'élucidation restait entièrement à faire. C'est à cela que se sont essayés les étudiants. L'objectif, annoncé dès le début du semestre, était de parvenir à constituer un appareil critique qui, conçu par des étudiants et pour des étudiants, serait susceptible de faciliter l'accès à ce texte. Pour des raisons pratiques (homogénéité du corpus, entre autres), nous avons décidé de laisser de côté les fragments de journaux intimes qui, dans *Feux*, s'intercalent entre les nouvelles, et de ne travailler que sur ces dernières.

Voici comment le travail a été conduit en méthodologie :

- Les étudiants, généralement en équipes de deux, ont choisi une nouvelle qu'ils ont présentée oralement, en s'attachant à élucider les difficultés et à proposer des pistes interprétatives. Ces exposés ont donné lieu à des reprises, et à des discussions collectives. Les nouvelles n'étant qu'au nombre de neuf, certains étudiants ont présenté des exposés sur des thèmes transversaux invitant à mettre en relation les nouvelles entre elles.
- A chaque exposé, les étudiants ont présenté brièvement la bibliographie qu'ils avaient utilisée. Au fil des séances s'est ainsi construite une bibliographie d'ensemble à l'usage du groupe.

¹ YOURCENAR, Marguerite. *Feux* [1936]. Paris : Gallimard, 1974. (L'Imaginaire).

* NB : La syntaxe utilisée pour la présentation des références bibliographiques est celle qui est proposée dans le cadre du cours de TICE.

- La question du choix des points à annoter a suscité de nombreux questionnements et a donné lieu à une réflexion sur l'appareil critique en général et sur ses effets sur le lecteur.
- A la fin du semestre devait être remis un dossier d'annotation critique portant sur l'une des nouvelles, au choix. Ce dossier devait comprendre : une introduction, une annotation du texte de la nouvelle, une bibliographie, enfin trois annexes présentant des documents variés (dont au moins un iconographique) susceptibles d'entrer en résonance avec la nouvelle choisie. Le dossier comportait aussi une préface d'ensemble présentant le projet.

En TICE, outre la réflexion sur le rapport entre forme et statut du texte, ont été traitées les possibilités et techniques d'accompagnement (annotation, bibliographie, notes de bas de page, ...) et d'enrichissement (table des matières, illustration par insertion d'image, sections, ...) d'un document texte.

Au 2^{ème} semestre, hors TD, une équipe d'étudiants volontaires, encadrée par les enseignants, a ensuite travaillé sur l'élaboration de la présente brochure :

- Des réunions régulières (six en tout, de janvier à avril) ont permis – à partir d'une présélection des dossiers les plus aboutis – d'effectuer pour chaque nouvelle le choix des contenus à retenir (introduction, annotation, annexes) et de les rassembler.
- Les interventions effectuées sur les textes des étudiants se sont bornées à d'éventuelles corrections de fautes de syntaxe ou d'orthographe.
- Le travail a, enfin, porté sur la mise en page et la mise en forme d'ensemble.

Cette brochure n'a d'autre ambition que de témoigner des efforts menés par les étudiants pour explorer un texte difficile, et du plaisir que beaucoup d'entre eux ont pris à s'investir dans une étude qui se proposait de déboucher sur une réalisation concrète, plaisir que nous avons partagé.

Sophie COSTE

Camille GERZAGUET

Serge MOLON

AVANT-PROPOS

« Si le feu brûlait ma maison, qu'emporterais-je ? J'aimerais emporter le feu. »²

Quand Marguerite Yourcenar se penche sur sa feuille blanche, en 1935, le vent d'est balaie le pont du cargo et soulève les pages de son carnet, fouette le papier et le sang, menaçant d'emporter et de noyer le tout dans les eaux du Bosphore. C'est à la suite d'une crise passionnelle qu'elle se met à écrire ce recueil, lors de ses pérégrinations dans les Balkans et dans ce Proche-Orient d'entre-deux : entre l'Europe et l'Asie, entre deux guerres, entre un imaginaire mythique puissamment symbolique et une expérience au présent qui n'est que trop concrète. Entre deux feux, en somme.

Antoine BOUET et Mathieu PÉQUIGNOT

² COCTEAU, Jean. *Clair-Obscur* [1954]. Paris : Seuil, 2007.(Coll. Points).

PRÉFACE

Si l'on demandait à un certain nombre d'amateurs de littérature de nous citer, de mémoire, le titre d'une œuvre de Marguerite Yourcenar, il est probable que beaucoup d'entre eux seraient dans la capacité d'évoquer *L'Oeuvre au Noir* ou les *Mémoires d'Hadrien*. Mais plus restreint serait le nombre de ceux qui ont connaissance du recueil de nouvelles intitulé *Feux*. Nos amateurs de littérature ne seraient pas à blâmer, car nous pouvons constater que même les éditeurs portent un intérêt mitigé à cette œuvre de jeunesse de l'académicienne, à en croire le petit nombre de rééditions dont elle a fait l'objet. Il est vrai que ce livre ne présente pas les caractéristiques du livre consommable ; il est également vrai que son accessibilité demande une implication certaine de la part du lecteur. La manière dont il est construit peut être de prime abord déconcertante : neuf nouvelles aux titres énigmatiques, séparées les unes des autres par des pensées extraites de journaux intimes ; une mythologie grecque qui n'est pas, ou plus, celle que nous croyions connaître ; un livre où dans chaque mot, dans chaque phrase, se développe un langage polysémique qui permet de laisser libre le champ de l'interprétation, comme s'il était demandé au lecteur d'envisager le langage non plus en tant que simple outil de la transmission d'informations factuelles, mais comme une pierre dont chaque facette permettrait de découvrir une signification sous-jacente.

Notre édition de travail s'adressant à des étudiants de 2^{ème} année de Lettres, nous avons débattu sur cette notion de liberté interprétative, cherchant, au cours du semestre, à l'équilibrer de manière pertinente avec l'objectif d'éclairer le lecteur

confronté aux difficultés que présente le recueil. Par conséquent, l'exercice de l'exposé sur les nouvelles a été pour nous l'occasion de soumettre des pistes de lecture plutôt que des interprétations « clés en main », de soulever des objets de questionnement plutôt que d'imposer des réponses. C'est pourquoi, dans un désir de convoquer l'intelligence des futurs étudiants qui utiliseront notre travail, nous avons pris soin de n'annoter que les nouvelles, en laissant ouvert le champ d'analyse des pensées détachées. Il était également nécessaire de ne pas entraver la fluidité du texte par une surcharge de notes, en considération des idées de recherche et d'approfondissement personnels qui doivent accompagner la lecture en permanence. Car *Feux* n'est définitivement pas un « bouquin », c'est un ouvrage.

Maxime DÉGRANGE

PHÈDRE OU LE DÉSESPOIR

Nina SERIEYS

Julie DUFOUR, Lauriane GANDON et Morgane FLEUROT

Introduction

Phèdre est la fille de Pasiphaé et de Minos, roi de Crète. Poséidon offrit à Minos un taureau blanc sous condition que le roi le sacrifie mais, devant la beauté de l'animal, Minos ne put s'y résoudre. Alors, pour se venger, Poséidon inspira à Pasiphaé une passion violente pour le taureau. L'épouse de Minos n'y put résister et donna naissance au Minotaure, monstre à corps de taureau et tête humaine. Minos, pour cacher ce déshonneur, fit construire par Dédales le fameux Labyrinthe de Cnossos, puis il demanda un tribut aux Athéniens (en réparation de l'assassinat de son fils Androgée) : sept jeunes hommes et sept jeunes filles devraient, tous les neuf ans, servir de pâture au Minotaure. Lors du troisième versement du tribut, Thésée, fils d'Égée le roi d'Athènes, s'embarqua parmi les sacrifiés. La sœur de Phèdre, Ariane, aida Thésée à vaincre le Minotaure, en échange d'une promesse de mariage, mais elle fut abandonnée par Thésée dans l'île de Naxos. Après de nombreux périls, Thésée engendra Hippolyte avec la reine des Amazones. Puis Phèdre lui fut offerte en mariage par son frère devenu roi de Crète (Minos après sa mort devint juge des enfers) en gage de paix.

Des nombreuses versions du mythe grec, ne sont parvenues jusqu'à nous qu'une pièce d'Euripide, *Hippolyte couronné*, et une de Sénèque, *Phèdre*.

D'après Marguerite Yourcenar, « Phèdre n'est nullement la Phèdre athénienne ; c'est l'ardente coupable que nous tenons de Racine »³. Par conséquent, bien que les textes de Sénèque et d'Euripide soient plus proches de la Phèdre originelle et antique, c'est sur la *Phèdre* de l'époque classique qu'il convient de s'attarder. Phèdre, dès le début de la pièce de Racine, est mourante, comme elle l'avoue à sa nourrice Œnone : elle se dépérît de son amour incestueux et adultère envers Hippolyte, le fils de son époux. À l'annonce de la mort de Thésée, Œnone presse Phèdre de se ressaisir, ne serait-ce que pour assurer la régence, mais surtout pour qu'elle se rapproche d'Hippolyte. Phèdre, alors, convoque son beau-fils et lui déclare sa flamme. Lorsqu'il la repousse, elle le supplie de la tuer puis saisit elle-même l'épée du jeune homme, mais Œnone retient son bras. La nourrice parvient à convaincre la reine de ne pas commettre d'acte fatal, et de proposer le règne à Hippolyte pour que celui-ci se taise. Mais avant qu'Œnone ait pu proposer le marché au prince, on annonce le retour de Thésée. La nourrice suggère alors à une Phèdre au bord du suicide d'accuser le prince avant qu'il n'ait le temps de parler. Celle-ci joue l'ambiguïté devant Thésée⁴ qui s'interroge, avant qu'Œnone ne l'éclaire sur le viol inventé de Phèdre dont elle accuse Hippolyte d'être l'auteur. Thésée envoie sur son fils la malédiction de Neptune et le bannit. Phèdre, alors prête à tout avouer, apprend l'amour que son beau-fils a pour Aricie. Aricie et Hippolyte projettent de s'enfuir ensemble et de se marier. Mais on apprend la mort d'Hippolyte causée par le monstre de Neptune, un fauve géant. Phèdre s'empoisonne et avoue tout avant de trépasser. La pièce s'achève sur une note de réconciliation puisque Thésée adopte Aricie, bouclant ainsi le cycle de malédictions héréditaires.

Bien que les deux Phèdre de Marguerite Yourcenar et de Racine comportent de nombreuses similitudes (sombre personnage que l'on ne

³ YOURCENAR, Marguerite, *Feux*, op.cit. p 12.

⁴ Voir l'annexe 2 p 23.

peut s'empêcher de prendre en pitié, mourant de son amour), leur parenté devient moins évidente lorsque l'on rentre dans l'aspect psychologique du personnage. Marguerite Yourcenar nous peint une Phèdre égocentrique qui n'a que faire de sa vie familiale ou politique. Avant de vivre pour son amour envers Hippolyte et de se nourrir du malheur qu'il provoque, elle ne vit pour rien si ce n'est pour elle-même, elle n'a pas d'avenir, pas d'espoir ; elle tente plus de survivre, d'échapper à la malédiction familiale que de donner un sens à sa vie. Et même dans son amour pour Hippolyte, c'est une partie d'elle-même qu'elle idolâtre : « Elle fabrique sa beauté, sa chasteté, ses faiblesses ; elle les extrait du fond d'elle-même »⁵, son amant est comme un miroir qui lui renvoie une image déformée, inversée. En outre, bien que ce soit, comme chez Racine, un personnage fuyant, son remord est cependant bien moindre : elle ne se préoccupe pas des conséquences sur ses enfants ou son mari, elle ne reporte pas la faute sur sa nourrice mais sur Hippolyte comme pour se déculpabiliser. En effet « Phèdre accomplit tout. »⁶, les autres personnages sont passifs ; Hippolyte, alors qu'il porte une part de responsabilité chez Sénèque et Euripide, déjà grandement atténuée chez Racine, n'est ici qu'un enfant modelé. En effet, il n'a plus de libre-arbitre, c'est une marionnette dont l'inconscient de Phèdre tire les ficelles. Mais surtout chez Racine, Phèdre, par son aveu et son suicide, met fin au cycle infernal de la malédiction de sa lignée. En effet, elle permet la réconciliation entre Aricie et Thésée, alors que, chez Marguerite Yourcenar, elle se plonge dans un cycle réellement infernal, où le labyrinthe est sans issue : elle est condamnée à porter le poids de son destin pour l'éternité, sa mort n'aura rien changé.

« Phèdre » ouvre l'ensemble des nouvelles du recueil *Feux*. Premier contact du lecteur avec les personnages antiques revisités, ce regard porté sur Phèdre détermine la lecture des autres œuvres. Le titre de la

⁵ Voir *infra* p 18.

⁶ Voir *infra* p 17.

nouvelle « Phèdre ou le désespoir », est programmatique : c'est le récit le plus sombre du recueil dans le sens où seul le dernier mot ajoute une petite lueur d'espoir. On a affaire à la passion amoureuse la plus dévorante, la moins abstraite. Phèdre est consumée par son désir, elle s'y livre toute entière et, finalement, elle ne connaît qu'un seul des mille visages de l'amour : celui de la souffrance. Elle s'attache à cette souffrance comme une mère infortunée se raccroche au cadavre de son nouveau-né.

« On ne bâtit un bonheur que sur un fondement de désespoir. Je crois que je vais pouvoir me mettre à construire. »⁷. Cette pensée détachée illustre peut-être ce qu'a voulu faire l'auteur en commençant son ouvrage par le « désespoir » : l'œuvre en son intégralité serait un moyen de reconstruction après une tempête passionnelle. Ainsi, on peut considérer Phèdre comme la première étape, une étape douloureuse mais nécessaire, vers un accomplissement personnel, vers une renaissance. La mort de l'espoir est donc une délivrance, la résignation permet un détachement.

La symbolique de la lumière, très présente dans la nouvelle, est déroutante : Phèdre brûle d'un feu noir ; elle qui est une des descendantes du soleil cherche à échapper à la lumière ; elle se terre dans ses labyrinthes autant qu'elle le peut. Mais en voulant échapper au labyrinthe, à ce symbole lui rappelant son destin de damnée, Phèdre est finalement comme une enfant qui fuit le foyer parental pour trouver une issue dans son mariage. Mais elle n'y trouve rien, elle est enfermée dans sa solitude, sans aucun repère, et tente désespérément de se raccrocher à elle-même et à l'amour pour le double négatif qu'elle s'est inventé : Hippolyte.

⁷ YOURCENAR, Marguerite, *Feux*, op.cit. p 148.

« Phèdre⁸ ou le désespoir »

Phèdre accomplit tout. Elle abandonne sa mère au taureau, sa sœur à la solitude : ces formes d'amour ne l'intéressent pas⁹.

Son destin, vu du dehors, lui fait horreur : elle ne le connaît encore que sous forme d'inscriptions sur la muraille du Labyrinthe ; elle s'arrache par la fuite à son affreux futur. Elle épouse distraitemment Thésée, comme sainte Marie l'Égyptienne payait avec son corps le prix de son passage¹⁰ ; elle laisse s'enfoncer à l'Ouest dans un brouillard de fable les abattoirs géants de son espèce d'Amérique crétoise¹¹. Elle débarque, imprégnée de l'odeur du ranch et des poisons d'Haïti, sans se douter qu'elle porte avec soi la lèpre contractée sous un torride Tropique du

⁸ Le prénom Phèdre vient du grec φαῖδρος (phaidros) qui signifie « lumineux ». L'auteur marque un contraste en associant Phèdre au « désespoir ». Le titre peut ainsi s'apparenter à un oxymore.

⁹ Phèdre en voulant fuir le honteux destin familial se retrouve prise entre ces deux figures féminines : sa mère qui cède charnellement à sa passion et sa sœur abandonnée par son amour.

¹⁰ Marie l'Égyptienne était une pécheresse libertine qui offrit son corps à des matelots pour pouvoir aller en Jérusalem. Arrivée à la ville sainte elle ne put prier devant la croix qu'en se repentant. Elle connut alors la Révélation et passa quarante-sept ans dans le désert en pénitence. Son personnage se confond avec celui de Marie-Madeleine, à la différence près qu'elle est représentée comme une sainte noire.

¹¹ La comparaison entre l'Amérique et la Crète semble disproportionnée mais peut s'expliquer : dans les années 1930, l'auteur fréquentait des cercles d'artistes exilés des États-Unis, notamment celui de Gertrude Stein. De plus les abattoirs évoquant les tributs humains versés au Minotaure peuvent faire référence aux industries alimentaires américaines.

cœur¹². Sa stupeur à la vue d'Hippolyte est celle d'une voyageuse qui se trouve avoir rebroussé chemin sans le savoir : le profil de cet enfant lui rappelle Cnossos, et la hache à deux tranchants¹³.

À chaque instant, elle crée Hippolyte¹⁴ ; son amour est bien uninceste ; elle ne peut tuer ce garçon sans une espèce d'infanticide. Elle fabrique sa beauté, sa chasteté, ses faiblesses ; elle les extrait du fond d'elle-même ; elle isole de lui cette pureté détestable pour pouvoir la haïr sous la figure d'une fade vierge : elle forge de toute pièce l'inexistante Aricie¹⁵.

Devant la froideur d'Hippolyte, elle imite le soleil quand il heurte un cristal : elle se change en spectre¹⁶ ; elle n'habite plus son corps que comme son propre enfer. Elle reconstruit au fond de soi-même un

¹² Le tropique du cœur ne ferait-il pas écho au Tropique du Cancer pour souligner l'effet gangrénamen de l'amour ?

¹³ La hache à double tranchant est le symbole du palais de Minos, du labyrinthe. Son nom est le Labrys qui à Cnossos symbolise les cornes du taureau, mais c'est également la hache des Amazones et est devenu aujourd'hui un emblème lesbien. On peut aussi y voir une annonce du fait que la passion de Phèdre se retourna à la fois contre elle et contre Hippolyte.

¹⁴ « elle crée Hippolyte » : Phèdre semble être le metteur en scène de son histoire ; elle paraît forger comme un artisan son malheur. Il en sera de même, quelques lignes après, à propos d'Aricie : « elle forge de toutes pièces l'inexistante Aricie ».

¹⁵ Aricie est un personnage créé par Racine pour qu'Hippolyte ne soit pas totalement innocent, ce qui permet sa mort selon les normes classiques.

¹⁶ Calembour lyrique où l'auteur donne un double sens au mot « spectre » : Phèdre semble devenir un fantôme, invisible aux yeux d'Hippolyte mais cela peut aussi être une référence à son nom, Phèdre la brillante, qui se transforme en spectre de lumière.

Labyrinthe¹⁷ où elle ne peut que se retrouver : le fil d'Ariane ne lui permet plus d'en sortir, puisqu'elle se l'embobine au cœur.

Elle dit vrai : elle a subi les pires outrages ; son imposture est une traduction. Elle prend du poison, puisqu'elle est mithridatisée¹⁸ contre elle-même ; la disparition d'Hippolyte fait le vide autour d'elle ; aspirée par ce vide, elle s'engouffre dans la mort.

Sans changer de lieu, elle rejoint le palais familial où la faute est une innocence¹⁹. Poussée par la cohue de ses ancêtres, elle glisse le long de ces corridors de métro, pleins d'une odeur de bête, où les rames fendent l'eau grasse du Styx, où les rails luisants ne proposent que le suicide ou le départ²⁰.

Elle ne l'a pas revu depuis la grande scène du troisième acte²¹ ; c'est à cause de lui qu'elle est morte ; c'est à cause d'elle qu'il n'a pas vécu ; il ne lui doit que la mort ; elle lui doit les sursauts d'une inextinguible agonie.

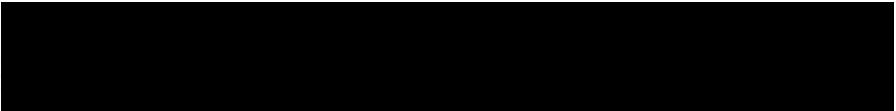
¹⁷ Le Labyrinthe peut s'apparenter au Mal. Phèdre croit l'avoir quitté alors qu'elle le reconstruit en aimant et haïssant Hippolyte. Elle ne peut y échapper et cela la conduit vers la mort et l'au-delà.

¹⁸ Mithridatiser : immuniser contre un poison par l'accoutumance à doses progressives.

¹⁹ On remarque une inversion par rapport au début du texte : la Fatalité héréditaire qui est une faute dans le monde des vivants est pardonnée dans le monde des morts du fait de l'inéluctabilité du Destin.

²⁰ Anachronisme qui transforme les Enfers en station de métro. Phèdre meurt au milieu de la multitude et de la banalité. Cette métaphore semble également mettre en lumière l'inéluctabilité du piège qui se referme sur Phèdre ; elle ne peut sortir de ce corridor et de ce chemin déjà tracé.

²¹ Voir annexe 2.



Que dira-t-elle ? Sans doute merci²².

²² Ce « merci » fait renaître de ses cendres l'espoir de cette nouvelle, l'héroïne semble enfin accepter son destin. *Phèdre* serait la première étape du cycle du Phénix : la consommation totale qui permet la reconstruction.

Annexes

Thésée et le Minotaure

Sur cette illustration sont représentés Thésée tranchant la tête du Minotaure au centre du Labyrinthe, Ariane à gauche de l'entrée du Labyrinthe (où est accroché le fil) et Phèdre à droite. Ariane est vêtue d'une robe simple et claire, elle est assise à côté de petites fleurs blanches (ce qui souligne sa pureté), en position d'attente, sa tête est presque appuyée sur sa main gauche et son regard est tourné vers l'observateur. Phèdre au contraire est dans une robe sombre et ouvragée, ses mains sont en mouvement et son appui du pied indique qu'elle est prête à se lever, son regard est lointain. Cette image illustre bien la relation de Phèdre au Labyrinthe : il représente la malédiction familiale dont elle veut s'éloigner.



© RMN/Photo René-Gabriel Ojeda

Thésée et le Minotaure

Un des quatre panneaux du Maître des Cassoni-

Campana, début XVI^{ème} siècle.

Exposé au musée du petit palais d'Avignon.

Extraits de *Phèdre* de Racine²³

On peut s'étonner de la concision de la « grande scène du troisième acte », cela peut être un jeu d'ironie de Marguerite Yourcenar mais peut-être est-ce pour souligner son importance en tant que scène charnière de la pièce où les paroles de Phèdre peuvent être comprises à double sens : les prémisses de la dénonciation d'Hippolyte ou la honte réelle de Phèdre vis à vis de sa conduite. Ainsi Phèdre s'offre deux possibilités, elle choisit la fuite jusqu'au bout, laissant à d'autres le soin de décider de son sort et de celui d'Hippolyte. Mais il se peut également que cette notion de « grande scène » soit utilisée sciemment pour que le lecteur fasse la confusion avec la scène magistrale de l'aveu de Phèdre à Hippolyte (scène 5 de l'acte II) qui suscite une émotion très puissante dont le texte de Marguerite Yourcenar pourrait s'imprégner.

Acte III, scène 4²⁴

THÉSÉE

La fortune à mes vœux cesse d'être opposée
Madame, et dans vos bras met...

PHÈDRE

Arrêtez, Thésée,
Et ne profanez point des transports si charmants.
Vous êtes offensé. La fortune jalouse
N'a pas en votre absence épargné votre épouse.
Indigne de vous plaire et de vous approcher
Je ne dois désormais songer qu'à me cacher.

Acte II, scène 5, vers 649 à 662²⁵

PHÈDRE

[...]
Par vous aurait péri le monstre de la Crète,
Malgré tous les détours de sa vaste retraite.
Pour en développer l'embarras incertain

²³ RACINE, Jean. *Phèdre* [1677]. Paris : Nathan, 2007. (Coll. Carrés classiques).

²⁴ *Ibid.* p. 65.

²⁵ *Ibid.* p. 51.

Ma sœur du fil fatal eût armé votre main.
Mais non, dans ce dessein je l'aurais devancée.
L'amour m'en eût d'abord inspiré la pensée.
C'est moi, Prince, c'est moi dont l'utile secours
Vous eût du Labyrinthe enseigné les détours.
Que de soins m'eût coûté cette tête charmante !
Un fil n'eût point assez rassuré votre amante.
Compagne du péril qu'il vous fallait chercher,
Moi-même devant vous j'aurais voulu marcher,
Et Phèdre au labyrinthe avec vous descendue,
Se serait avec vous retrouvée, ou perdue.

Tableau : *Phèdre* d'Alexandre Cabanel

L'image ci-dessus représente la scène suivant l'aveu de l'amour incestueux de Phèdre pour Hippolyte à ses suivantes. Nous avons choisi cette toile car le personnage de Phèdre fait ici écho à celui de Marguerite Yourcenar : Phèdre sème le chaos autour d'elle, maîtresse du trouble qui habite le décor. Elle gît, lasse, grisée par le chaos. Cependant la main qu'elle pose sur son front n'est pas celle d'une femme désespérée ; d'ailleurs son regard froid, impénétrable, et ses lèvres pincées presque en un sourire démentent cette hypothèse. Sa chevelure, à moitié décoiffée suggère sa folie.

Alors que les deux femmes de droite sont tournées l'une vers l'autre, c'est aux deux que Phèdre tourne le dos ; elle est centrée sur elle-même, semble se perdre dans un monde qui n'appartient qu'à elle, comme c'est le cas dans la nouvelle de Marguerite Yourcenar.

Et, comme dans la nouvelle également, sa faute semble moins tenir à l'inceste qu'à la folie : le drap immaculé, tache lumineuse du tableau, qui nous centre immédiatement sur Phèdre, recouvre son sexe avec une certaine pudeur ; en revanche, sa tête est tout entière entourée d'un voile noir, symbole de son esprit empoisonné.



CABANEL, Alexandre. *Phèdre*

France, 1880, Huile sur toile

Musée Fabre, Montpellier

ACHILLE OU LE MENSONGE

Emmie AMBROISE

Valentin FAMELART

Introduction

Achille est le fils unique de Pélée, roi des Myrmidons et de la nymphe Thétis, fille de Nérée. Zeus et Poséidon, qui souhaitaient un enfant de Thétis, renonceront à cette idée après avoir appris de Prométhée que le fils né de cette union deviendrait plus puissant que son père. Les dieux n'auront d'autre solution que de marier la belle avec un mortel, Pélée. Eris (la Discorde), qui n'était pas invitée à participer aux festivités du mariage, fera irruption et lancera une pomme d'or destinée à « la plus belle des convives » afin de semer la dissension entre Héra, Athéna et Aphrodite. Certains auteurs anciens rapportent que Thétis, souhaitant rendre son fils immortel, le recouvrira d'ambroisie, le jour, et le plongera dans les braises, la nuit. Pélée s'opposera à elle lorsqu'il l'apercevra mettre son fils sur les flammes. Thétis, déçue du manque de confiance de son époux, retournera dans la mer. Homère nous offre une version différente, la plus connue, qui sera reprise dans *L'Iliade*. Thétis plongera le nouveau-né dans le fleuve des Enfers, en le retenant par un talon, qui restera vulnérable et sera pris pour cible, plus tard, par Pâris. Le centaure Chiron, qui avait assuré l'éducation des Argonautes, le prendra sous sa protection. Il lui enseignera la course pour qu'il devienne l'homme le plus rapide, l'homme au pied léger selon Homère. Achille apprendra l'art de la musique, de la médecine et l'art de la guerre et sera nourri d'entrailles d'animaux sauvages pour affirmer son courage. Patrocle, un jeune homme plus âgé réfugié à la cour de Pélée, deviendra le compagnon d'Achille. Thétis, sachant la vulnérabilité de son fils, l'enverra à la cour de Lycomède, dans

l'île de Scyros. Elle préférait qu'il vive vieux, sans gloire, plutôt qu'il meure jeune, en héros. Néanmoins, du fait que Calchas ait prédit que la participation d'Achille était indispensable à la prise de Troie, ce dernier sera déguisé en fille et dissimulé dans l'appartement des femmes du palais sous le nom de Pyrrha. Il profitera des circonstances pour séduire Déidamie, la fille du roi, qui lui donnera Néoptolème (Pyrrhus). C'est grâce à la célèbre ruse d'Ulysse qu'Achille accomplira son destin de guerrier. Ruse qui diffère, cependant, selon les auteurs anciens.

« Achille ou le mensonge » est la seconde nouvelle du recueil. Elle suit « Phèdre ou le désespoir » et précède « Patrocle ou le destin ». Ces trois mythes appartenant à l'Antiquité grecque constituent la première partie de *Feux*, qui lie la passion à la fatalité : Phèdre nourrit une passion pour Hippolyte, qui lui a été infligée par les dieux, telle une malédiction, tandis que Patrocle est associé à l'idée de destin. Quant à Achille, n'étant considéré que comme un demi-dieu, sa part mortelle n'échappe pas non plus à la fatalité : C'est bien parce que la Guerre de Troie ne peut se faire sans lui, qu'Ulysse vient le chercher sur l'île de Lycomède.

C'est principalement à partir de l'*Achilléide* de Stace, auteur latin de la seconde moitié du Ier siècle apr. J-C que Yourcenar façonne son Achille. Cette œuvre antique devait, à l'origine, relater la vie entière de l'Eacide, mais Stace aura seulement le temps d'écrire les deux premiers chants : l'enfance et l'adolescence du héros, avant de mourir. Yourcenar emprunte également au livre XIII des *Métamorphoses* d'Ovide. Pour autant, Yourcenar n'hésite pas à créer Misandre, figure féminine sans doute inspirée de la jeune fille accompagnant Déidamie (la fille de Lycomède) dans certaines représentations iconographiques des tombeaux sculptés. Néanmoins le nom même de Misandre n'apparaît dans aucun des textes traitant de la jeunesse d'Achille sur l'île de Scyros. L'invention de ce personnage n'est certainement pas anodine. On peut avancer l'hypothèse que Misandre est insérée dans l'histoire de la jeunesse d'Achille afin de rendre compte des rapports entre les individus à

l'intérieur même du triangle amoureux. C'est notamment en cela que Yourcenar se réapproprie une matière, ici, antique. Comment Yourcenar va-t-elle, à travers la figure d'un jeune Achille, aborder l'aspect initiatique de l'amour et, plus largement, inscrire l'échec comme expérience nécessaire à l'évolution de l'individu ?

Dès les premières lignes de la nouvelle un cadre obscur, peu rassurant, est posé :

Les servantes, dans la salle basse, tissaient à l'aveuglette, les fils d'une trame inattendue qui devenait celle des Parques

Ici, Yourcenar choisit la version où les Parques sont dans un environnement souterrain, que l'on trouve dans la *Théogonie* d'Hésiode. Dans la mythologie, les Parques sont trois sœurs : Clotho et Lachésis tissent les fils de la vie et Atropos les coupe. L'image du cours de la vie est symbolisée par ce tissage, qui n'est aucunement régi par l'individu même. Ainsi on a cette omniprésence de la fatalité, qui ne fait pas qu'introduire la nouvelle, mais va la ponctuer. Le fil des Parques qui n'est autre que la vie d'Achille au début, se métamorphose en « câble des Parques » sur lequel il s'engage pour accomplir son destin. L'emploi du terme « câble » est à souligner puisqu'il est lié à la communication, raison pour laquelle Thétis met à mal tout ce qui peut favoriser l'échange entre l'île de Scyros et le reste du monde. Ainsi comme le dit R. Poignault dans *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée* :

(...) à la fin d'Achille ou le mensonge, c'est un élément moins féminin qui symbolise le sort : le câble d'amarrage du bateau qui une fois coupé, laissera Achille glisser vers son destin, c'est-à-dire vers sa mort²⁶.

On remarque alors que les thématiques de la communication et de l'adolescence sont étroitement liées. Cette association est explicitement

²⁶ POIGNAULT R. « Achille à Scyros : l'Île du fard », in FAVERZANI, Camillo (dir.), *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*. Association des Publications de la Faculté de Lettres et de Sciences Humaines de Clermont-Ferrand. France, 1995 (coll. Littératures)

exprimée à travers la seconde pensée détachée qui précède « Achille ou le mensonge » : « Je connais les passerelles, les ponts tournants, les pièges, toutes les sapes de la fatalité »²⁷. C'est Thétis, la figure de mère, qui voulant le protéger de la Guerre de Troie, va l'enfermer dans cette première armure (s'apparentant au cocon), qui le portera doucement vers l'acquisition de l'armure du héros (avec l'idée d'éclosion). Ainsi, cette protection faite « d'un corset ou d'une robe » symbolise l'adolescence comme une période transitoire entre l'enfance et l'âge adulte. De plus ce déguisement a pour but de déjouer le destin. C'est donc bien le sens de cette pensée détachée, qui annonce la nouvelle.

Progressivement, Yourcenar présente les trois personnages qui incarneront le triangle amoureux, et cela par le biais de la couleur de leurs vêtements :

la robe noire de Misandre ne se distinguait plus de la robe rouge de Déidamie ; la robe blanche d'Achille était verte sous la lune

Cette présentation annonce les rapports entre les personnages. En effet selon une des théories de Chevreul, chaque couleur dite « primaire » a sa complémentaire. Ici, la couleur primaire est le rouge, renvoyant à Déidamie, et sa complémentaire est le vert, renvoyant à Achille. Néanmoins, ce dernier est associé à deux teintes : le vert, mais aussi le blanc, qui s'oppose à la robe noire de Misandre. Le noir et le blanc ne sont pas considérés comme des couleurs, mais bien comme des nuances. Misandre représente cette femme masculine, de même qu'Achille n'est pas affirmé en tant que jeune homme. Ainsi le code des couleurs peut être une clef de lecture, d'autant que notre principal personnage est « fardé »...

Enfin Yourcenar va illustrer avec « Achille ou le mensonge », combien la passion lie intimement l'amour et la haine grâce à ce trio de personnages : Achille, Déidamie et Misandre.

²⁷ YOURCENAR Marguerite. *op cit* p 39

Achille ou le mensonge

« Achille et Déidamie se haïssaien comme ceux qui s'aiment ;
Misandre et Achille s'aimaient comme ceux qui se haïssent. »

« Achille ou le mensonge »

[REDACTED]

La robe noire de Misandre ne se distinguait plus de la robe rouge de Déidamie ; la robe blanche d'Achille était verte sous la lune²⁸.

[REDACTED]

Comme les paysannes mettent des robes de filles à leurs garçons malades pour dépister²⁹ la Fièvre, elle l'avait revêtu de ses tuniques de déesse qui dérouteraient la Mort.

[REDACTED]

²⁸ Voir l'introduction p 32.

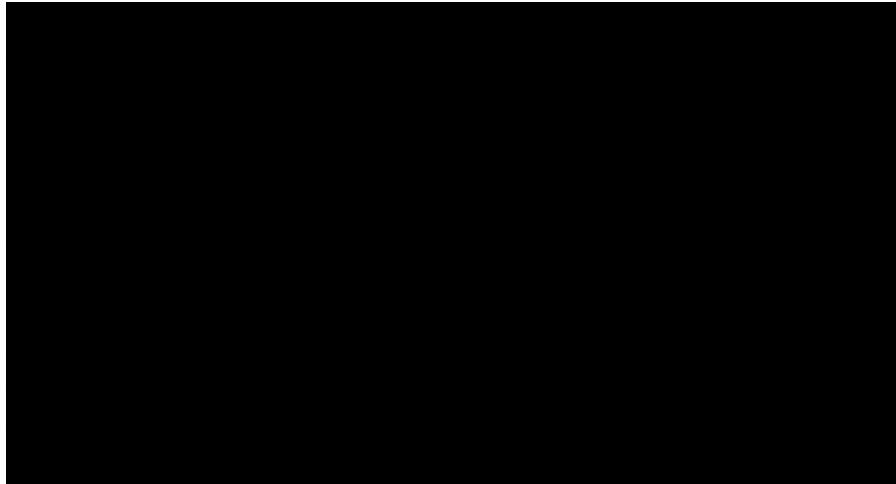
²⁹ « Dépister » a comme sens premier celui de « dérouter », néanmoins aujourd’hui on l’emploie dans le sens « découvrir ».

Ce garçon ignorant des réalités de l'amour commençait dans le lit de Déidamie l'apprentissage des luttes, des râles, des subterfuges ; son évanouissement sur cette tendre victime servait de substitut à une joie plus terrible qu'il ne savait où prendre, dont il ignorait le nom, et qui n'était que la Mort.³⁰

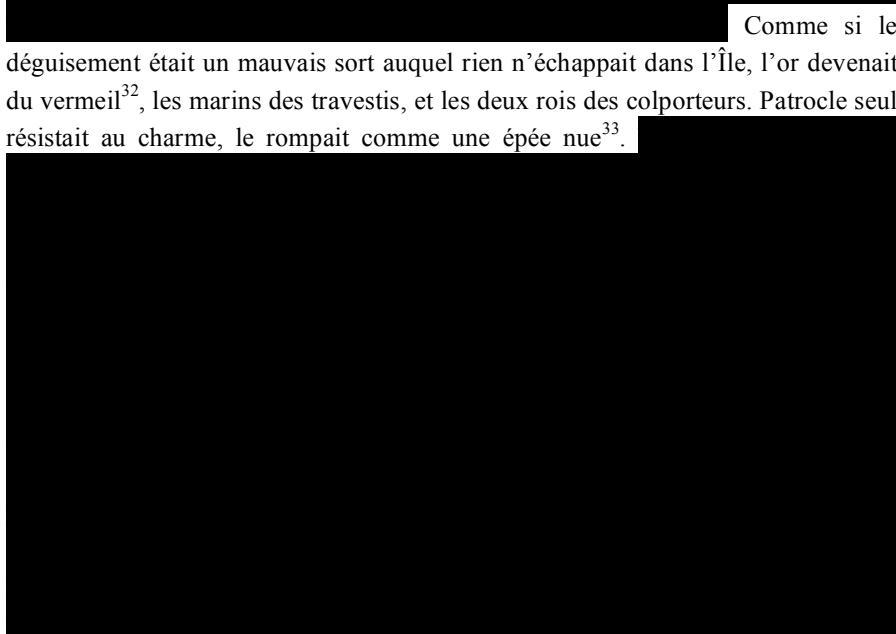
Ses larges mains tremblaient comme si elle venait de laisser choir un secret³¹.

³⁰ Déidamie renvoie à l'amour charnel mais symbolise aussi une étape dans le parcours d'Achille vers son destin, puisque cet apprentissage de l'amour est lié à « la Mort »

³¹ Yourcenar opère une modification par rapport à Stace : c'est Misandre qui va divulguer « le mensonge » à Ulysse et ses compagnons, afin de déclencher la dynamique de « reconnaissance » du véritable statut d'Achille.



Comme si le déguisement était un mauvais sort auquel rien n'échappait dans l'île, l'or devenait du vermeil³², les marins des travestis, et les deux rois des colporteurs. Patrocle seul résistait au charme, le rompait comme une épée nue³³.



³² Le cadre onirique semble ici se dégrader. L'or des boucliers devient du vermeil. « Le bouclier étincelant où sont ciselés des combats il se trouvait aussi que les guerres l'avaient rougi d'affreuses taches » (STACE. *Achilleïde*. Trad. De Jean Méheust. Paris : Les Belles Lettres, 1971. (Coll. Des universités de France). p. 44

³³ Patrocle subit une réification. Il devient cette épée, qui dans les textes antiques, trahit la véritable nature d'Achille. C'est sa jalousie pour Patrocle qui le révélera.

Il se sentait plus séparé que jamais de cette femme qu'il avait essayé, non seulement de posséder, mais d'être³⁴ : devenue de moins en moins proche à mesure qu'il resserrait son étreinte, l'énigme d'être une morte s'était ajoutée chez elle au mystère d'être une femme.

³⁴ On a ici une première phase dans le parcours d'Achille : il aime Déidamie parce qu'elle est tout ce qu'il aurait aimé être, induisant une confusion entre « posséder » et « devenir ». Cette phrase rend explicite le qualificatif « transfuge » : synonyme de « déserteur », il renvoie à celui qui abandonne une doctrine pour se rallier à une autre.

Mais sa pâleur de marbre, ses cheveux ondoyants comme la crinière d'un casque, son fard mêlé de pleurs collant à ses joues comme le sang d'un blessé rassemblaient au contraire dans ce cadre étroit tous les futurs aspects d'Achille, comme si ce mince morceau de glace avait emprisonné l'avenir³⁵.

La porte se referma sur l'ensevelie vivante : lâché comme un aigle, Achille courut le long des rampes, dégringola des marches, dévala des remparts, sauta des précipices, roula comme une grenade, fila comme une flèche, vola comme une Victoire.³⁶

L'escadre levait l'ancre : des appels de sirènes se croisaient sur la mer ; le sable agité par le vent enregistrait à peine les pieds légers d'Achille³⁷.

³⁵ La seconde étape de l'affirmation d'Achille : c'est ici Misandre qui va le faire partir pour Troie en lui tendant un miroir ; chez Stace c'est en voyant son reflet dans un bouclier qu'Achille prend conscience de son apparence trop féminine :

« il frémît et roule les yeux, cependant que, découvrant son front, les cheveux se dressent sur la tête ; il n'y a plus de place pour les recommandations maternelles, plus de place pour les amours cachées : il n'y a dans son cœur place que pour Troie ». STACE *op cit.*, p. 44

³⁶ Dernière étape du parcours d'Achille : la multiplication des verbes d'action témoigne de sa mutation en l'héroïque Achille.

³⁷ Reprise de l'épithète homérique : « Achille aux pieds légers » afin d'annoncer l'épisode de la Guerre de Troie conté par Homère. C'est principalement à travers son *Iliade* qu'Achille est devenu un personnage mythique.



Annexes

Ovide, *Les Métamorphoses*

Ce texte est extrait du livre XIII des Métamorphoses d'Ovide. Il relate le passage où Ajax et Ulysse avancent tous deux leurs arguments afin d'obtenir les armes du défunt Achille. Ici, Ulysse rappelle que c'est grâce à lui qu'Achille a pu accomplir son héroïque tâche lors de la Guerre de Troie. Néanmoins, chez Yourcenar, c'est grâce à Misandre qu'Achille s'enfuit vers son avenir

La Néréide, mère d'Achille, connaissant d'avance la mort que l'avenir réservait à son fils, l'avait caché sous les atours d'un autre sexe et tous, sans excepter Ajax, s'étaient laissés abuser par ce déguisement. Alors moi à des marchandises faites pour les femmes je mêlai des armes qui devaient émouvoir un cœur viril ; le héros n'avait pas encore rejeté ses vêtements de jeune fille que déjà il tenait entre ses mains un bouclier et une lance et que je lui disais : « Fils d'une déesse, c'est toi que Pergame attend pour succomber ; que tardes-tu à renverser la puissante cité de Troie ? ». Je mis la main sur lui et j'envoyai ce héros à sa tâche héroïque. Ainsi ses exploits sont les miens ; c'est moi dont la lance a eu raison de Téléphe sur le champ de bataille, moi qui, cédant à ses prières, lui ai rendu la vie.

*Praescia uenturi genetrix Nereia leti,
Dissimulat cultu natum et deceperat
omnes.]*

*In quibus Aiace, sumptae fallacia
uestis.*

*Arma ego femineis animum motura
uirilem]*

*Mercibus inserui ; neque adhuc
proiecerat heros]*

*Virgineos habitus, cum parmam
hastamque tenenti :]*

*« Nate Dea, » dixi « tibi se peritura
reseruant]*

*Pergama ; quid dubitas ingentem
euertere Troiam ? »]*

*Iniecique manum fortemque ad fortia
misi.]*

*Ergo opera illius mea sunt ; ego
Telephon hasta]*

*Pugantem domui, uictum orantemque
refeci.]*

Stace ; La réflexion de Thétis (extrait de l'Achilléide)

Chez Stace, l'épisode de « la réflexion de Thétis » est décrit beaucoup plus largement. On peut penser que c'est à partir de ce texte que Yourcenar a forgé son « hyperbole doublée d'une gradation décroissante » : « Elle avait cherché dans toutes les mers du monde une île, un roc, un lit assez étanche pour flotter sur l'avenir »

Pour Thétis, elle se tient toute la nuit sur un rocher où les flots viennent bruire. Quelle retraite souhaiter pour son fils ? Sur quelle terre décider de le cacher ? Elle est partagée entre les divers projets qu'elle retourne dans sa tête. Tout auprès, mais si zélée pour Mars, c'est la Thrace ; quant aux Macédoniens, leur rudesse lui déplaît ; pour les fils de Cécrops, ce sont gens à aiguillonner l'amour de la gloire ; d'un accès trop facile aux bateaux sont Sestos et le golfe d'Abydos. Elle décide d'aller à travers l'archipel resserré des Cyclades ; encore dédaigne-t-elle Myconos, la petite Sériphos, Lemnos, qui est mal disposée à l'égard des hommes, et l'hospitalière Délos. Elle avait naguère entendu, venant du côté du pacifique palais de Lycomède, le bruit des jeux dont une troupe de jeunes filles faisait retentir le rivage, elle avait alors mission d'observer si Aegon essayait de défaire ses solides entraves, et de compter les cents chaînes du dieu. C'est là que son choix se porte, sur la contrée la plus sûre aux yeux d'une mer craintive.

*At Thétis undisonis per noctem in
rupibus astans,]
quae nato secreta uelit, quibus abdere
terrīs]
destinet, huc illuc diuisa mente uolutat.
Proxima, sed studiis multum Mauortia
Thrace ;]
nec Macetum gens dura placet
laudumque daturi]
Cecropidae stimulos ; nimium
opportuna carinis]
Sestos Abydenique sinus : placet ire per
artas]
Cycladas ; hic spretae Myconosque
humilisque Seriphos]
et Lemnos non aeque uiris atque
hospita delos]
gentibus. Inbelli nuper Lycomedis ab
aula]
uirgineos coetus et litora persona ludo
audierat, duros laxantem Aegaeona
nexus]
missa sequi centumque dei numerare
catenas.]
Haec placet, haec timidae tellus
tutissima matri.*

Rubens et VanDyck : Achille parmi les filles de Lycomède

Cette toile représente Achille au milieu des filles de Lycomède, alors qu'il se saisit de l'épée qui prouve son statut de guerrier. On y voit Déidamie représentée en blanc, Ulysse grimé en marchand d'armes et portant un turban, accompagné d'Ajax. Cette toile met l'accent sur la transformation du héros : on le voit nettement au premier plan, se détachant des autres personnages, vêtu d'une couleur vive, se levant vers le ciel alors que les autres figures s'inclinent.



Rubens, Pierre Paul.
Achille parmi les filles de Lycomède
1617-1621
Madrid, Musée du Prado

PATROCLE OU LE DESTIN

Tiphaine PIOGER

Béatrice TEULON-NOUAILLE et Delphine CHABERT

Introduction

Le mythe de Patrocle est présent principalement dans *L'Iliade* d'Homère. Dans le récit homérique, Patrocle est un des guerriers de la guerre de Troie. Il y participe aux côtés d'Achille, son très proche ami. Dans le livre XVI, Patrocle est tué. Ayant pris conscience que les Grecs sont supplantés par les Troyens, il prend les armes d'Achille et la tête de ses Myrmidons. Malheureusement, il est frappé par Apollon dans le dos, puis blessé à nouveau par le fils de Panthoos, Euphorbe, et enfin, achevé par Hector. Dans *L'Iliade*, Achille est pris de douleur et l'accent est mis sur sa colère et son désir de vengeance. Marguerite Yourcenar ne reprend pas à son compte ces éléments ; le personnage souffre atrocement de la mort de son ami, mais c'est le désespoir qui l'envalit plus que la colère. Il est plus jaloux d'Hector qu'il ne veut s'en venger. Le second élément qui diffère du mythe originel est l'absence de funérailles dans la nouvelle de Yourcenar. En effet, *L'Iliade* décrit l'organisation de funérailles officielles pour Patrocle par Achille. Ce dernier organise même par la suite des jeux funéraires en son honneur. Dans *Feux*, l'absence d'enterrement est marquée par l'évocation des mouches tournant autour du cadavre de Patrocle, laissé en retrait de la scène principale. Puisque la nouvelle évoque surtout le personnage d'Achille, cette absence de funérailles peut être expliquée par la volonté de centrer le récit sur Achille –oubliant presque le cadavre en retrait, qui reste tout de même la raison d'un tel intérêt du récit pour Achille. D'ailleurs, la nouvelle s'éloigne parfois de la mort de Patrocle pour s'intéresser à la déchéance de Troie et du reste du

monde. Enfin, la scène finale donne à voir le meurtre de Penthésilée. Ce n'est donc pas l'assassinat d'Hector, attendu par toute personne connaissant le mythe homérique, qui clôt le récit mais bien celui de Penthésilée, une Amazone. En fait, Marguerite Yourcenar rompt avec le mythe homérique puisqu'elle opère une dégradation du monde épique. D'une part, la guerre est montrée comme absurde : ceux qu'on appelait des « héros » deviennent en quelques lignes de simples « soldats » pour être enfin désignés comme des « joueurs ». D'autre part, les figures épiques traditionnelles sont clairement dévalorisées. Achille est instable et oscille entre deuil et sursaut de violence ; quant à Pâris, idéal de beauté selon les canons grecs, il est défiguré. Iphigénie, fille d'Agamemnon et de Clytemnestre, et Polyxène, fille de Priam et aimée un temps d'Achille, ne sont plus sacrifiées comme dans le mythe originel : chez Yourcenar, l'une meurt fusillée, l'autre d'une maladie. Leurs morts apparaissent comme triviales. Ainsi, s'opère une dégradation du monde épique dans une atmosphère de fin du monde, où toutes les certitudes sont ébranlées en même temps que celles d'Achille : le monde extérieur s'écroule à l'instar de son monde intérieur.

Comme toutes les autres nouvelles du recueil, « Patrocle ou le destin » possède un titre binaire, proposant une alternative. Ce type de titres est propre à la littérature à visée philosophique ; on les retrouve dans la littérature platonicienne avec *Phédon ou de l'âme* ou encore *Criton ou du devoir*. Cette formulation renvoie à une problématique qu'il est du ressort du lecteur d'élucider. Elle marque l'alternative, et non pas l'adéquation ; aussi, Patrocle n'est-il pas un jouet du destin. En fait, le problème que l'on pourrait poser serait celui du type de destin présent dans la nouvelle. En effet, il n'est pas question d'un destin « du dessus », c'est-à-dire du rapprochement vers les dieux, supérieurs. Ici, le destin est la mort, non pas comme le terme de la vie, mais plutôt comme l'accomplissement de la vie. La mort apparaît alors comme un couronnement de la vie. Il est donc question ici d'un changement radical

d'avec la pensée de la société grecque traditionnelle : l'homme ne cherche plus les dieux dans la mort mais plutôt l'accomplissement de lui-même. On retrouve le thème de la quête identitaire présent dans toute l'œuvre et notamment dans « Achille ou le mensonge », qui précède la nouvelle sur Patrocle. Dans cette nouvelle, Patrocle se réalise donc dans la mort : il apparaît alors dans « sa sublime nudité de mort ». Le destin particulier de Patrocle (le titre prend alors tout son sens) a été la mort, tout au long de sa vie (« comme si Patrocle n'avait été vivant qu'une ébauche de cadavre »). Il se distingue alors clairement des autres hommes (« beaucoup d'hommes se défont, peu d'hommes meurent »). On retrouve le thème de la quête identitaire présent dans toute l'œuvre et notamment dans « Achille ou le mensonge », qui précède la nouvelle sur Patrocle.

Car l'ordre des nouvelles n'est pas anodin dans *Feux*. Marguerite Yourcenar structure son recueil de manière très précise. La place de « Patrocle ou le destin » entre « Achille ou le mensonge » et « Antigone ou le choix » a donc un sens. D'une part, les nouvelles d'Achille et de Patrocle ne pouvaient que très difficilement être éloignées l'une de l'autre. Les deux personnages, autant chez Yourcenar que chez Homère, sont extrêmement liés. D'ailleurs, ils s'entrecroisent dans *Feux*, l'un occupant une place, plus ou moins importante, dans la nouvelle de l'autre. Par exemple, une large part de « Patrocle ou le destin » évoque le travestissement d'Achille, narré dans la nouvelle précédente. Le lien entre les deux personnages pourrait se cristalliser dans deux hypothèses encore infondées. Effectivement, deux interrogations persistent quant à la relation qu'ils entretiennent dans le mythe initial. La première est celle d'un possible amour, y compris charnel entre les deux personnages. Chez Yourcenar, rien n'est clairement dit mais quelques éléments peuvent donner à penser à un désir charnel d'Achille pour Patrocle –qui n'étonnerait pas au vu de la place faite à l'ambiguïté sexuelle dans l'ensemble de l'œuvre, y compris dans ces deux nouvelles. Toutefois, une large place est faite à la description physique de Patrocle. L'expression

« sublime nudité » peut être mise en parallèle avec la description de Patrocle, qui met en lumière « ses épaules rigides [...], ses mains toujours un peu froides, le poids de son corps ». Qui plus est, l'image du sculpteur donné à Achille peut corroborer la thèse du rapport charnel entre les deux. La seconde hypothèse décrit l'un comme un double de l'autre. Dans *L'Iliade*, si l'on remarque Patrocle, c'est surtout pour sa relation avec Achille. Chez Yourcenar, Patrocle est à nouveau caché derrière Achille. Néanmoins, il faut rester prudent car ces deux suppositions ne sont que suggérées. Par ailleurs, des thèmes semblables se trouvent dans les deux nouvelles : tout d'abord, il y a le problème de l'identité. Ici, la question concerne à nouveau Achille ; la quête identitaire de ce personnage constituerait ainsi une passerelle entre les deux textes (« il en voulait aux filles de Lycomède de n'avoir pas reconnu dans son travesti le contraire d'un déguisement »). Ensuite, il y a l'évocation de l'admiration et de l'amour que porte Achille au héros Patrocle. Il est en effet « envahi par l'amour qu'on trouve au fond de la haine ». Enfin, le dernier élément qui lie les deux textes est la présence d'un personnage de l'ambiguïté sexuelle. Dans « Patrocle ou le destin », Penthésilée est une Amazone, c'est-à-dire qu'elle est à la fois une femme et une guerrière. Dans l'Antiquité, ces deux entités ne sont généralement pas associées, le monde de la guerre étant plutôt considéré comme un domaine masculin. Penthésilée oscille donc entre une appartenance masculine et une appartenance féminine. Elle est un équivalent du personnage de Misandre dans « Achille ou le mensonge », qui se définit par son homosexualité. Misandre est prisonnière de son corps de femme, tout comme le sont les Amazones. Aussi, le lien est-il aisément fait entre ces deux nouvelles. D'autre part, « Patrocle ou le destin » précède « Antigone ou le choix ». On y retrouve l'ambiguïté sexuelle auprès d'une Antigone rejettant la passivité féminine et jalosant les hommes de sa famille. Cependant, ce qui rapproche le plus ces deux nouvelles, c'est l'amour porté à un cadavre. Pour Antigone,

c'est l'amour qu'elle porte à Polynice, son frère mort ; pour Achille, c'est celui porté à Patrocle.

Comme l'indique le titre du recueil, l'ensemble des nouvelles traitent de la passion. C'est l'une des clés de lecture du texte. Il peut être question de passions amoureuses et charnelles ou encore de désirs plus absous (tels que la vérité chez Léna, la justice chez Antigone). Dans « Patrocle ou le destin », on passe d'un absolu à l'autre. Marguerite Yourcenar aime faire passer leur personnage d'un état à l'autre. « Léna ou le secret » fait atteindre son paroxysme à ce procédé par la figure de Léna qui abandonne son amour pour un homme pour atteindre la vérité. En ce qui concerne la nouvelle sur Patrocle, Achille passe de la passion pour Patrocle à la passion pour la mort : une passion en remplace une autre. En fait, l'amour que ressent Achille se cristallise pour l'éternité dans la mort, elle se fige grâce à la mort. La mort apparaît comme un couronnement (« la mort lui apparaissait comme un sacre »). La vie n'apparaît alors que comme l'ombre de la mort. L'amour s'allie donc à la mort pour s'épanouir et se réaliser. Dans le texte, on a une illustration de ce processus de réalisation de Patrocle dans la mort quand Achille devient sculpteur de Patrocle. Ce dernier se transforme en une statue, une œuvre d'art qui se fige dans le temps.

« Patrocle ou le destin »

Une nuit, ou plutôt un jour imprécis tombait sur la plaine : on n'aurait pu dire en quel sens se dirigeait le crépuscule³⁸. Les tours ressemblaient à des rochers, au pied de montagnes qui ressemblaient à des tours. Cassandre hurlait sur les murailles, en proie à l'horrible travail d'enfanter l'avenir³⁹.

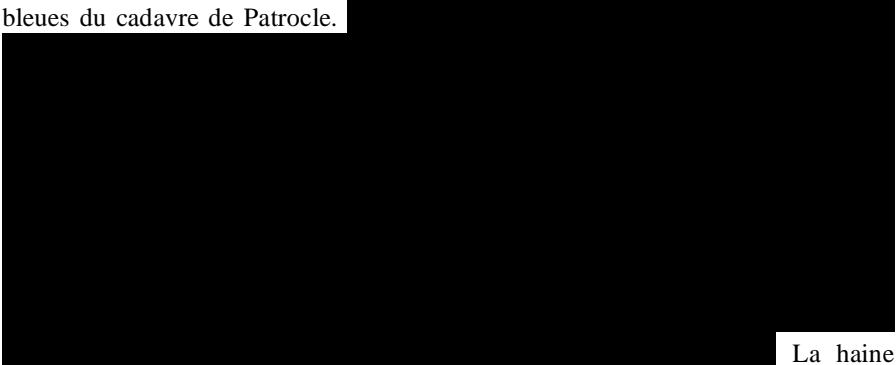


Le temps était passé des tendresses héroïques où l'adversaire était le revers sombre de l'ami. Iphigénie était morte, fusillée par Agamemnon, convaincue d'avoir trempé dans la

³⁸ Marguerite Yourcenar joue sur l'ambiguïté des mots cette fois. La polysémie du terme « crépuscule » (il désigne à la fois la lumière décroissante qui suit le coucher du soleil mais aussi la lumière diffuse qui précède son lever) renforce l'intemporalité établie dès le début du texte (on ne sait si la scène se passe en plein jour ou dans la nuit).

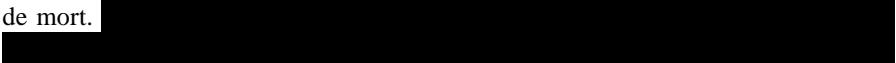
³⁹ Dans la tradition antique, Cassandre, fille du roi de Troie, Priam, fait plusieurs prédictions : celle de la mort d'Agamemnon et celle de la guerre de Troie, entre autres. Ici, l'avenir qu'elle perçoit est source de souffrance puisque Yourcenar, par une métaphore, compare les prédictions de Cassandre aux douleurs de l'accouchement. Il est possible que cette fois-ci, ses prédictions soient beaucoup plus absolues et concernent la fin du monde.

mutinerie⁴⁰ des équipages de la mer Noire ; Pâris avait été défiguré par l'explosion d'une grenade ; Polyxène venait de succomber au typhus dans l'hôpital de Troie ; les Océanides⁴¹ agenouillées sur la plage n'essaient plus d'écartier les mouches bleues du cadavre de Patrocle.



La haine

inavouée qui dort au fond de l'amour prédisposait Achille à la tâche de sculpteur⁴² : il envoyait Hector d'avoir achevé ce chef-d'œuvre ; lui seul aurait dû arracher les derniers voiles que la pensée, le geste, le fait même d'être en vie interposaient entre eux, pour découvrir le corps de Patrocle dans sa sublime nudité de mort.



⁴⁰ Il est étonnant de rencontrer le mot « mutinerie » dans une réécriture d'un mythe antique. De nombreux anachronismes sont présents dans le texte. On trouve les termes de « tanks », « typhus », « hôpital », « mitrailleuse ». Tous ces mots réfèrent aux champs lexicaux de la maladie et de la guerre. Outre l'envie de brouiller les repères et d'ancre l'histoire dans l'intemporalité, on peut penser que Marguerite Yourcenar renvoie son lecteur à la situation actuelle du monde ; en effet, *Feux* est écrit dans l'entre-deux guerres. La violence présente dans la nouvelle serait alors mise en parallèle avec la violence contemporaine qui agissait alors dans la société européenne.

⁴¹ Au nombre de trois mille, les Océanides sont les nymphes des eaux terrestres. Toutes sont chargées de la protection d'un fleuve, d'une rivière, d'un océan... Chez Yourcenar, les Océanides renoncent même à préserver le corps de Patrocle. Cela marque nettement le grand désespoir et la déchéance qui touchent les vivants, dieux et hommes, à ce moment de la guerre de Troie.

⁴² Le lecteur peut voir une référence directe au mythe de Pygmalion, présent dans *Les Métamorphoses* d'Ovide. Dans celui-ci, Pygmalion tombe amoureux de la statue Galatée, l'une de ses œuvres. L'homme prie Aphrodite, déesse de l'Amour, de lui donner vie. Cette dernière finit par exaucer son vœu et honore leur mariage de sa présence. Dans « Patrocle ou le destin », le phénomène s'inverse. Achille transforme l'homme aimé, Patrocle, en une statue – c'est pour ce dernier une manière de s'ancrer dans l'éternité.

Une humidité traîtresse montait du sol nu ; le pas d’armées en marche faisait trembler la tente ; les pieux oscillaient dans cette terre qui ne donnait plus prise ; les deux camps réconciliés luttaient avec le fleuve s’efforçant de noyer l’homme : Achille pâle entra dans ce soir de fin du monde. Loin de voir dans les vivants les précaires rescapés d’un raz-de-mort⁴³ menaçant toujours, c’étaient les morts maintenant qui lui paraissaient submergés par l’immonde déluge des vivants. Contre l’eau mouvante, animée, informe, Achille défendait les pierres et le ciment qui servent à faire les tombes⁴⁴.

Il reprochait à sa mère d’avoir fait de lui un métis à mi-chemin entre le dieu et l’homme⁴⁵, lui ôtant ainsi la moitié du mérite qu’ont les hommes à se faire

⁴³ L’expression « raz-de-mort » est un néologisme construit sur le mot « raz-de-marée ». C’est une des nombreuses allusions à la mort et à la déliquescence : les morts sont tellement nombreux qu’ils envahissent même le territoire des vivants. Le rapport entre la vie et la mort est en train de s’inverser : les morts se font plus présents tandis que les vivants s’effacent jusqu’à devenir des fantômes.

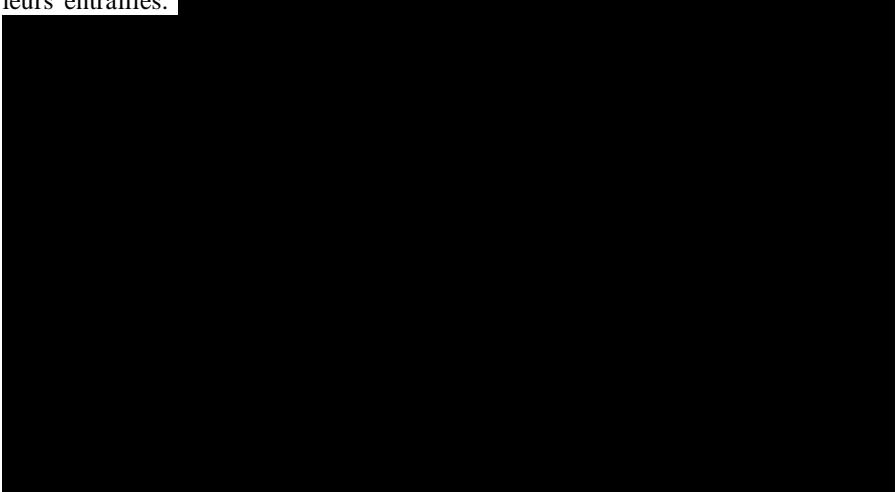
⁴⁴ Il s’agit d’une référence à la nouvelle qui suit, « Antigone ou le choix ». Dans cette dernière, le protagoniste réclame des funérailles pour son frère, Polynice. Mais le roi Créon le refuse. Elle ira jusqu’à la mort pour atteindre son désir d’absolu qu’est la justice. Dans « Patrocle ou le mensonge », c’est Achille qui défend le droit de son ami à un enterrement.

⁴⁵ La référence est à la fois structurelle et intertextuelle puisqu’elle renvoie à la nouvelle précédente « Achille ou le mensonge » et au mythe d’Achille. En fait, Achille est le fruit de l’union de la déesse Thétis avec un homme. Pour lui apporter l’immunité, sa mère le plonge dans le fleuve des Enfers, le Styx, en oubliant d’y tremper l’un de ses talons qui deviendra alors son point faible. Alors que la guerre de Troie commence, Thétis qui a peur pour son fils, décide de la cacher parmi les filles du roi Lycomède

dieux.



Il en voulait aux filles de Lycomède de n'avoir pas reconnu dans son travesti le contraire d'un déguisement. Il ne pardonnait pas à Briséis⁴⁶ l'humiliation de l'avoir aimée. Son glaive enfonça dans cette gelée rose, trancha des noeuds gordiens de viscères⁴⁷; les femmes hurlantes, enfantant la mort par la brèche des blessures, s'empêtraient comme des chevaux de corridas dans l'échevellement de leurs entrailles.

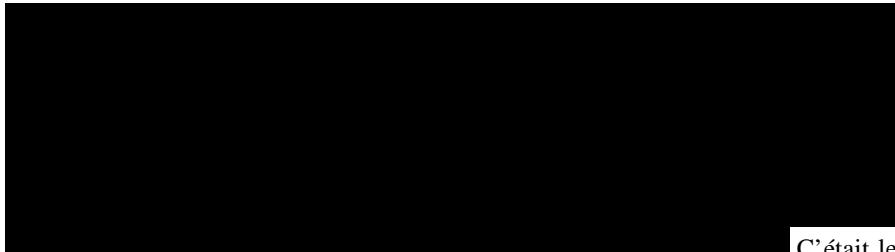


pour lui faire éviter la guerre. Il est alors travesti en femme. C'est ce dernier épisode qui est raconté dans la nouvelle de Marguerite Yourcenar. Dans le passage, Achille déplore sa double condition et son travestissement, symbole de son trouble identitaire.

⁴⁶ Dans *L'Iliade*, Briséis est la captive d'Achille, enlevée pendant la guerre de Troie. Il en était amoureux et Patrocle leur promet de les unir légitimement. Mais la jeune troyenne lui est retirée par Agamemnon. Si l'on en croit Rémy Poignault (*L'Antiquité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar : littérature, mythe et histoire*. Bruxelles : Latomus, 1995)

« l'amertume d'Achille vient à la fois de ce que Briséis a réveillé en lui des instincts masculins et de ce qu'elle l'a détourné des valeurs viriles du compagnonnage héroïque des guerriers en lui faisant reconnaître un amour qu'il juge avilissant ».

⁴⁷ La figure de style employée ici par Marguerite Yourcenar est une syllepse. L'expression prend deux sens, l'un propre, l'autre figuré. D'une part, la formule « trancher le noeud gordien » signifie résoudre une difficulté de manière violente et décisive. D'autre part, l'auteure rajoute le terme « viscères » à l'expression ; ainsi, elle prend un sens concret : celui de l'entrée d'Achille dans le déchaînement de la violence qui va suivre.



C'était le seul être au monde qui ressemblait à Patrocle⁴⁸.

⁴⁸ Le personnage de Penthésilée est indissociable du personnage de Patrocle. Dès l'apparition de Penthésilée dans la nouvelle, le lecteur peut peut-être y voir la renaissance d'un Patrocle, pleinement réalisé dans la mort. On a même une comparaison à un dieu avec l'évocation redondante de l'or et avec l'expression « gorge de Dieu ». Cette relation d'interdépendance entre les deux protagonistes peut se justifier par la mise en parallèle de deux phrases, l'une attribué à Patrocle, l'autre à l'Amazone : plus haut, Patrocle est désigné comme « ce compagnon qui méritait d'être un ennemi » ; cette expression fait écho à l'avant dernière phrase de la nouvelle dans laquelle Penthésilée devient « cette victime digne d'être un ami ».

Annexes

Homère. *L'Iliade*. Livre XVIII, 62-97.

L'Iliade est la principale source de Marguerite Yourcenar quand elle écrit « Patrocle ou le destin ». Cet extrait en témoigne puisqu'il évoque le déchirement d'Achille après avoir appris la mort de son ami. Le thème de la mort est très présent dans le discours du personnage. On a cette dichotomie du texte, propre à Homère, qui se partage entre le désespoir d'Achille et son aspiration à la vengeance.

Ma mère, tout cela le dieu de l'Olympe l'a bien achevé pour moi. Mais quel plaisir en ai-je maintenant qu'est mort mon ami Patrocle, celui de mes amis que je prisais le plus, mon autre moi-même ? Je l'ai perdu : Hector l'a immolé, puis l'a dépouillé de ses belles armes [...] Aussi bien mon cœur lui-même m'engage à ne plus vivre, à ne plus rester chez les hommes si Hector, frappé par ma lance, n'a pas d'abord perdu la vie et payé ainsi le crime d'avoir fait sa proie de Patrocle, fils de Ménœtios [...] Que je meure donc tout de suite, puisque je vois qu'il était dit que je ne pourrais porter aide à mon ami devant la mort ! Il a péri loin de sa terre, et il ne m'a pas trouvé là pour le préserver du malheur. Aujourd'hui donc – car il est clair que je ne reverrai pas les rives de ma patrie, pas plus que je ne n'ai su être la lumière du salut ni pour Patrocle ni pour aucun de ceux des miens qui, par centaines, sont tombés sous les coups du divin Hector, tandis que je restais ainsi, inactif, près des nefs, vain fardeau de la terre, moi, qu'aucun Achéen à la cotte de bronze n'égale à la bataille, s'il en est de meilleurs au Conseil. [...] Aujourd'hui donc, j'irai, je rejoindrai celui qui a détruit la tête que j'aimais, Hector ; puis la mort, je la recevrai le jour où Zeus et les autres dieux immortels voudront bien me la donner.

HOMÉRE. *L'Iliade*. Livre XVIII, 62-97.
Paris : Flammarion, 2000. (Coll. Gf)

Achille se lamentant sur la mort de Patrocle

Gavin Hamilton est un peintre néo-classique écossais. Son œuvre la plus célèbre reste un cycle de six tableaux illustrant L'Iliade, d'Homère. Parmi ces tableaux, on trouve celui représentant Achille déplorant la mort de Patrocle. Les deux personnages principaux se trouvent au centre. Le contraste qui existe entre les deux protagonistes coupe la scène en deux : à gauche, le corps inanimé de Patrocle et les femmes, douces et tristes, qui le pleurent ; à droite, l'accès violent du désespoir d'Achille et les guerriers à ses côtés. La scène reprend les grands thèmes présents dans la nouvelle de Yourcenar : le désespoir, l'amour d'Achille pour Patrocle (avec toujours l'interrogation sur l'amour charnel de par le contact entre les deux corps) et l'image de la mort avec le contraste entre l'obscurité de la scène et la blancheur de Patrocle, qui pourrait symboliser la renaissance dans la mort.



Gavin Hamilton.

Achille se lamentant sur la mort de Patrocle

1760-1763.

Ballets Russes

Lors du combat d'Achille contre Penthésilée, Yourcenar emploie d'étranges métaphores anachroniques. Le combat devient en effet spectacle, à la manière d'un ballet russe baroque. Là encore, l'auteur ne peut se détacher de son contexte d'écriture. Malgré ses références à l'Antiquité, elle demeure bien de son siècle. De même, l'assimilation de la guerre au spectacle contribue à son idée générale de décadence.

Nous voyons un rapprochement naturel entre cette scène de combat libératrice et celui du ballet russe, car les corps en tension s'y heurtent avec érotisme, sous un éclairage violent, à la manière de nos combattants. En effet Marguerite Yourcenar est soucieuse de frapper le lecteur d'effets visuels, c'est pourquoi notre illustration prétend bien refléter sa démarche d'écrivain. À vrai dire, sélectionner un temps fort de la nouvelle en montrant directement sa référence nous a semblé important, car cela explicite la force de leur alliance. L'auteure précise d'ailleurs, dans sa préface, combien des images de ballet de Diaghileff, ou de Massine, étaient présentes à son esprit lors de sa rédaction.

C'est justement cette mixité des genres qui donne sa puissance à l'écriture de Feux. La tension intime de l'auteur, habitée de figures antiques, côtoie une tension extérieure généralisée qui nourrit en fin de compte une poésie baroque, visuellement frappante, et déroutante, car imprévisible.



Crédit photo : Geller/Goldfine Productions[®].

George Zoritch et Nini Theilade
Rouge et Noir de Massine, (1939)
Ballets Russes de Monte Carlo⁴⁹.

⁴⁹ Image tirée du documentaire réalisé par Geller et Goldfine chez Zeitgeist Productions[®], (2009).

ANTIGONE OU LE CHOIX

Jasmine BUCHY et Emmanuelle GAUDÉ

Victor CHAHBY et Maxime DÉGRANGE

Flavie CARREL et Margot SZYDLOWSKI

Introduction

Antigone est issue de la lignée des Labdacides, destinée au malheur, dont Sophocle conte l'histoire dans ses tragédies : *Antigone* et *Œdipe roi*. Le père d'Antigone, Œdipe, est abandonné peu après sa naissance, sur les conseils de l'Oracle de Delphes qui avait prédit que cet enfant tuerait son père et épouserait sa mère. Trouvé et adopté par chance, il grandit dans l'ignorance de cet abandon et arrivé à l'âge adulte, il obtient les faveurs de la reine Jocaste, qu'il épouse. Les premières années du mariage sont heureuses : ensemble Jocaste et Œdipe ont quatre enfants, mais bientôt le malheur s'abat sur Thèbes. Pour remédier à cela, Œdipe interroge l'Oracle qui lui révèle que les dieux punissent ainsi les fautes d'un homme. Dans tout le Royaume le coupable est recherché pendant des années, jusqu'au jour où la vérité éclate, Œdipe apprend qu'il a été abandonné très jeune, que l'homme contre lequel il s'était battu un jour était son père et Jocaste sa mère. L'inceste dévoilé est insupportable pour Jocaste qui se suicide et pour Œdipe qui se crève les yeux, s'exile accompagné d'Antigone et lègue le trône à ses deux fils, qui doivent gouverner un an tour à tour. Mais Étéocle refuse l'alternance prévue et Polynice vient, à la tête des armées d'Argos, ville ennemie de Thèbes, reprendre le trône à son frère. Les deux hommes s'entretuent lors d'un combat singulier ; Créon, nouveau roi de Thèbes et frère de Jocaste, ordonne des funérailles solennelles pour Étéocle mais prive de sépulture le corps de Polynice. Seule Antigone s'oppose à cette décision, elle est

alors condamnée par Créon à être enterrée vivante dans le tombeau des Labdacides, et met fin à ses jours en se pendant.

S'inspirant des pièces antiques d'Eschyle et Sophocle, ainsi que de leurs nombreuses et célèbres réécritures⁵⁰, l'auteur de *Feux* conserve dans cette nouvelle l'essentiel de la légende grecque : la trame du récit et les personnages restent identiques ; seuls quelques éléments sont omis au profit d'un plus grand dynamisme de l'écriture. Toute l'originalité du traitement de cette légende par Marguerite Yourcenar réside dans le fait qu'elle ne fait pas d'Antigone un personnage de *tragédie* mais choisit de conter son histoire dans une nouvelle. Ce passage d'un texte vivant, destiné être déclamé, à une forme écrite pourrait être néfaste au rythme et à l'expression de la détermination de l'héroïne ; or il permet en réalité au lecteur de suivre Antigone dans les différentes étapes qui la mènent à la mort : ce ne sont plus les mots d'un personnage cherchant à convaincre que nous entendons, mais ceux de l'auteur qui nous montre sa vision d'une héroïne antique brûlée par la passion de la Justice. Par conséquent, le changement de focalisation opéré par Marguerite Yourcenar semble être paradoxalement le moyen d'accéder à l'intériorité du personnage et de mieux en saisir ainsi la dimension tragique.

En effet, si dans la tragédie grecque, Antigone est une défenseuse de la justice et de la famille au destin funeste, Marguerite Yourcenar, dans « *Antigone ou le choix* », lui confère un statut de martyre chrétienne qui fait d'elle un être exceptionnel. De fait, elle se voue aux plus démunis et accepte la mort par devoir autant que par choix et ainsi, apparaît plus tragique encore que dans l'œuvre de Sophocle. Cet aspect se trouve renforcé par la solitude de l'héroïne : Ismène, sa sœur est absente du récit ; Hémon, son fiancé, n'apparaît que le temps de se suicider, sans plaider la cause d'Antigone auprès de son oncle Créon, qui est lui-même

⁵⁰ Notamment celles de Racine, *La Thébaïde*, et de J. Cocteau, *Antigone*.

effacé. L'isolement et la résignation sont les mots qui semblent donc caractériser l'héroïne à la figure christique.

Marguerite Yourcenar précise dans la préface de *Feux* que « le choix d'Antigone est la justice ». Elle confère ainsi au personnage une dimension morale et, en ce sens, rejoint les interprétations de la critique qui considère ce personnage comme une figure de la résistance, de la lutte contre le fascisme et contre l'oppression en général. Mais ce sens aigu de la justice que possède Antigone est déjà visible dans l'étymologie du mot « choix » : hérité d'un terme germanique signifiant « voir, apercevoir », il ne prend pleinement son sens d'« élection » qu'au quatorzième siècle. Ainsi, le « choix » d'Antigone serait en premier lieu sa vision extraordinaire de la vérité et de la justice, et de cette capacité à voir le Bien découlant son « choix », sa détermination à faire ce qui est juste.

Mais au-delà de cette représentation héroïque, on peut voir, dans l'alternative proposée par ce titre, les deux facettes d'une même personnalité : Antigone serait à la fois elle-même, c'est-à-dire un individu, une femme, et son choix, la Justice ; ces deux images se confondant et se juxtaposant comme pour donner plus de profondeur et d'universalité à l'héroïne tragique.

Bien que le titre annonce une dualité profonde de la nouvelle, on peut noter que la passion qui anime le personnage d'Antigone semble univoque. L'héroïne, qui possède l'intransigeance souvent associée à la passion, poursuit une quête totalement abstraite : celle de la Justice. Antigone, obsédée par cette cause, apparaît détachée de la chair dès le début de la nouvelle et semble ne vivre que dans la souffrance durant tout le temps de son combat.

Cependant, si la douleur est le sentiment dominant du recueil, elle se transforme peu à peu et n'apparaît plus irrémédiable. Alors que dans « Patrocle ou le destin », elle figeait ses victimes, dans « Antigone ou le choix », elle est une libération, le signe d'une élection divine et d'une

certaine pureté. L'évolution des rapports que les personnages entretiennent avec leur souffrance est sensible à l'échelle du recueil, et en ce sens, « Antigone ou le choix » marque un changement : pour l'héroïne qui « s'abandonne » à sa douleur, « celle-ci se change en sérénité » (préface du recueil p. 5). Enfin, après qu'Antigone a fait de la souffrance une étape nécessaire du retour à la vie, de la guérison, « Léna ou le secret » permettra l'acceptation de la douleur.

« Antigone ou le choix »

Que dit midi profond ? La haine est sur Thèbes comme un affreux soleil⁵¹.

[redacted]
Les promeneurs ont l'air de somnambules d'une interminable nuit blanche. Jocaste⁵² s'est étranglée pour ne plus voir le soleil. On dort au grand jour ; on aime au grand jour.

[redacted]
Tant de sécheresse appelle le sang. La haine infecte les âmes ; les radiographies⁵³ du soleil rongent les consciences sans réduire leur cancer. Œdipe est devenu aveugle à force de manipuler ces rais sombres. Antigone seule supporte les flèches décochées par la lampe à arc d'Apollon, comme si la douleur lui servait de lunettes noires⁵⁴.

⁵¹ Alors que la tragédie de Sophocle débutait par cette réplique du chœur :

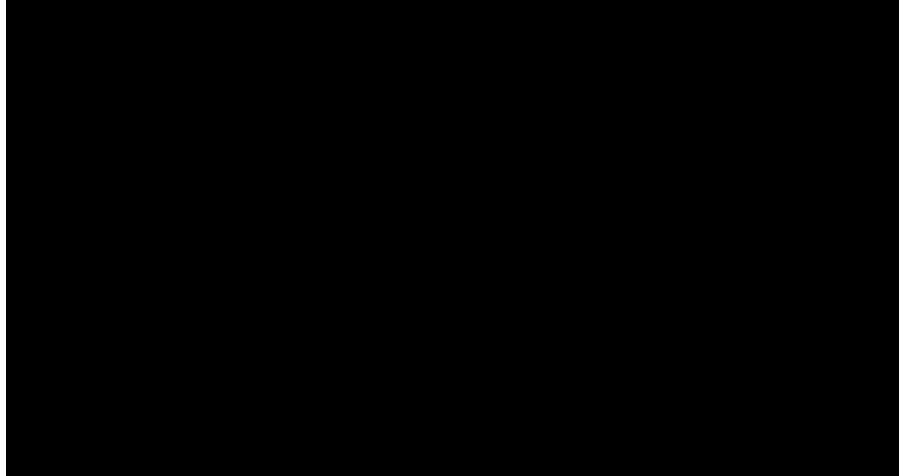
« Ô rayon du plus beau soleil qui ait jamais brillé sur notre Thèbes aux sept portes. »

Marguerite Yourcenar ouvre sa nouvelle avec l'image d'une lumière dévastatrice, faisant ainsi écho à la phrase de Paul Valéry dans *Charmes* : « Soleil, soleil, faute éclatante ! » La nuit sera au contraire synonyme d'apaisement et de libération.

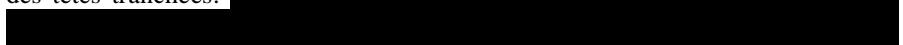
⁵² Jocaste est à la fois la mère d'Œdipe et sa femme. Voir Introduction p. 3.

⁵³ Anachronisme évident qui n'étonnera pas celui qui a lu les nouvelles précédentes : le recueil en fourmille. Ici, on peut supposer que l'omniprésence du soleil tend à rendre les êtres et les consciences transparents.

⁵⁴ Savante confusion sémantique, dont Yourcenar est amatrice, entre la lampe engendrant la lumière et l'arc d'Apollon, lui qui annonça à Œdipe son destin. La douleur, associée aux lunettes noires, servirait donc à Antigone de protection contre cette lumière néfaste.



Elle se dirige vers Thèbes comme Saint Pierre rentre à Rome⁵⁵, pour s'y faire crucifier. Elle se faufile à travers les cercles des armées qui campent autour de Thèbes, invisible comme une lampe dans le rougeoisement de l'Enfer. Elle rentre par une porte dérobée à l'intérieur des remparts surmontés de têtes coupées comme ceux des villes chinoises ; elle se glisse dans les rues vidées par la peste de la haine, secouées dans leurs fondements par les passage des chars d'assaut⁵⁶ ; elle grimpe jusqu'aux plates-formes où les femmes et les filles hululent de joie à chaque coup de feu qui ne frappe pas leurs proches⁵⁷ : sa face exsangue entre ses longues nattes noires prend place sur les créneaux dans la file des têtes tranchées.



⁵⁵ Condamné par Néron, Saint Pierre avait trouvé le moyen de s'évader mais, arrivé à la porte de la ville, Jésus-Christ lui apparut et Saint Pierre comprit qu'il devait se rendre et être crucifié. Il demanda à être attaché la tête en bas, se jugeant indigne de mourir de la même manière que son divin Maître. Cette comparaison met en lumière la figure christique d'Antigone qui, se soumettant à la volonté de Dieu et obéissant à la nécessité de faire régner la justice, se sacrifie.

⁵⁶ La contemporanéité de la guerre était jusque-là pressentie, elle devient évidente : le brouillage temporel instauré par Yourcenar vise probablement à inscrire les nouvelles dans un univers atemporel, qui bousculerait l'idée que les mythes sont figés dans le passé. Il est à noter que Yourcenar travaille sur ce recueil pendant l'entre-deux guerres et que certaines évocations peuvent être des résurgences de l'actualité de cette période.

⁵⁷ Dans la version d'Eschyle *Les sept contre Thèbes*, le chœur de femmes est au contraire larmoyant et inquiet.

Elle redescend, tirée

par le poids de son cœur vers les bas-fonds du champ de bataille ; elle marche sur les morts comme Jésus sur la mer⁵⁸.

Elle se courbe sur lui

comme le ciel sur la terre, reformant ainsi dans son intégrité l'univers d'Antigone⁵⁹ : un obscur instinct de possession l'incline vers ce coupable qu'on ne lui disputera pas.

Des prétoriens

s'élançent, traînent hors du cimetière cette goule de la Résurrection⁶⁰ : leurs mains déchirent peut-être sur l'épaule d'Antigone une tunique sans couture⁶¹, se saisissent

⁵⁸ La comparaison paraît effrayante, mais la musicalité de la phrase, présentant une métrique harmonieuse, lui donne une certaine douceur. On peut y voir le contraste entre une Antigone empreinte de sainteté et la peinture du monde terrifiant dans lequel elle évolue.

⁵⁹ Notons que Marguerite Yourcenar confère ici à Antigone une dimension cosmique au sens grec du terme : le *kosmos* est un univers harmonieux et fermé sur lui-même.

⁶⁰ Cette phrase concentre les trois influences de l'auteur : on y trouve les gardes antiques (« des prétoriens »), la femme-vampire orientale (« goule ») et la « Résurrection » chrétienne.

⁶¹ Cf. l'Évangile selon Saint Jean, (in *Bible de Jérusalem*, Trad. École Biblique de Jérusalem.) où les soldats de Pilate se partagent les vêtements du Christ :

« Cette tunique était sans couture, tissée tout d'une pièce de haut en bas ; ils se disent entre eux : 'ne la déchirons pas, mais tirons au sort qui l'aura' »,

du cadavre qui déjà se dissout, s'écoule comme un souvenir. Délestée de son mort, cette fille au front baissé semble supporter Dieu. Crémon voit rouge à son aspect⁶², comme si ses loques couvertes de sang étaient un drapeau.

Les hommes sont sans destins,

puisque le monde est sans astres⁶³.

On ne tue pas la lumière ; on ne peut que la suffoquer : on met sous le boisseau l'agonie d'Antigone⁶⁴.

⁶² On peut remarquer que l'empereur semble mis en retrait, il semble n'être plus qu'un simple spectateur alors qu'il apparaissait comme un véritable personnage tragique sous la plume de Sophocle.

⁶³ On passe sans demi-mesure d'une ville brûlée par le soleil à une nuit privée d'astres, marquée par l'ignorance et l'égarement personnifiés par Crémon. Une nouvelle fois, on constate que chaque notion peut révéler plusieurs significations dans un même contexte : la lumière, aveuglante du début de la nouvelle, devient source du Bien chez Antigone.

⁶⁴ Cette phrase pourrait être rapprochée de l'*Evangile selon saint Matthieu*, 5, 14-16

« Vous êtes la lumière du monde. [...] et l'on n'allume pas une lampe pour la mettre sous le boisseau, mais bien sur le lampadaire, où elle brille, pour tous ceux qui sont dans la maison. »

Ceci attribuerait à Antigone une dimension chrisitique ou du moins spirituelle. La « lumière » symboliserait la foi et la détermination d'Antigone voulant rendre justice. Ce dernier aspect renvoie aux “feux” de la passion qui consument le personnage tout au long de la nouvelle.

[REDACTED]

Le temps n'existe plus dans ce Thèbes privé d'astres ; les dormeurs allongés dans le noir absolu ne voient plus leur conscience⁶⁵.

[REDACTED]

[REDACTED]

Liés l'un à l'autre comme pour poser plus lourd⁶⁶, leur lent va-et-vient les enfonce chaque fois plus avant dans la tombe, et ce poids palpitant remet en mouvement la machinerie des astres.

[REDACTED]

[REDACTED]

Le temps reprend son cours au bruit de l'horloge de Dieu.
Le pendule du monde est le cœur d'Antigone.⁶⁷

⁶⁵ Un retournement s'opère vis-à-vis du début du texte : le sacrifice d'Antigone pèse désormais sur les consciences, et l'assombrissement du monde ainsi que l'invisibilité des astres, c'est-à-dire des guides, en sont les corollaires.

⁶⁶ On peut voir ici une comparaison avec la balance qui symbolise la justice. Hémon et Antigone seraient unis, contre Créon, dans le choix de la justice et dans la mort.

⁶⁷ Cette dernière image de l'horloge associée à la mort d'Antigone peut être rapprochée du poème de Baudelaire : L'Horloge :

Souviens-toi que le Temps est un joueur avide
Qui gagne sans tricher, à tout coup ! c'est la loi
Le jour décroît ; la nuit augmente ; *souviens-toi* !
Le gouffre a toujours soif ; la clepsydre se vide.

Or, dans cette nouvelle, l'horloge, bien que funeste, finit par se remettre en mouvement, redonnant vie à la ville désormais soulagée.

Annexes

Antigone devant Polynice mort

Cette toile d'un peintre grec du XIX^e siècle représente Antigone s'apprêtant à recueillir la dépouille de son frère Polynice afin de lui donner une sépulture.



Nikiforos Lykras. *Antigone devant Polynice mort* (1865). Huile sur toile. National Gallery of Greece.

Racine, *La Thébaïde*

Ce texte représente la scène 1 de l'acte V d'une tragédie de Racine intitulée La Thébaïde ou Les Frères Ennemis. Dans l'acte IV, Étéocle et Polynice (tous deux encore en vie) ont une sèche explication qui les mène au duel, et Jocaste (vivante elle aussi dans la pièce) meurt de ne pouvoir les réconcilier.

(vv. 1203-1234) ANTIGONE, seule.

À quoi te résous-tu princesse infortunée ?
Ta mère vient de mourir dans tes bras,
Ne saurais-tu suivre ses pas,
Et finir en mourant ta triste destinée ?
À de nouveaux malheurs te veux-tu réservoir ?
Tes frères sont aux mains, rien ne les peut sauver
De leurs cruelles armes.
Leur exemple t'anime à te percer le flanc ;
Et toi seule verses des larmes,
Tous les autres versent du sang.
Quelle est de mes malheurs l'extrême mortelle ?
Où ma douleur doit-elle recourir ?
Dois-je vivre ? dois-je mourir ?
Un amant me retient, une mère m'appelle.
Dans la nuit du tombeau je la vois qui m'attend ;
Ce que veut la raison, l'amour me le défend,
Et m'en ôte l'envie.
Que je vois de sujets d'abandonner le jour !
Mais hélas ! qu'on tient à la vie,
Quand on tient si fort à l'amour.
Oui tu retiens, amour, mon âme fugitive,
Je reconnais la voix de mon vainqueur,
L'espérance est morte en mon cœur,
Et cependant tu vis, et tu veux que je vive.
Tu dis que mon amant me suivrait au tombeau,
Que je dois de mes jours conserver le flambeau,
Pour sauver ce que j'aime.
Hémon, vois le pouvoir que l'amour a sur moi,
Je ne vivrais pas pour moi-même,

Pleins feux sur *Feux*

Et je veux bien vivre pour toi.
Si jamais tu doutas de ma flamme fidèle...
Mais voici du combat la funeste nouvelle.

RACINE Jean, *La Thébaïde* [1664] in *Oeuvres complètes*,
Paris : Gallimard, 1999. (Coll. Bibliothèque de la Pléiade).

Sophocle, *Antigone*

Dans cette tirade, qui est la dernière qu'elle énonce dans la pièce, Antigone s'adresse à son frère mort pour lui expliquer son acte, sa vision des choses. Ce n'est plus un auteur qui veut expliquer ses actes, mais elle-même qui les énonce clairement. C'est le choix d'Antigone, peut être pas celui que Marguerite Yourcenar nous dépeint, mais son choix tout de même. On peut noter qu'elle oublie totalement Étéocle pour ne se vouer qu'à Polynice, tout comme chez Marguerite Yourcenar.

ANTIGONE :

O tombeau, chambre nuptiale ! Retraite souterraine, ma prison à jamais ! En m'en allant vers vous, je m'en vais vers les miens, qui, déjà morts pour la plupart, sont les hôtes de Perséphone, et vers qui je descends, la dernière de toutes et la plus misérable, avant d'avoir usé jusqu'à son dernier terme ma portion de vie. Tout au moins, en partant, gardé-je l'espérance d'arriver là-bas chérie de mon père, chérie de toi, mère, chérie de toi aussi, frère bien-aimé, puisque c'est moi qui de mes mains ai lavé, paré vos corps ; c'est moi qui vous ai offert les libations funéraires. Et voilà comment aujourd'hui, pour avoir, Polynice, pris soin de ton cadavre, voilà comment je suis payée ! Ces honneurs funèbres pourtant, j'avais raison de te les rendre, aux yeux de tous les gens de sens. Si j'avais eu des enfants, si c'était mon mari qui se fût trouvé là à pourrir sur le sol, je n'eusse certes pas assuré cette charge contre le gré de la cité. Quel est donc le principe auquel je prétends avoir obéi ? Comprends-le bien : un mari mort, je pouvais en trouver un autre et avoir de lui un enfant, si j'avais perdu mon premier époux ; mais, mon père et ma mère une fois dans la tombe, nul autre frère ne me fût jamais né. Le voilà, le principe pour lequel je t'ai fait passer avant tout autre. »

SOPHOCLE, *Antigone* et *Œdipe roi* in *Tragiques grecs*, trad. GROSJEAN J.
Paris : Gallimard, (coll. Bibliothèque de la Pléiade), 1967.

LÉNA OU LE SECRET

*Aurélie COUPAMAN, Lydia KRYM et Aurélie NOWACZYK
Stéphanie MAILLAND*

Introduction

L'œuvre de Marguerite Yourcenar est ouverte sur de multiples cultures mais on doit constater la place toute particulière qui est faite à l'Antiquité classique. D'ailleurs Marguerite Yourcenar témoigne dans un de ses livres que ce rapport intense qu'elle entretient avec l'Antiquité remonterait à sa propre enfance : « J'eus une chèvre blanche dont Michel dora lui-même les cornes, bête mythologique, avant que je sache ce qu'était la mythologie ». Dans *Feux* elle reprend des mythes antiques de façon plus ou moins explicite et joue sur les données des textes antérieurs pour s'approprier l'histoire.

Dans « Léna ou le secret », cinquième nouvelle du recueil, Marguerite Yourcenar se réapproprie un évènement historique. En effet elle relate le meurtre d'Hipparque, le célèbre tyran d'Athènes issu de la famille des Pisistratides, tué par deux hommes : Harmodios et Aristogiton en 514 avant J.C. Elle centre son texte sur le personnage de Léna, personnage très discret voire absent chez certaines sources historiques, notamment chez Hérodote, Thucydide et Aristote, les trois principaux historiens antiques. Marguerite Yourcenar construit son personnage et son récit à partir de bribes de textes d'auteurs qui sont un peu tardifs et qui mentionnent le nom de cette courtisane au statut un peu flou. On peut notamment retenir des auteurs comme Pline l'Ancien, Pausanias ou Plutarque pour les plus connus. Cette femme aurait résisté à la torture sans trahir les tyrannoctones. À ce propos il nous faut noter

une différence non négligeable entre la nouvelle et les sources. En effet dans *Feux* Léna n'est absolument pas considérée comme une actrice véritable du complot qui se joue contre Hipparque mais beaucoup plus comme une victime.

Marguerite Yourcenar nous raconte cet événement de manière très personnelle, notamment en introduisant son célèbre « triangle yourcenarien ». En effet elle tire parti du flou qui existe sur le statut de Léna pour en faire un personnage complexe imbriqué dans des situations plus tendues. Ainsi on retrouve trois personnages principaux, deux hommes et une femme, dont un est rejeté. Harmodios et Aristogiton vivent un amour viril et Léna tente par tous les moyens de se rapprocher de ce duo mais cela semble rester une quête vaine. Un deuxième trio est à l'œuvre dans cette nouvelle. Hipparque entretenait une relation privilégiée avec Harmodios, relation que les sources signalent et qui est brisée par l'arrivée d'Aristogiton. Harmodios semble donc être au centre des convoitises et c'est de la complexité des sentiments que naissent les désirs de vengeance de chacun. Là encore Marguerite Yourcenar crée son propre personnage en dotant Hipparque d'un comportement possessif et violent qui manifeste sa jalousie.

D'autre part la nouvelle se caractérise par un brouillage temporel et religieux. Il semble que l'on ait affaire à une Athènes contemporaine autant qu'à une Athènes antique, si ce n'est plus. En effet Marguerite Yourcenar dans sa préface nous dit :

« L'histoire de Léna s'inspire du peu qu'on sait de la courtisane de ce nom qui participa en 525 avant notre ère au complot d'Harmodius et d'Aristogiton, mais la couleur locale grecque moderne et l'obsession des guerres civiles de notre temps recouvrent presque complètement dans ce récit le tuf du VIe siècle ».⁶⁸

⁶⁸ YOURCENAR, Marguerite. *Feux*. [1936]. Paris : Gallimard, 1974. (Coll. L'Imaginaire). p 12.

Puis plus loin elle précise encore « Un parti pris très net de surimpression mêle partout dans *Feux* le passé au présent devenu à son tour passé ».

On sait que ce livre tire son origine de la « crise passionnelle » vécue par Marguerite Yourcenar. L'auteur par ses nouvelles nous donne quelques explications mais toujours de manière cryptique. Néanmoins « Léna ou le secret » semble être la nouvelle qui se prête le plus à une lecture autobiographique, sachant que l'auteur a pu avoir des sentiments pour un homme lui-même attiré par la gente masculine. Les nouvelles peuvent apparaître comme une sorte de réponse à la « crise ». Marguerite Yourcenar dépeint les différentes passions qui peuvent ronger dans l'amour. On peut alors s'interroger sur le « feu » qu'elle nous présente dans cette nouvelle et essayer de le caractériser. Ainsi Léna semble être un personnage représentatif de l'amour abnégation. L'amour pour une personne, lorsque il n'est pas ou plus partagé, peut entraîner une perte de soi même, cela se voit aisément dans le comportement de Léna. Mais une autre caractéristique est palpable, il semblerait que ce soit dans le rejet que l'être humain s'accroche encore plus. Le sacrifice de Léna mérite alors un commentaire, on peut supposer que cette mutilation permet un ultime rapprochement avec ses héros.

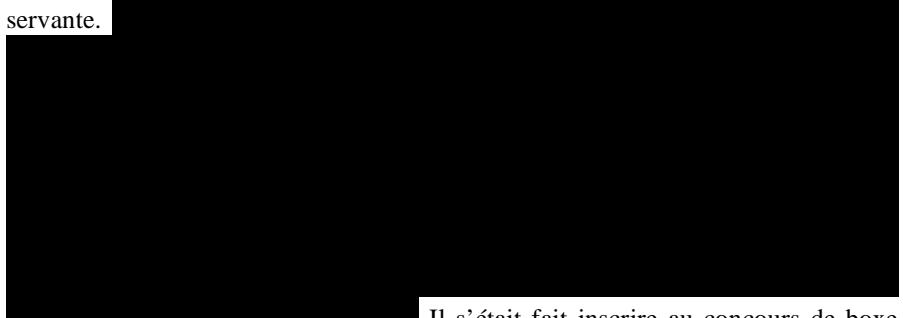
Par ailleurs il est intéressant de commenter la place de la nouvelle dans l'économie générale de l'œuvre. En effet le recueil est composé de neuf nouvelles entrecoupées de « pensées détachées ». On peut donc considérer « Léna ou le secret » comme le centre du recueil. En ce sens cette nouvelle joue un rôle de charnière. Marguerite Yourcenar dans sa préface nous rappelle que l'amour est un des thèmes les plus rebattus de la littérature, mais que toutefois ce n'est pas l'amour en lui-même qui est intéressant. Pour elle « ce qui semble évident, c'est que cette notion de l'amour fou, scandaleux, mais imbu néanmoins d'une sorte de vertu mystique, ne peut guère subsister qu'associée à une forme quelconque de foi en la transcendance [...] ». Elle précise dans les dernières pages de sa

préface que ce qu'elle croyait glorifier à travers ses textes « s'associe très visiblement à des passions plus abstraites, mais non moins intenses, qui prévalent parfois sur l'obsession sentimentale et charnelle ». Ainsi pour Marguerite Yourcenar à travers cette souffrance endurée dans le sentiment amoureux, il faut trouver le chemin qui mène à la transcendance. « Léna ou le secret » intervient juste avant « Marie-Madeleine ou le salut », ainsi elle semble être une transition entre les nouvelles qui traitent des simples passions amoureuses et les nouvelles qui aspirent à la transcendance, (on voit notamment Léna se rapprocher d'Harmodios sans cesse divinisé), pour arriver à « Marie-Madeleine ou le salut » dans laquelle la troisième personne du trio sera Dieu lui-même.

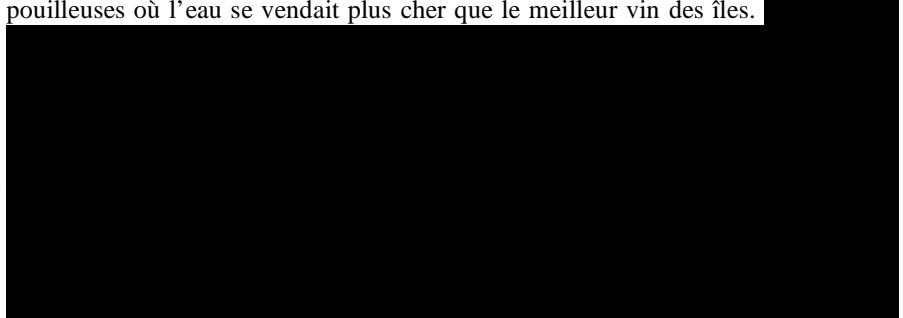
Enfin cette nouvelle donne à réfléchir sur le langage. Le sacrifice final de Léna qui se mutile la langue peut être comparé à la manière choisie par l'auteur pour évoquer sa vie personnelle. Marguerite Yourcenar ne nous dit rien, elle se refuse à parler de sa vie personnelle de façon explicite, en quelque sorte ne s'empêche-t-elle pas de parler ? Toutefois elle se distingue de son personnage car elle utilise tout de même le langage : celui de l'écrit, dont elle use sans modération et avec toutes ses subtilités pour le plus grand plaisir des lecteurs.

« Léna ou le secret »

Léna était la concubine d'Aristogiton⁶⁹ et sa maîtresse bien moins que sa servante.

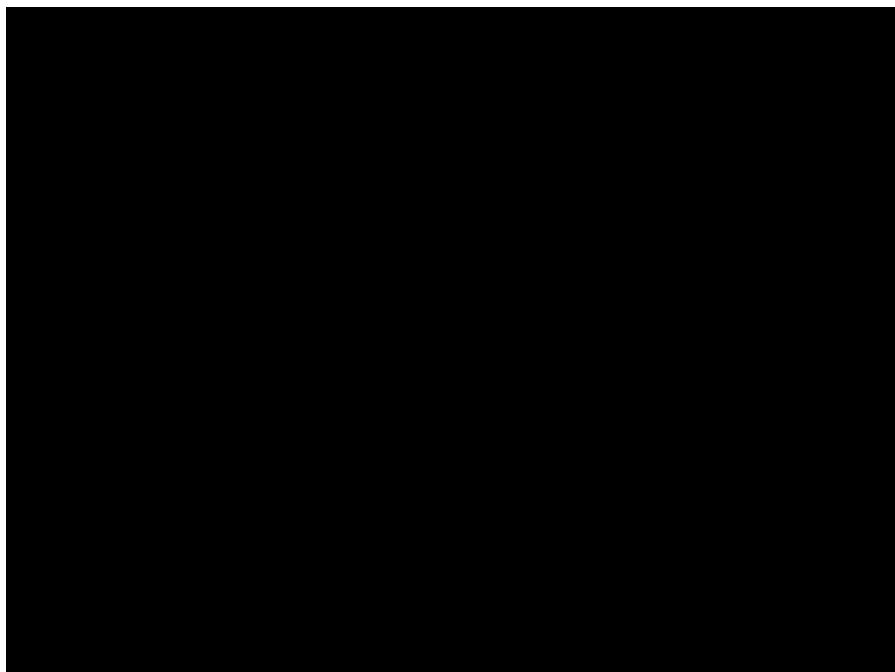


Il s'était fait inscrire au concours de boxe d'Olympie ; il avait consenti à ce qu'elle fût du voyage : elle avait supporté sans se plaindre la poussière du chemin, l'amble⁷⁰ fatigant des mules, les auberges pouilleuses où l'eau se vendait plus cher que le meilleur vin des îles.



⁶⁹ Le terme concubine vient du latin *concubina* et signifie « femme illégitime ». Ainsi Léna n'est pas officiellement liée à Aristogiton et reste subalterne par rapport à lui.

⁷⁰ Amble : allure d'un cheval qui lève en même temps les deux jambes d'un même côté. Autrefois cette allure douce était réservée aux femmes, aujourd'hui elle est considérée comme un défaut.



Comme une chienne qui suit de loin sur la route son maître parti sans elle, Léna reprit en sens inverse le long chemin montueux où les femmes se hâtaient, dans les endroits déserts, craignant de voir des satyres⁷¹. Dans chaque auberge de village où elle entrait pour acheter un peu d'ombre et un café flanqué d'un verre d'eau, elle trouvait le patron encore occupé à compter les pièces d'or négligemment tombées des poches de ces deux hommes : partout, ils avaient pris les meilleures chambres, bu les meilleurs vins, obligé les chanteurs à brailler jusqu'à l'aube : l'orgueil de Léna, qui était encore de l'amour, pansait les plaies de son amour, qui était encore de l'orgueil⁷².

⁷¹ Les satyres sont des demi-dieux rustiques à jambes de bouc, aux longues oreilles pointues. Ils ont des cornes et une queue, et leur corps est couvert de poil. Ces créatures vivent dans les bois et accompagnent souvent Dionysos (dieu du vin). Elles sont craintes par les mortels qui redoutent en eux les débordements incontrôlés et néfastes de la Nature.

⁷² Cette phrase peut être vue dans un premier temps comme un chiasme. Cette figure consiste à croiser les éléments de la phrase lorsqu'on les reprend. On peut aussi dire que c'est une tautologie, c'est-à-dire une figure de répétition d'une même idée par l'emploi de termes différents. Cela crée une impression de redondance. On voit que les deux propositions de la phrase sont construites sur la même syntaxe, les termes étant

Le garagiste de Patras lui apprit qu'il se nommait Harmodios ; le maquignon⁷³ de Pyrgos parlait de ses chevaux de courses ; le passeur du Styx⁷⁴, que ses fonctions obligaient à fréquenter les morts, savait qu'il était orphelin et que son père venait d'aborder sur l'autre rive des jours ; les voleurs de grand chemin n'ignoraient pas que le tyran d'Athènes l'avait comblé de richesses ; les courtisanes de Corinthe croyaient savoir qu'il était beau.

A Mégare, l'employé de l'octroi apprit à Léna qu'Harmodios ayant refusé de laisser la voie libre au char du chef de l'État, Hipparche avait violemment reproché au jeune homme son ingratitudo, ses fréquentations plébéiennes⁷⁵ : ses miliciens avaient repris de force possession du char de feu qu'il ne lui avait pas donné, disait-il, pour s'y promener en compagnie d'un boxeur.

inversés. Ainsi, l'amour est cerné par l'orgueil, il y a une réciprocité entre les deux. On peut penser que Léna est tiraillée entre amour et orgueil.

⁷³ Maquignon : marchand de chevaux, de bétail, ou bien personne qui utilise des moyens frauduleux, des procédés indélicats lorsqu'elle fait des affaires.

⁷⁴ Il s'agit de Charon, un vieillard dont le rôle est de faire passer les âmes des morts de l'autre côté du fleuve infernal, le Styx. Il exige de ses passagers, qu'il transporte par barque, un tribut financier.

⁷⁵ Plébéiennes : sans éducation, peu raffinées.

L’absence de fiançailles ne rassure qu’à demi cette innocente qui se trompe de danger : Harmodios a fait entrer le malheur dans cette maison comme une maîtresse voilée⁷⁶ ; elle se sent délaissée pour cette femme impalpable. Un soir, un homme dans les traits usés de qui elle ne reconnaît pas le visage multiplié à l’infini par les timbres-poste et les pièces de monnaie à l’effigie d’Hipparque vient frapper à la porte de service, demande timidement le morceau de pain d’une vérité⁷⁷.

Quelques jours plus tard, Harmodios découvre au pied de la source Clepsydre⁷⁸ son ami victime d’un guet-apens : il appelle Léna pour l’aider à transporter sur l’unique divan de la maison le corps du boxeur tatoué de coups de couteau : leurs mains noircies par l’iode se rencontrent sur la poitrine du blessé.

⁷⁶ Léna semble reprocher à Harmodios d’être la cause de l’abandon dont elle est victime de la part d’Aristogiton. Mais elle croit que c’est Irini, la sœur d’Harmodios, qui détourne Aristogiton d’elle.

⁷⁷ « Le morceau de pain d’une vérité » est un raccourci qui coordonne plusieurs éléments n’étant pas sur le même plan syntaxique ou sémantique. Le « morceau de pain » fait référence au mendiant qui réclame un peu de nourriture, tandis que la « vérité » est ce à quoi aspirent Hipparque, et plus largement Léna, qui cherchent tous deux à savoir ce que préparent Aristogiton et Harmodios. Hipparque semble ici en quête de vérité, quête pour laquelle il se rabaisse au niveau social du mendiant. Le motif du travestissement a déjà été longuement évoqué dans le deuxième récit intitulé « Achille ou le mensonge ».

⁷⁸ La source Clepsydre, dans l’Antiquité grecque, était utilisée par les citoyens et servait à limiter le temps de parole de chacun. L’eau était utilisée comme mesure, rendant ainsi le temps de parole égal pour tous.

Pour se faire oublier, ils partent avec quelques amis camper sur le Parnès à la mode crétoise ; ils lui cachent l'emplacement de la caverne où ils dorment ; elle est chargée de leur fournir des aliments qu'elle dépose sous une pierre comme s'il s'agissait de morts rôdant sur les confins du monde : elle apporte en offrande à Aristogiton le vin noir, les quartiers de viande saignante sans réussir à faire parler ce spectre exsangue⁷⁹ qui ne lui donne plus de baisers.

Elle touche timidement ses genoux, ses pieds nus, pour s'assurer qu'ils ne sont pas glacés ; elle croit voir dans les mains d'Harmodios la baguette de sourcier d'Hermès conducteur d'âmes⁸⁰. Leur retour dans Athènes s'effectue entre les chiens de la peur et les loups de la vengeance : des figures grotesques de hobereaux⁸¹ sans fortune, d'avocats sans causes, de soldats sans avenir se glissent dans la chambre du maître comme des ombres portées par la présence d'un dieu.

On l'emploie en vue d'une fête de sport à coudre des croix ansées sur des robes de laine brune⁸². Des

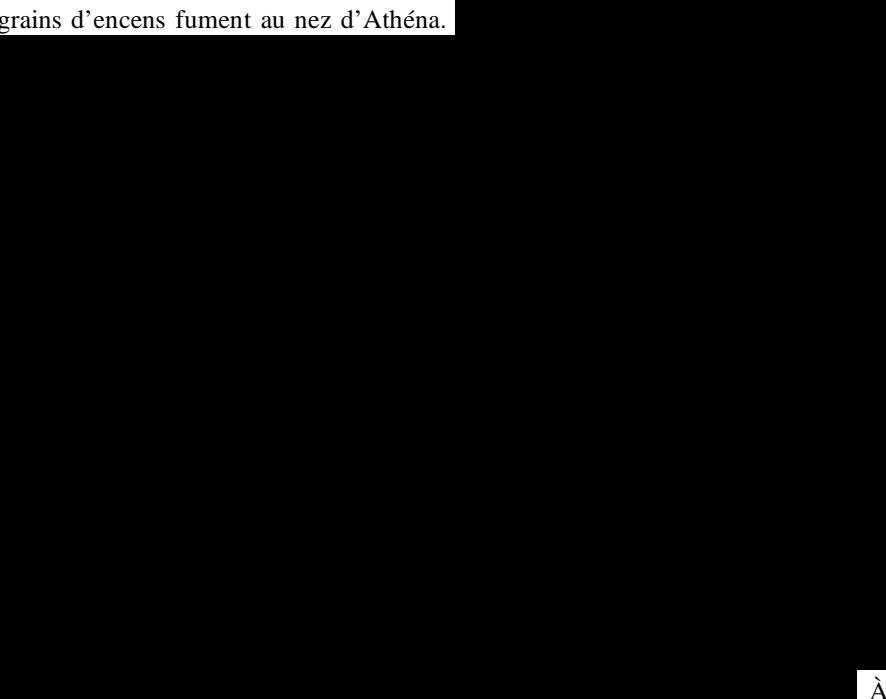
⁷⁹ Exsangue : terme témoignant de la pâleur de quelqu'un. Il désigne aussi quelqu'un qui a perdu beaucoup de sang, ou quelqu'un qui est dépourvu de force, de vigueur. Le terme est utilisé précédemment dans la nouvelle intitulée « Antigone ou le choix » et désigne Antigone. Dans ce récit, il désigne Aristogiton. Celui-ci, qui s'éloigne de plus en plus de Léna, semble un fantôme pour elle. De plus Aristogiton, dans ce passage, est sans cesse désigné par des expressions rappelant la mort. On peut penser que le désigner ainsi permet d'annoncer qu'il va mourir.

⁸⁰ Hermès est le messager des Dieux. Il guide les voyageurs et transporte les âmes des morts vers l'Enfer. C'est le père du Dieu Pan, dieu des bergers et des troupeaux. C'est à lui que Marguerite Yourcenar dédicace ce recueil.

⁸¹ Le hobereau est un gentilhomme campagnard.

⁸² Les « croix ansées » font référence à la croix gammée nazie, et les « robes de laine brune » ne sont pas sans rappeler les chemises des enfants embriagés dans les Jeunesses Hitlériennes. On peut aussi voir ici une référence au tissage du *peplos* par les

lampes brûlent ce soir-là sur tous les toits d'Athènes : les jeunes filles nobles préparent leur robe de communiant pour la procession du lendemain : on remet en plis au fond du sanctuaire les cheveux roux de la Sainte Vierge⁸³ : un million de grains d'encens fument au nez d'Athéna.



À

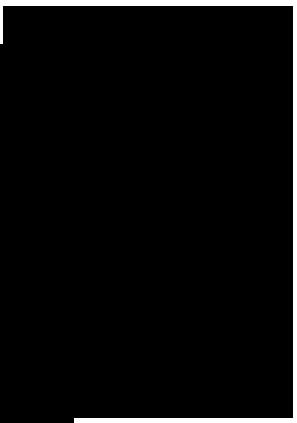
l'heure où le ciel est d'or comme ce cœur inaltérable, la bonne Léna ramène à la maison l'enfant décoiffée, dépouillée de sa corbeille : Harmodios éclate de joie devant cette avanie⁸⁴ souhaitée. Léna agenouillée sur le pavé de la cour, dodelinant la tête comme une chanteuse de funérailles, sent se poser sur son front la main de

jeunes arrhéphores. En effet des jeunes filles ont pour tâche de tisser le drap que porte Athéna et qui représente le combat entre la déesse et les Géants. Il est offert à la déesse lors de la procession des Panathénées.

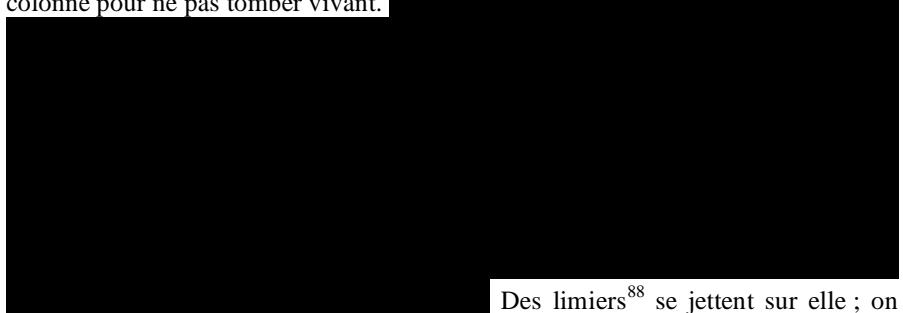
⁸³ L'expression « la Sainte Vierge » fait référence à la Vierge Marie, ce qui semble annoncer le récit suivant qui est « Marie-Madeleine ou le salut ». D'autres références au christianisme annoncent ce récit.

⁸⁴ Avanie : affront public, humiliation. L'« avanie souhaitée » désigne l'humiliation dont est victime Irini, la sœur d'Harmodios. Cet épisode est rapporté par les historiens antiques.

ce dur garçon qui ressemble à Némésis⁸⁵ : les insultes du tyran, ses menaces qu'elle répète sans tenter de les comprendre prennent dans sa voix atone l'horrible platitude de verdicts sans appel et du fait accompli.



À l'heure où le ciel montre son visage rouge⁸⁶, elle voit les deux amis disparaître dans l'engrenage des colonnes comme au fond d'une machine à broyer le cœur humain pour en extraire un dieu. Des cris, des bombes explosent : le frère aîné d'Hipparque⁸⁷, éventré sur l'autel couvert de sang et de braises, semble offrir ses entrailles à l'examen des prêtres : Hipparque blessé à mort continue à hurler des ordres, s'appuie à une colonne pour ne pas tomber vivant.



Des limiers⁸⁸ se jettent sur elle ; on

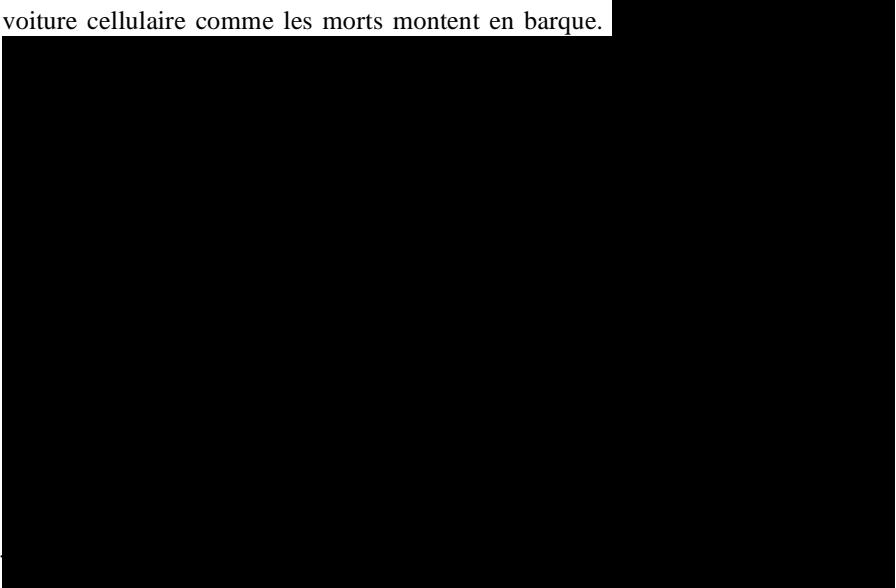
⁸⁵ Cette divinité personnifie la vengeance divine. Aimée de Zeus, c'est une des filles de Nyx (la nuit).

⁸⁶ « Le visage rouge » de la ville symbolise le crépuscule, c'est-à-dire le coucher du soleil. On est donc en fin de journée, tout comme le Tyran et les Tyrannoctones sont en fin de vie.

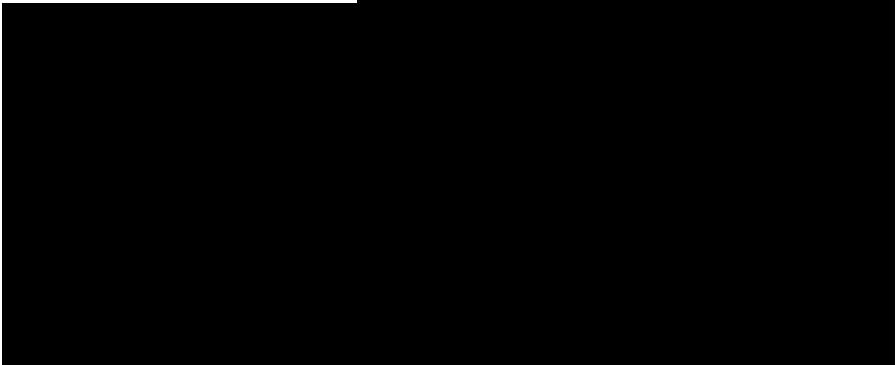
⁸⁷ Il s'agit de Thettalos, qui selon Aristote aimait Harmodios.

⁸⁸ Les limiers sont des chiens de chasse utilisés dans la chasse à courre pour rechercher du gibier.

ligote ses mains qui perdent aussitôt leur aspect usagé d'ustensiles de ménage, deviennent des mains de victime, des phalanges de martyre ; elle monte dans la voiture cellulaire comme les morts montent en barque.



Savait-il que le maître ne le détestait pas, eût pardonné ? Parlait-il souvent de lui ? Était-il triste ?⁸⁹



Un flot de sang lui jaillit de la bouche comme au cours d'une

⁸⁹ Cette énumération de questions prend la tournure d'un interrogatoire. Cependant, Léna ne dit pas qu'elle ne sait rien. Comme Hipparque, elle a été abandonnée, délaissée. Les deux personnages sont donc rapprochés par leur solitude.

hémoptysie⁹⁰. Elle s'est coupé la langue pour ne pas révéler les secrets qu'elle n'avait pas.⁹¹

⁹⁰ L'hémoptysie est une hémorragie provenant du poumon ou des bronches.

⁹¹ Cette dernière phrase de la nouvelle fait référence à la statue de « Léania », la « lionne sans langue » dont parle Pausanias, entre autre. Cette figure symbolise le mutisme de Léna face à la torture. L'idée que Léna se laisse couper la langue alors qu'elle ne connaît pas le secret instaure un paradoxe.

Annexes

Extrait de *Description de la Grèce* de Pausanias

Cet historien grec du IIe siècle après Jésus Christ constitue une source précieuse quant à la connaissance de la Grèce antique. En effet son ouvrage intitulé Description de la Grèce constitue une source d'une grande importance. Dans le passage proposé, l'auteur nous relate l'épisode de l'assassinat d'Hipparque. Contrairement aux auteurs grecs antiques, il parle de Léna. Il va même jusqu'à dire qu'il est le seul à parler d'elle. Cette version du fait historique permet donc de comparer cette version avec celle de Marguerite Yourcenar.

[...] 23.1. Les Grecs racontent entre autres choses qu'il y eut sept sages, au nombre desquels le tyran de Lesbos et Périandre, le fils de Kypselos. Or Pisistrate et son fils Hippias montrèrent des qualités d'humanité et de sagesse supérieures à celles de Périandre, tant à la guerre que dans l'organisation de la vie civique, jusqu'à ce que la mort d'Hipparque entraînât Hippias à s'abandonner à la colère, en particulier sur une femme du nom de Léania (lionne). 23.2. Celle-ci en effet, à la mort d'Hipparque (je dis là une chose qui n'a pas été précédemment rapportée dans l'histoire, mais que la majorité des Athéniens tient pour assurée)⁹², Hippias donc la tortura jusqu'à l'en faire mourir⁹³, sous prétexte qu'il savait qu'elle était l'amie d'Aristogiton et parce qu'il considérait qu'elle n'avait rien ignoré du complot. C'est pourquoi, quand la tyrannie des Pisistratides eut pris fin, les Athéniens ont élevé une lionne de bronze en souvenir de cette femme ; près d'elle, il y a une statue d'Aphrodite que l'on dit être une consécration de Callias et une œuvre de Calamis. [...]

PAUSANIAS. *Description de la Grèce*. [IIe siècle ap. JC]. Livre I « L'Attique ». Texte établi par M. Casevitz, traduit par J. Pouilloux, commenté par F. Chamoux. Paris : Les Belles Lettres, 1992. pp. 72-73.

⁹² En réalité, Pausanias n'est pas le seul à parler de « Léania ». En effet d'autres auteurs comme Pline l'Ancien ou Athénée l'évoquent aussi.

⁹³ Cette référence à la torture n'est pas sans rappeler *Feux* : dans le récit « Léna ou le secret », la jeune femme est torturée car elle laisse croire à ses tortionnaires qu'elle sait tout du complot. Ici, elle sait réellement des choses sur le complot, mais ne cède pas à la torture et garde le secret.

Pindare de Marguerite Yourcenar

Il s'agit d'un des premiers ouvrages publiés par Marguerite Yourcenar. En effet, en 1932, elle écrit Pindare. Dans cet essai, elle tente de comprendre la vie de ce poète thébain du Ve siècle avant Jésus Christ. Dans ce passage, Marguerite Yourcenar se penche sur la connaissance du meurtre d'Hipparque qu'a Pindare. On voit donc se dessiner un parallèle entre la nouvelle « Léna ou le secret » et cet extrait de Pindare, car l'histoire telle qu'elle est décrite et vue est la même, à quelques détails près.

La vie politique d'Athènes dut surprendre cet aristocrate thébain. Depuis les dernières réformes de Clisthène, la cité pouvait passer pour l'une des plus démocratiques de l'époque. Elle venait, une dizaine d'années plus tôt, de renverser la tyrannie intelligente et lettrée des Pisistratides⁹⁴; il y avait quatorze ans qu'Hipparque était tombé sous le poignard d'Harmodios.

La liberté qu'on y avait gagnée était sans doute assez mal répartie. On peut croire que sur cent athéniens, quarante-neuf étaient opprimés par les cinquante-et-un autres qui constituaient la majorité, et c'est encore, après tout, le mode de gouvernement le moins tyrranique possible. Aristote nous affirme que, vers les premières années du Ve siècle, celui d'Athènes méritait de grands éloges.

On ne sait quelle idée s'en fit Pindare. Partisan naturel des nobles, il dut être surtout frappé de certaines qualités viriles et traditionnelles qui trouveront sous peu leur emploi à Salamine. Les deux Tyrannoctones, Harmodios et Aristogiton, n'avaient agi que pour des motifs tout personnels de vengeance ; ils n'en étaient pas moins considérés comme les héros de la liberté athénienne. Pindare ne vit dresser qu'une vingtaine d'années plus tard leur image de bronze sur l'Acropole⁹⁵ ; du moins entendit-il les chansons célébrer les deux jeunes hommes, meurtriers cachant leurs glaives sous des rameaux de myrtle, auxquels Platon devait consacrer l'une des plus belles phrases du Banquet. Peut-être assista-t-il à l'érection de la statue de la « lionne sans langue », Laena, la concubine d'Harmodios, qui, mise à la torture, cracha la sienne au visage du tyran⁹⁶.

YOURCENAR, Marguerite. *Pindare*. Paris : Grasset, 1932. pp. 63-65.

⁹⁴ La tyrannie exercée par Hippias est renversée en 510 avant Jésus-Christ, soit quelques années après le meurtre d'Hipparque. La réforme de Clisthène, quant à elle, date de 508 avant Jésus-Christ et pose les bases de la démocratie athénienne.

⁹⁵ Voir la statue présentée dans l'annexe 3.

⁹⁶ Voir la note sur la dernière phrase du récit « Léna ou le secret », et l'annexe 3.

Statue des Tyrannoctones

Cette statue a été érigée sur l'Acropole une fois que la tyrannie des Pisistratides, représentée par Hippias, a pris fin. À l'origine, elle était en bronze. Il s'agit ici d'une copie en marbre retrouvée en Italie. Cette statue représente les Tyrannoctones Aristogiton (à gauche) et Harmodios (à droite, qui tient le poignard) qui ont été les acteurs de l'assassinat d'Hipparque. Cette statue présente le fait historique tel qu'il était vu par les Athéniens durant l'Antiquité.



© 2007, Encyclopædia Universalis/Erich Lessing, AKG

Copie romaine en marbre de la statue en bronze des Tyrannoctones réalisée en 477 avant J.-C. par Critios et Nésiotès. Musée archéologique de Naples.⁹⁷

⁹⁷ <<http://universalis.bibliotheque-nomade.univ-lyon2.fr/article2.php?nref=T000001>> [consulté le 11/11/09, accès sur abonnement uniquement].

MARIE-MADELEINE OU LE SALUT

*Roxane BRANCHEY
Marie POUGET*

Introduction

« Marie-Madeleine ou le Salut » est l'unique nouvelle de *Feux* qui ne repose pas sur un personnage issu de l'Antiquité classique mais sur un personnage biblique : Marie-Madeleine.

Jeune femme originaire de Magdala (village de la rive occidentale du lac de Tibériade auquel elle doit le nom de Madeleine), Marie-Madeleine est un personnage complexe car de nombreuses légendes se sont forgées autour d'elle au fil des années, formant peu à peu un réseau dense et souvent contradictoire. Dans sa nouvelle Marguerite Yourcenar prend pour base la deuxième version du mythe évoquée par Jacques de Voragine dans *La Légende Dorée*, selon laquelle Marie-Madeleine serait appelée à devenir l'épouse de Jean. Pour le reste de l'histoire l'auteur s'inspire également du Nouveau Testament (notamment de l'*Évangile selon Saint Jean*) et propose une vision conforme à la tradition catholique puisque des facettes de trois femmes différentes (la pécheresse anonyme du récit de Luc qui vient vers le Christ pour réaliser une onction, Marie de Béthanie qui est la sœur de Lazare et de Marthe et Marie de Magdala qui est la première à voir Jésus après sa résurrection) sont regroupées sous les traits d'une femme unique, Marie-Madeleine.

Fille de Syrus et Eucharie (parents issus d'une lignée royale) et sœur de Lazare et Marthe, Marie-Madeleine s'adonne à une période de débauche avant d'aller à la rencontre de Jésus lors d'un banquet pour lui laver les pieds avec du parfum et les lui sécher avec ses cheveux. Le

Christ chasse alors sept démons hors d'elle et lui accorde sa grâce. Suite à cet épisode elle devient l'une des plus fidèles disciples du Christ et reste à ses côtés jusqu'au pied de la croix. Après la mort de Jésus c'est Marie-Madeleine qui découvre seule le tombeau vide de tout corps et qui se retrouve face à un Christ ressuscité se montrant à elle sous les traits méconnaissables d'un jardinier.

Mais l'auteur ajoute également quelques éléments propres à son univers pour faire de Marie-Madeleine un personnage qui s'inscrit dans la lignée des autres protagonistes de *Feux*. C'est pourquoi, dans la nouvelle, ce n'est pas le repentir qui la pousse vers Jésus mais la jalousie, notion très présente dans le recueil. Cette jalousie est induite par une passion violente, subie, contre laquelle Marie-Madeleine, comme les autres héroïnes de *Feux*, ne peut rien :

J'ai accepté la pureté comme une pire perversion : j'ai passé des nuits blanches, grelottante de rosée et de larmes, étendue en plein champ au milieu des Apôtres, tas de moutons transis amoureux du Pasteur. J'ai envié les morts, sur lesquels les prophètes se couchent pour les ressusciter.⁹⁸.

Marguerite Yourcenar a placé la nouvelle « Marie-Madeleine ou le Salut » en sixième position dans le recueil. Si l'on considère *Feux* comme une œuvre s'articulant en deux parties, cette nouvelle serait alors la première de la deuxième section. L'apparition de la narration à la première personne du singulier tendrait à appuyer cette hypothèse. L'histoire de Marie-Madeleine constitue en effet l'ouverture d'une démarche de reconstruction de l'identité qui va se poursuivre jusqu'à la neuvième nouvelle. Cette démarche amorcée dans la nouvelle « Léna ou le secret » (qui marque le point de bascule du recueil) fait suite à la quête identitaire exposée dans les quatre premières nouvelles.

⁹⁸ Yourcenar, Marguerite. *Feux* [1957]. Paris : Gallimard, 1974 (Coll. L'Imaginaire). p. 126.

Le titre « Marie-Madeleine ou le Salut » est structuré sur le même modèle que tous les autres intitulés des nouvelles de *Feux* : le prénom du personnage principal est mis en regard avec la thématique centrale de la nouvelle grâce à la conjonction de coordination « ou ». Tout dans ce titre fait entendre la dualité que l'on retrouve en filigrane dans cette sixième nouvelle puisqu'il est constitué d'un parallélisme parfait : deux hémistiches de deux mots chacun articulés autour de la conjonction « ou ». À l'intérieur de cette structure double s'inscrit un prénom composé : Marie-Madeleine. Par un effet de mise en abyme, le rythme binaire est accentué par la répétition de la syllabe « ma », initiée par la lettre « M » qui est elle-même une lettre miroir dans la mesure où elle possède une graphie symétrique. Cette dualité se cristallise particulièrement dans le prénom de l'héroïne dont un aspect renvoie à la dimension spirituelle de l'amour (Marie étant l'anagramme parfait du verbe « aimer ») et l'autre à sa dimension charnelle (Madeleine faisant référence à Magdala, village où la jeune femme est vue comme une prostituée : « Les enfants du village découvriraient où j'étais ; on me jeta des pierres. »⁹⁹). En ce sens le titre annonce le procédé de transcendance qui s'opère chez Marie-Madeleine, qui passe de l'expérience d'une passion amoureuse à l'expérience de la Passion.

Le recueil n'est d'ailleurs rien d'autre que le « produit d'une crise passionnelle »¹⁰⁰ ; passion dont la force destructrice est évoquée par le titre même : *Feux*. Cette métaphore trouve de nombreux échos dans les nouvelles, y compris dans « Marie-Madeleine ou le Salut ». Dans ce récit la notion de feux pourrait être retrouvée dans le désir brûlant que Marie-Madeleine éprouve pour Jean puis dans la passion ardente qui naît en elle, comme elle est née en Jean auparavant, suite à la rencontre avec le Christ. Mais il serait également possible de voir un rappel au titre dans

⁹⁹ *Ibid.* p. 121.

¹⁰⁰ *Ibid.* p. 9.

l'idée des feux de l'Enfer qui est invoquée par l'emploi du terme « Séducteur »¹⁰¹. On pourrait aussi supposer que l'image symbolique du feu comme guide se retrouve en la personne de Jésus qui guide les brebis égarées. Cependant, en s'attachant à la dimension physique du feu tel qu'il brûle dans l'âtre, on pourrait déceler un lien entre le titre de l'œuvre et le fait que Marie-Madeleine soit sans foyer (« [...] j'apercevais pour la première fois les maisons comme les voient du dehors celles qui n'ont pas de foyer »¹⁰²). En approfondissant cette idée de feu de cheminée il pourrait être intéressant de noter une correspondance entre la constitution colorée d'une flambée avec un cœur rouge et de hautes flammes jaunes et la présence initiale de la prostitution dans la vie de Marie-Madeleine puis son élévation vers le domaine des Saints, porteurs d'auréoles lumineuses.

Au-delà de ces échos au titre, la nouvelle « Marie-Madeleine ou le Salut » s'intègre dans *Feux* par le traitement de thématiques récurrentes du recueil telles que l'identité, la nature du sentiment passionnel, les relations amoureuses triangulaires et la question du bonheur. Le problème de l'identité se pose dès la première phrase : « Je m'appelle Marie : on m'appelle Madeleine »¹⁰³. En effet, l'affirmation de la narratrice laisse entrevoir d'emblée un décalage entre ce qu'elle pense être et ce qu'elle est aux yeux des autres. Les deux aspects ne sont réunis qu'à partir du moment où elle se donne au centurion romain par dépit amoureux (« [...] lorsqu'il me reconnut, j'étais déjà Marie-Madeleine. »¹⁰⁴). Ce trouble identitaire est maintenu tout au long du récit, nous invitant à être particulièrement attentifs à la complexité du moi de l'héroïne. Il serait également intéressant de s'interroger sur la dimension sacrificielle que Marie-Madeleine confère à l'amour puisqu'elle semble toujours devoir renoncer à une chose pour en obtenir une autre. L'idée d'exclusion se

¹⁰¹ *Ibid.* p. 116.

¹⁰² *Ibid.* p. 119.

¹⁰³ *Ibid.* p. 113.

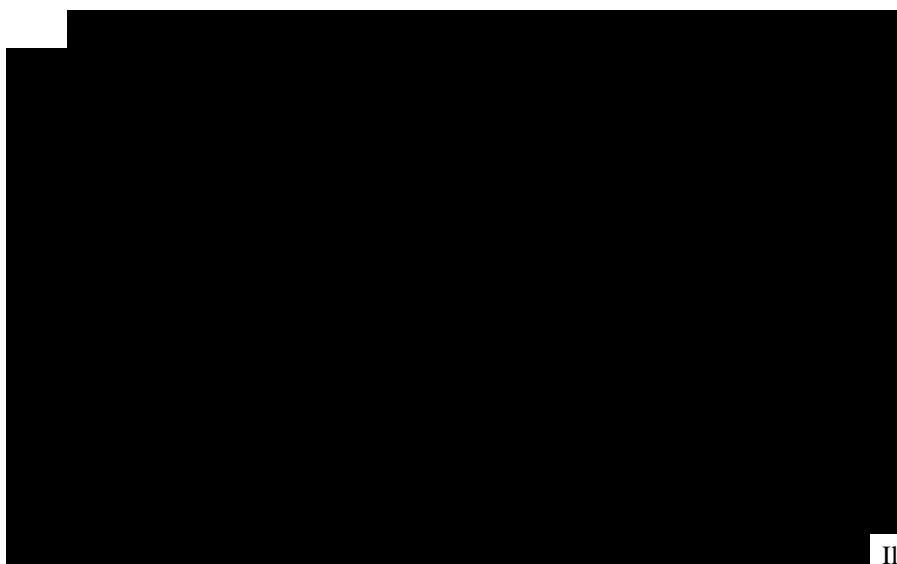
¹⁰⁴ *Ibid.* p. 120.

retrouve jusque dans les relations humaines, dans la mesure où les personnages prennent toujours place dans un schéma triangulaire couramment appelé « le triangle yourcenarien ». Cependant la composition du trio n'est pas figée et l'on pourrait souligner les évolutions de la dynamique relationnelle : si un premier triangle met en scène une rivalité entre Marie-Madeleine et Jésus pour l'amour de Jean, le trio final tend plutôt à montrer une rivalité entre Jean et Marie-Madeleine pour l'amour de Jésus. Finalement apparaît la problématique du bonheur avec la question du Salut, qui pour le personnage principal semble s'obtenir au prix d'un parcours initiatique douloureux :

Il ne m'a sauvée ni de la mort, ni des maux, ni du crime, car c'est par eux qu'on se sauve. Il m'a sauvée du bonheur.¹⁰⁵

¹⁰⁵ *Ibid.* p. 135.

« Marie-Madeleine ou le salut »



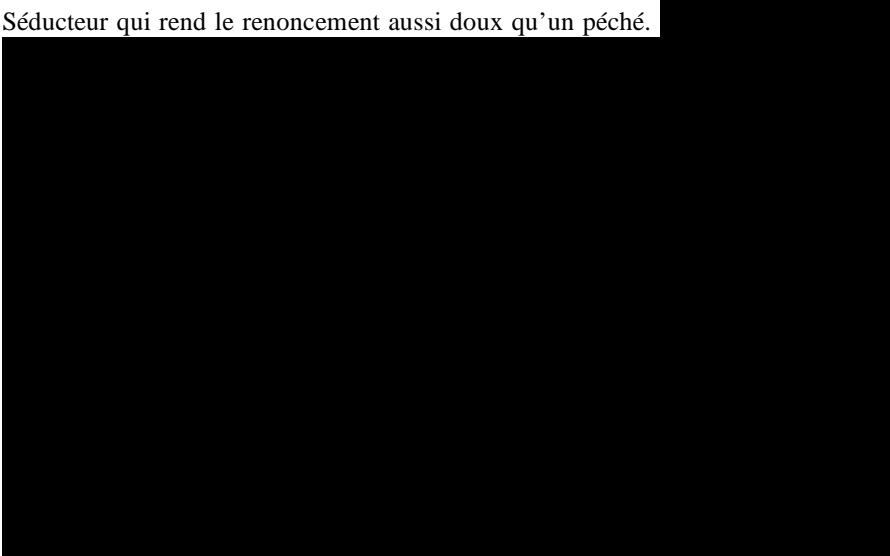
Il

fuyait la taverne où les prostituées s'agitent comme des vipères¹⁰⁶ aux sons excitants d'une flûte triste ; il détournait les yeux du visage rond des filles de ferme. Aimer son innocence fut mon premier péché. Je ne savais pas que je luttais contre un rival invisible comme notre père Jacob contre l'Ange¹⁰⁷, et que l'enjeu

¹⁰⁶ L'association de l'image des vipères à celle des femmes pourrait être lue comme la combinaison du statut de pécheresse d'Ève avec le statut de tentateur du serpent lors du péché originel.

¹⁰⁷ Référence à l'épisode de la Genèse dans lequel Jacob, sur le chemin du retour d'Harran, se bat toute une nuit contre un inconnu qui s'avère être Dieu ou un ange selon les versions. C'est ce combat qui lui vaut le nom d'Israël, soit « celui qui a lutté contre Dieu ».

du combat était ce garçon aux cheveux en désordre où des brins de paille ébauchaient un nimbe¹⁰⁸. Je ne savais pas qu'un autre avait aimé Jean avant que je ne l'aimasse, avant qu'il ne m'aimât ; je ne savais pas que Dieu est le pis-aller¹⁰⁹ des solitaires. Je présidais le banquet de noces dans la chambre des femmes ; les matrones me soufflaient à l'oreille des conseils d'entremetteuses, des recettes de courtisanes ; la flûte criait comme une vierge ; les tambours percutés retentissaient comme des coeurs ; les femmes vautrées dans l'ombre, paquets de voiles, grappes de seins, m'enviaient d'une voix pâteuse le violent bonheur de recevoir l'Époux. Les moutons égorgés dans la cour vagissaient comme les innocents entre les mains des bouchers d'Hérode¹¹⁰ ; je n'entendis pas au loin le bêlement de l'Agneau ravisseur. Les fumées du soir brouillèrent tout dans la chambre haute ; le jour gris perdit le sens des formes et des couleurs des choses : je ne vis pas, assis parmi les parents pauvres au bas bout de la table des hommes, le blanc vagabond qui communiquait aux jeunes gens, dans un attouchement, dans un baiser, l'horrible espèce de lèpre qui les oblige à se séparer de tout. Je ne devinai pas la présence du Séducteur qui rend le renoncement aussi doux qu'un péché.



¹⁰⁸ Auréole, cercle lumineux représenté autour de la tête de Dieu, des anges ou des saints.

¹⁰⁹ Ce dont on doit se contenter faute de mieux.

¹¹⁰ Hérode, roi de Judée, veut trouver l'enfant Jésus pour le tuer. Mais Joseph, averti en songe par le Seigneur, s'enfuit en Égypte avec Marie et l'enfant, le mettant à l'abri d'Hérode. De dépit et de rage ce dernier commande le massacre de tous les enfants de moins de deux ans dans Bethléem et son territoire.

Je ne vis que les ténèbres, c'est-à-dire Son manteau. Jean arracha les draps du lit, les noua pour s'en faire une corde ; des mouches de feu palpitaient à terre comme des astres, de sorte qu'il avait l'air de s'enfoncer dans le ciel. Je perdis de vue ce transfuge¹¹¹ incapable de préférer une femme à la poitrine de Dieu.

Les enfants du village découvrirent où j'étais ; on me jeta des pierres. Lazare fit curer la mare du moulin, croyant y repêcher le cadavre de Jean ; Marthe baissait la tête en passant devant l'auberge ; la mère de Jean vint me demander compte du

¹¹¹ Celui qui abandonne ses opinions pour des opinions adverses ; soldat qui passe à l'ennemi.

prétendu suicide de son fils unique : je ne me défendis pas, trouvant moins humiliant de leur laisser croire à tous que ce disparu m'avait follement aimée¹¹².

Au fond d'un bouge¹¹³ à Césarée, un paralytique guéri me parla de Dieu¹¹⁴.

¹¹² On peut ici voir un rappel de l'attitude de Léna et des raisons qui la poussent à se mutiler.

¹¹³ Petit logement pauvre, obscur et sale ; maison mal famée.

¹¹⁴ On note ici une confusion entre Dieu et Jésus qui revient tout au long de la nouvelle. Cela constitue un brouillage de l'identité qui vient s'ajouter aux nombreux troubles identitaires dont sont frappés les personnages principaux des nouvelles.

Il

avait pris pension dans l'auberge des jours ; il s'était prodigué à d'innombrables passants qui lui refusaient leur âme, mais réclamaient de lui toutes les tangibles joies. Il avait supporté la compagnie de bandits, le contact des lépreux, l'insolence des hommes de police : il consentait comme moi à l'affreux destin d'être à tous¹¹⁵.

Mes

larmes, mes cris, ont obtenu de ce doux thaumaturge¹¹⁶ la seconde naissance de Lazare : ce mort emmailloté de bandelettes, faisant ses premiers pas sur le seuil de sa tombe, était presque notre enfant. J'ai racolé pour lui des disciples ; j'ai trempé

¹¹⁵ Il serait intéressant de remarquer le rapprochement qu'opère l'auteur entre Marie-Madeleine et Jésus en comparant le fait de se prostituer et le fait de prêcher. Cette idée est d'ailleurs reprise un peu plus loin dans le texte avec l'emploi du verbe « racoler ».

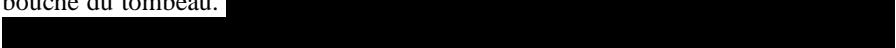
¹¹⁶ Personne qui fait ou prétend faire des miracles.

mes mains pâles dans l'eau de vaisselle de la Sainte-Cène ; j'ai fait le guet au square des Oliviers pendant que s'accomplissait le coup de la Rédemption.



Pour la

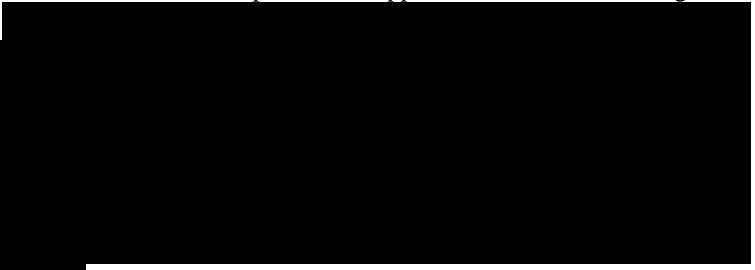
première fois, sa tête inerte accepta mon épaule ; le jus de son cœur poissait nos mains rouges comme au temps des vendanges¹¹⁷ ; Joseph d'Arimathie nous précédait, portant une lanterne ; Jean et moi, nous fléchissions sous ce corps plus lourd que l'homme ; des soldats nous aidèrent à mettre une meule de pierre sur la bouche du tombeau.



¹¹⁷ On observe ici une nouvelle occurrence de la métaphore filée du fruit qui est présente depuis les premières lignes de la nouvelle. On peut y voir un rappel du fruit défendu ainsi qu'une référence au côté périssable de la chair.

La nuit se

passa à choisir les plus beaux de mes draps de courtisane ; au petit matin, j'envoyai Marthe acheter au plus juste ce qu'elle trouverait de parfums. Les coqs chantaient comme s'ils tenaient à raviver le repentir de Pierre¹¹⁸ : étonnée qu'il fît jour, je suivais une route de banlieue où des pommiers rappelaient la Faute et des vignes la Rédemption.



Pour la seconde fois de ma vie, je me trouvais devant un lit où ne dormait qu'un absent¹¹⁹. Les grains d'encens roulèrent sur le sol du sépulcre, tombèrent au fond de la nuit. Les murs me renvoyèrent mon hurlement de goule¹²⁰ inassouvie ; en sortant hors de moi¹²¹, je me cognai le front à la pierre du linteau.



Il avait sur l'épaule le râteau qui lui sert à effacer nos

¹¹⁸ L'apôtre Pierre, conformément à une prédiction faite par le Christ lors de la Cène, a renié trois fois Jésus avant de se repentir après sa mort. On pourrait voir un effet d'écho à cet épisode plus haut dans la nouvelle lorsque Marguerite Yourcenar parle d'une voix qui appelle Jean à trois reprises lors de la nuit de noce avant qu'il ne trahisse Marie-Madeleine.

¹¹⁹ On est avec cette expression confronté pour la deuxième fois à l'image d'un lit vide. Celui-ci symbolise les abandons successifs subis par Marie-Madeleine.

¹²⁰ Cette allusion à un vampire féminin des légendes orientales s'inscrit dans un réseau de référence aux créatures se nourrissant de sang telles la sangsue et le vampire que l'on trouve précédemment dans le texte. Par ces rapprochements l'auteur assimile une fois encore Jésus à Marie-Madeleine.

¹²¹ Cette expression fait écho à la proposition que l'on trouve plus haut dans le récit : « j'entrai dans cette grotte creusée au plus profond de moi-même ». Cette image pourrait renvoyer aux discours catholiques dans lesquels l'idée de recevoir en soi l'esprit de Dieu revient souvent. Elle n'est pas non plus sans rappeler la vision de Marie-Madeleine comme étant la possédée de Dieu.

fautes : il tenait à la main le peloton de fil et le sécateur confiés par les Parques¹²² à leur frère éternel.

Un craquement se fit

entendre. peut-être au fond de moi-même : je tombai les bras en croix, entraînée par le poids de mon cœur¹²³ : il n'y avait rien derrière la glace que je venais de briser.

¹²² Divinités grecques qui étaient chargées de tisser et couper le fil de la vie des Hommes.

¹²³ Cette expression agit en miroir avec une expression rencontrée plus haut dans le texte : « [...] le monde penchait du côté du soir, entraîné par le poids de la croix ». Encore une fois on pourrait y déceler une volonté de Marguerite Yourcenar de rapprocher l'attitude de Marie-Madeleine de celle du Christ.

J'ai bien fait de me laisser rouler par la grande vague divine¹²⁴; je ne regrette pas d'avoir été refaite¹²⁵ par les mains du Seigneur.

¹²⁴ L'idée d'être roulé par une vague joue avec deux aspects différents de la langue puisque cela s'inscrit à la fois dans la métaphore filée de la mer tout en activant la polysémie du verbe rouler (verbe qui apparaît lui aussi plusieurs fois dans la nouvelle). On pourrait y lire à la fois l'idée d'un mouvement qui porte et fait avancer et l'idée d'être trompé par une illusion.

¹²⁵ Le terme « refaite » serait ici à lire dans le sens de se faire duper par quelqu'un. Cependant cette trahison ne semble pas poser problème à Marie-Madeleine comme le montre les expressions « j'ai bien fait » et « je ne regrette pas ».

Annexes

Paul Claudel, conférence prononcée en Angleterre en septembre 1925

Ces quelques mots de Claudel font ressortir à la fois la force du lien qui unit Marie-Madeleine à Dieu dans la nouvelle, où la jeune femme vit, de même que Dieu, une sorte de Passion qui la conduit à son salut, et la dialectique passion-souffrance qui scande le recueil, faisant valoir le sens premier du mot « passion ».

Il manque quelque chose à la passion si la douleur ne s'y est mêlée, si elle n'a pas une croix à embrasser. Et d'autre part, il manque quelque chose à la Croix et au Crucifié, si cette Madeleine aux épaules nues et à la figure éparse ne figure pas dans ce tableau où elle est entrée pour l'éternité. Le Christ et Marie-Madeleine sont pour toujours inséparables. C'est à ses pieds que la beauté païenne s'est consommée, c'est la place qui lui a été réservée depuis toujours et ne lui sera jamais ôtée.

CLAUDEL, Paul, « Conférence à Londres » [1925].
Supplément aux œuvres complètes. Lausanne : L'Âge d'homme, 1990.

« Deux différentes manières d'aimer »,
Victor Hugo

Victor Hugo, dans « Deux différentes manières d'aimer », poème V du livre deuxième « Le Gibet » de La fin de Satan, confronte la Vierge Marie et Marie-Madeleine. Tentant vainement de soustraire le Christ à la trahison de Judas et à une mort inéluctable, la Madeleine apparaît transportée par l'ardeur de sa passion pour le Christ, qui, quoique non charnelle, est néanmoins fortement incarnée. Et l'approche imminente du supplice lui fait tenter l'impossible pour sauver cet « ange », objet de son amour. La Vierge, elle, lui opposera « la résignation au sacrifice noir » et laissera monter son fils au Golgotha.

La Marie-Madeleine de Yourcenar à la fois se rapproche de la Marie-Madeleine hugolienne et s'oppose à elle. À l'inverse de celle-ci, qui ne comprend pas le sacrifice christique, la Marie-Madeleine de Feux consent à voir Jésus mourir ; elle se sacrifie pour sa « carrière de sauveur », ce qui la distingue de celle d'Hugo. Cependant toutes deux brûlent d'une même passion, égales dans la ferveur de leur amour.

C'est l'heure où le ramier rentre au nid et se tait.
Une femme se hâte en une rue étroite ;
Elle regarde à gauche, elle regarde à droite,
Et marche. S'il faisait moins sombre au firmament,
On pourrait à ses doigts distinguer vaguement
Le cercle délicat des bagues disparues ;
Son pied blanc n'est pas fait pour le pavé des rues ;
Elle porte un long voile aux plis égyptiens
Plein de rayons nouveaux et de parfums anciens ;
Jeune et blonde, elle est belle entre toutes les femmes ;
Elle a dans l'oeil des pleurs semblables à des flammes ;
C'est Madeleine, soeur de Lazare.
Elle court.
Près de son pas céleste un oiseau serait lourd.
Où va-t-elle ?
Il est nuit, et personne ne passe.
Une lumière brille en une maison basse.
Une autre femme, grave, est debout sur le seuil.
Son front est gris ; elle est sévère sans orgueil,
Douce comme un enfant et grande comme un sage.
Elle pleure et médite ; on voit sur son visage

La résignation au sacrifice noir ;
On dirait la statue en larmes du devoir ;
Le coeur tremblant s'appuie en elle à l'âme forte ;
C'est la mère.
Elle a l'air de garder cette porte.
Madeleine l'aborde, et presque avec des cris
Lui parle, et s'épouante, et tord ses bras meurtris.
– Mère, ouvre-moi. Je viens. Il s'agit de sa vie.
Me voici. J'ai couru de peur d'être suivie.
On creuse l'ombre autour de ton fils. Je te dis
Que je sens fourmiller les serpents enhardis.
J'ai connu les démons, du temps que j'étais belle ;
Je sais ce que l'enfer met dans une prunelle ;
Je viens de voir passer Judas ; cela suffit.
C'est un calculateur de fraude et de profit ;
C'est un monstre. Ouvre-moi, que j'entre chez le maître.
Le temps presse. Il sera trop tard demain peut-être.
Il faut que ce soir même il fuie, et que jamais
Il ne revienne ! ô mère ! et, si tu le permets,
Je vais l'emmener, moi ! Ces prêtres sont infâmes !
Manquer sa mission, ne point sauver les âmes,
Que nous importe, à nous les femmes qui l'aimons !
Il sera mieux avec les tigres dans les monts
Que dans Jérusalem avec les prêtres. Mère,
Qu'il renonce au salut des hommes, sa chimère,
Qu'il fuie ! Oh ! n'est-ce pas ? nous baïsons ses talons,
Et qu'il vive, voilà tout ce que nous voulons.
Ces juifs l'égorgeront ! Demande à ma soeur Marthe
Si c'est vrai, s'il n'est pas nécessaire qu'il parte.
Laisse-moi l'arracher à son affreux devoir !
Oh ! te figures-tu cela, mère ? le voir
Saisi, lié, tué peut-être à coups de pierre !
O Dieu ! le voir saigner, lui, ce corps de lumière !
Ouvre-moi. Je sais bien qu'il est dans ta maison
Puisque je vois sa lampe à travers la cloison.
O mère, laisse-moi l'implorer pour que vite

Il s'en aille et s'échappe et qu'il prenne la fuite !
A quoi songes-tu donc que tu ne réponds rien ?
Si tu veux, à nous deux, nous le sauverons bien !
Veux-tu te joindre à moi pour arracher notre ange
Au gouffre monstrueux de ce devoir étrange,
Aux bourreaux, à Judas, son hideux compagnon ?
La mère en sanglotant lui fait signe que non.

HUGO, Victor. *La Fin de Satan*. [1886].
Livre Deuxième « Le Gibet ». Paris : Gallimard, 1984. (Coll. Poésie)

Noli me tangere, Fra Angelico

« Je devinai que son premier geste serait pour écarter de lui cette pécheresse contaminée par le désir »¹²⁶



Noli me tangere. fresque de Fra Angelico au couvent
Saint-Marc à Florence. 1425-1430.

¹²⁶ YOURCENAR, Marguerite. *Feux* [1936]. Paris : Gallimard, 1974 (Coll. L'Imaginaire). p. 132.

PHÉDON OU LE VERTIGE

*Mélanie BANDET et Flavie SOUZY
Ouassila REDJIMI*

Introduction

Natif d'Élis et de noble famille (celle des Eupatrides), Phédon fut capturé lors de la prise de sa ville et, étant devenu esclave, il fut obligé d'entrer dans une maison de prostitution. Il deviendra ensuite l'un des disciples de Socrate et restera à ses côtés jusqu'à sa mort, puisqu'il racontera à Echécrate les dernières paroles du philosophe tel qu'on peut le voir dans le Phédon ou de l'âme de Platon. Toutefois, dans « Phédon ou le vertige » de Marguerite Yourcenar, l'interlocuteur devient Cebès, qui fut le disciple du pythagoricien Philolaos, avec Simmias, avant de devenir celui de Socrate.

Pour « Phédon ou le vertige », Marguerite Yourcenar dit dans sa préface s'être inspirée du poète et doxographe Diogène Laërce : « [Le monologue] de Phédon sort d'une indication donnée par Diogène Laërce sur l'adolescence de cet élève de Socrate »¹²⁷. L'histoire de Phédon commence donc à Élis, dans sa maison parentale. Il vit une vie rêvée, empreinte de l'insouciance de la jeunesse. Il profite pleinement de celle-ci, notamment en participant « au concours des enfants » et en sortant vainqueur. Il découvre aussi les premières formes de l'amour, qui se mêlent aux jeux et qui se résument plutôt à des pulsions qu'à des sentiments. Même si Phédon s'interroge sur le temps, il semble ne pas être touché par celui-ci pour le moment. Puis, très rapidement, les évènements s'enchaînent : il se retrouve prisonnier et emmené à Athènes pour être vendu en tant qu'esclave. Très vite, il devient danseur dans une maison close et se transforme en un objet tournoyant aux yeux des

¹²⁷ YOURCENAR, Marguerite. *Feux*, [1936]. Paris : Gallimard, 1974. (Coll. L'imaginaire). p. 12.

habituer. Puis, un jour, arrive Alcibiade, disciple de Socrate, mais aussi homme politique athénien, qui achète sa liberté sur la demande de Socrate. Phédon tombe immédiatement sous le charme d'Alcibiade mais lorsqu'il découvre que celui-ci doit partir en guerre et qu'il l'a acheté pour avoir les faveurs de Socrate, sa désillusion est grande. Socrate devient alors le maître de Phédon et lui enseigne sa philosophie. Grâce à cette rencontre, Phédon côtoie de nombreux disciples comme Criton, un ami de Socrate et Simmias. Puis, nouveau rebondissement, Socrate est condamné à mort : selon l'histoire courante, celui-ci a été jugé à Athènes, pour avoir commis un crime d'impiété et avoir corrompu la jeunesse. Le principal instigateur de ce procès fut Anytus. Socrate fut condamné à boire la ciguë, un poison mortel.¹²⁸ Ses derniers instants consistent alors à affirmer sa confiance en sa philosophie, à savoir que l'âme est immortelle, en se servant encore une fois de la maïeutique¹²⁹. Phédon, bouleversé par la mort de son maître, s'affranchit de tout et fusionne finalement avec le cosmos.

La différence première entre les sources antiques et la nouvelle de Marguerite Yourcenar est le rôle assigné à Phédon. Dans l'œuvre de Platon, héros éponyme d'un dialogue, il reste passif même en étant le principal témoin et en confiant les derniers instants de Socrate à Echécrate. A contrario dans « Phédon ou le vertige », il devient actif et prend réellement part à l'action. Le récit qu'il fait à Cébès est plus un monologue intérieur qu'un dialogue, mais grâce à celui-ci il peut exposer sa conception du temps, son expérience de vie par le bonheur ou la douleur. Il nous livre donc une confidence dont il connaît déjà le but : la mort. Une autre différence que l'on peut remarquer est le nombre des disciples. En effet dans le *Phédon* de Platon, ils sont plus d'une dizaine,

¹²⁸ PLATON. *Apologie de Socrate*. Paris : Librairie Générale Française, 1997. (Coll. Le Livre De Poche). 89 p.

¹²⁹ Technique philosophique qui permet d'accoucher les âmes, autrement dit d'amener une personne à un raisonnement logique par de simples questions

tandis que dans la nouvelle, ils ne sont qu'au nombre de cinq : Simmias, Cébès, Criton, Apollodore et Phédon lui-même. Dans le récit de Platon sur la mort de Socrate, les Onze¹³⁰ ont détaché le philosophe dès le début, afin qu'il puisse converser tranquillement avec ses disciples. Chez Yourcenar, en revanche, cette action se fera juste après avoir bu la ciguë. Phédon accomplit aussi le massage des « jambes congestionnées de fatigue » de son maître tandis que, chez Platon, c'est l'un des serviteurs des Onze qui effectue ce geste. Phédon sera le dernier à voir Socrate, puisque c'est lui qui couvre son visage « de son vieux manteau ». Cette scène est aussi reprise dans le poème d'Alphonse de Lamartine, *La mort de Socrate* :

Mais Phédon, regrettant l'ami plus que le sage,
Sous ses cheveux épars voilant son beau visage,
Plus près du lit funèbre au pied du maître assis,
Sur ses genoux pliés se penchait comme un fils,
Levait ses yeux voilés sur l'ami qu'il adore,
Rougissait de pleurer, et le pleurait encore !

Phédon est le deuxième personnage dans *Feux* à être emprunté à l'histoire antique. C'est la septième nouvelle du recueil mais aussi la deuxième à la première personne du singulier de la deuxième partie. Cela nous suggère une évolution progressive. On peut supposer, en effet, que Marguerite Yourcenar se livre de plus en plus à travers ses personnages. « Phédon ou le vertige » est un titre très évocateur. Tout d'abord, nous pouvons dire que le sens principal de cette nouvelle est lié à la danse (en anglais, la nouvelle a été appelé « Phédon ou la danse ») : c'est-à-dire le mouvement tournant de la vie du personnage. Il passe de l'enfance à l'adolescence puis se retrouve donc esclave dans une maison close, et enfin il deviendra disciple auprès de Socrate. De plus, dès sa préface, Marguerite Yourcenar nous indique que « le vertige est celui de la

¹³⁰ Les Onze sont des magistrats chargés de la police et de la justice qui devaient notamment s'occuper des condamnés à mort.

connaissance ». Autrement dit, la connaissance absolue que Socrate apporte à Phédon. Le choix du mot « vertige » par Marguerite Yourcenar est également révélateur, notamment par son étymologie : du latin *vertere* qui signifie « tourner, faire tourner ». Dans la nouvelle, le mouvement circulaire, tournoyant, est un symbole récurrent. Cela traduit la philosophie de Socrate à savoir l'immortalité de l'âme, le cycle éternel de celle-ci. L'âme est par définition ce qui donne vie : ce qui est principe de mouvement (*kinesis*), de vie (*zoe*). L'âme fait se mouvoir les dieux que sont les astres¹³¹.

Dans cette nouvelle, les « feux » qui se donnent à voir se diversifient en fonction de la vie de Phédon. En effet, au début, il voit un amour charnel à ses « compagnons de jeux », ses « frêles bien-aimés », il ne connaîtra que ce rapport à l'amour qui se résume à l'acte sexuel, et non aux sentiments, puisque, d'après lui, ils ne sont que vains. Dans la deuxième partie de sa vie, en tant qu'esclave, il n'arrivera pas à faire la différence entre la compassion et l'amour, lorsque le marchand d'esclave s'occupera de lui. C'est en apercevant Alcibiade qu'il croit aimer. Mais il reste superficiel et ne s'attarde que sur la beauté d'Alcibiade, ce « membre de l'Olympe Humain ». C'est dans la troisième facette de sa vie, en rencontrant Socrate, qu'il brûlera de « feux » plus abstraits, notamment par le biais d'un rapport presque amoureux à la connaissance, à la sagesse. Certes, il commence à décrire Socrate en mettant en avant les défauts physiques de celui-ci, mais c'est avant de découvrir l'équilibre que possède cet homme, cet équilibre dont lui, en revanche, est dépourvu. Les deux êtres sont antithétiques mais se rejoignent dans le même but. La vitesse de Phédon trouve donc paradoxalement un équivalent dans l'immobilité de son maître : « il avait compris que le tourbillon emportant mes pieds nus s'apparentait à l'immobilité de ses secrètes extases ». Il ira

¹³¹ PLATON. *Apologie de Socrate / Criton / Phédon*. Paris : Librairie Général Française, 1992. (Coll. Le livre de poche, les classiques de la Philosophie). 350 p.

même jusqu'à le comparer au dieu Pan¹³². Socrate est donc celui qui le mènera sur le chemin de la philosophie, de la liberté.

¹³² Pan, (en grec ancien : Pán), signifie « tout ». La secte des philosophes stoïciens identifiait ce dieu comme unique, celui de la totalité, de la Nature.

« Phédon ou le vertige »

[REDACTED] Pour ceux qui aiment,

le temps n'est plus, car les amants se sont arrachés le cœur pour le donner à ceux qu'ils aiment ; et c'est pourquoi ils pleurent et se désespèrent avec sécurité. Et c'est au ralentissement de ces sanglantes horloges¹³³ que ceux qui sont aimés voient approcher la vieillesse et la mort.

[REDACTED]

Comme Narcisse¹³⁴ dans la source, je me suis miré dans les prunelles humaines : l'image que j'y voyais était si rayonnante que je me savais gré de donner tant de bonheur.

[REDACTED]

¹³³ Référence à la nouvelle « Antigone ou le choix » lorsqu'Antigone remet le temps en marche à la fin : « le temps reprend son cours au bruit de l'horloge de Dieu. Le pendule du monde est le cœur d'Antigone ».

¹³⁴ Dans la mythologie grecque, c'est un jeune homme d'une grande beauté épris de ses propres traits ; il périt de langueur en contemplant son visage dans l'eau d'une fontaine et fut changé en la fleur qui porte son nom.

Mes cheveux palpitaient ; mes cils recouvriraient mes yeux à jamais prisonniers de mes paupières ; mon sang coulait en mille détours comme ces fleuves souterrains¹³⁵ qui semblent noirs aux yeux nocturnes des ombres, mais se révéleraient rouges si jamais le soleil se levait chez les morts.

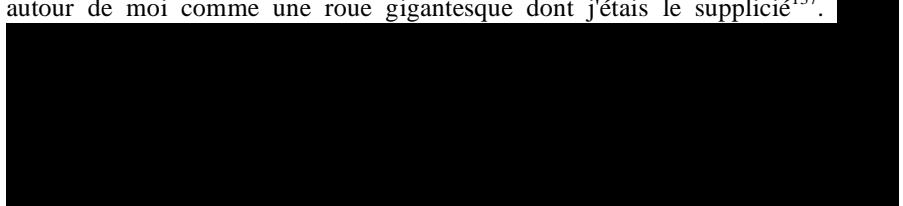
Le bruit de la vaisselle

¹³⁵ Référence aux quatre fleuves du Tartare (Océan, Achéron, Pyriphlégéthon, Cocyté).

tombant avec fracas couvrit dans la cuisine le cri des servantes violées ; une lyre brisée gémit comme une vierge dans les bras d'un homme ivre¹³⁶.



L'espoir du gain avait attiré les marchands dans la ville prise d'assaut ; j'étais debout sur la place publique : le monde avec ses plaines, ses collines où mes chiens ne poursuivraient plus les cerfs, ses vergers plein de fruits dont je ne disposais plus, ses vagues où mon repos ne voguerait plus mollement sur la soie violette, tournait autour de moi comme une roue gigantesque dont j'étais le supplicié¹³⁷.



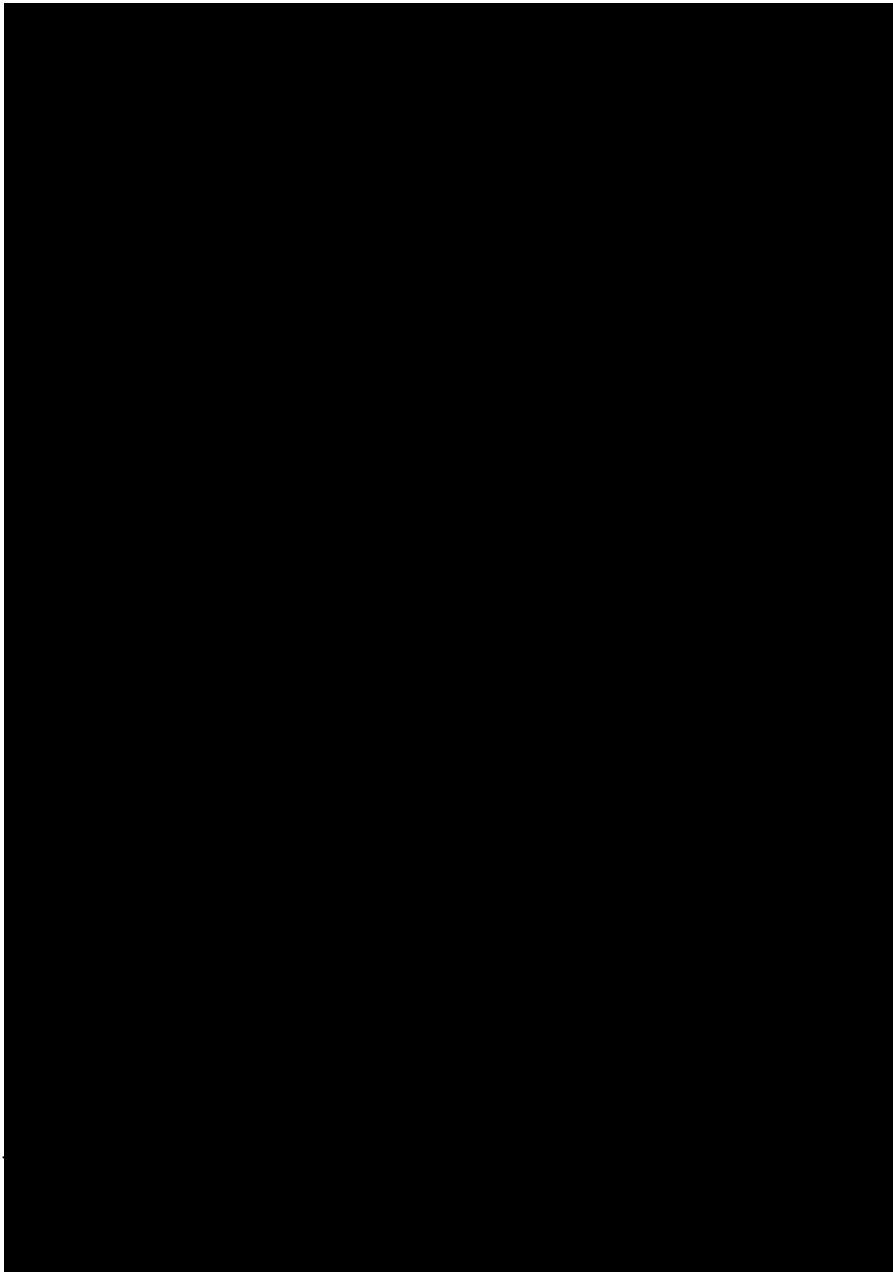
Je fermais les yeux, pour ne plus voir mon image dans les pupilles obscènes : j'aurais voulu détruire en moi l'ouïe pour ne plus entendre commenter bassement les aspects de ma beauté ; me boucher les narines, pour ne pas humer la puanteur des âmes, si forte que l'odeur des cadavres est près d'elle un parfum ; perdre enfin toute saveur, pour ne pas sentir dans ma bouche le goût répugnant de ma docilité¹³⁸.



¹³⁶ Comparaison incluant une antithèse entre le sacré et le profane. Cette phrase fait référence à la théorie de l'harmonie (argument de Cébès dans *Phédon* de Platon) : l'âme correspond à l'harmonie, le corps représente la lyre et les cordes qui l'ont produite. Si l'instrument est détruit alors cela produit la mort de l'harmonie. Seulement, selon Socrate, elle devrait subsister et donc il faudrait admettre la théorie de la réminiscence, c'est-à-dire que l'âme existe indépendamment du corps et donc qu'elle est antérieure.

¹³⁷ Référence à l'instrument de torture, au supplice de la roue. Le sentiment serein de Phédon par rapport aux astres se transforme en vertige.

¹³⁸ Socrate a réalisé cette même expérience, passant par le jeu du regard : « tu n'as pas été sans remarquer, n'est ce pas, que quand nous regardons l'œil de quelqu'un qui est en face de nous, notre visage se refléchit dans ce qu'on appelle la pupille, comme dans un miroir, celui qui regarde y voit son image » (Platon, *Alcibiade*. 133a). Aussi, à travers cette métaphore, Phédon découvre l'âme de la même façon que Socrate.



J'étais un spectre¹³⁹ nu dansant pour des fantômes. A chaque coup de talon sur le plancher sali, j'enfonçais plus avant mon passé, mon avenir de jeune prince : ma danse désespérée foulait aux pieds Phédon. Un soir, un homme aux lèvres blondes vint s'asseoir à une table placée en pleine lumière¹⁴⁰ : je n'eus pas besoin des flatteries du tenancier pour reconnaître en lui un membre de l'Olympe humain.

La raison n'était pour ce sophiste¹⁴¹ qu'une sorte de pur espace où il ne se lassait pas de faire tourner les formes : Alcibiade était dieu, mais ce vagabond des rues semblait être Univers.

Cet homme à l'aise dans l'immonde n'escamptait pas seulement un profit de quelques

¹³⁹ Phédon se compare à un spectre, c'est-à-dire un être à moitié vivant, tandis que les clients sont comparés à des fantômes, c'est-à-dire des êtres non vivants, à une illusion.

¹⁴⁰ Phédon note l'importance de la lumière lors de sa rencontre avec Socrate qui est érigé en véritable guide pour Phédon, source de lumière, de connaissance.

¹⁴¹ Maître de philosophie rétribué, qui enseignait l'art de l'éloquence et les moyens de défendre n'importe quelle thèse par le raisonnement ou les artifices rhétoriques.

drachmes¹⁴² : chaque vice flairé par lui au fond de l'argile humaine lui procurait à la fois l'espoir d'une bonne affaire et le sentiment réconfortant d'une basse fraternité.

Ayant épuisé les pièces de monnaie d'or que contenait sa ceinture, Alcibiade pour m'acheter détacha deux de ses lourds bracelets. Il s'embarquait le lendemain pour la guerre de Sicile¹⁴³ : je rêvais déjà d'interposer ma poitrine entre le risque et lui comme un doux bouclier.

Nous sortîmes tous trois dans la rue ravinée par le dernier orage : Alcibiade disparut dans le tonnerre d'un char ; Socrate prit sa lanterne, et cette maigre étoile se montra plus secourable que les yeux froids du ciel¹⁴⁴.

Mais au lieu de s'affranchir à force de renoncements, immobile comme un cadavre qui craint de heurter du front le plafond de sa tombe, cet homme avait compris que le destin n'est qu'un moule creux où nous versons notre âme, et que la vie et la mort nous acceptent pour sculpteur¹⁴⁵. Ce fainéant imitait tour à tour son père le marbrier et sa mère la sage-femme : accoucheur, il

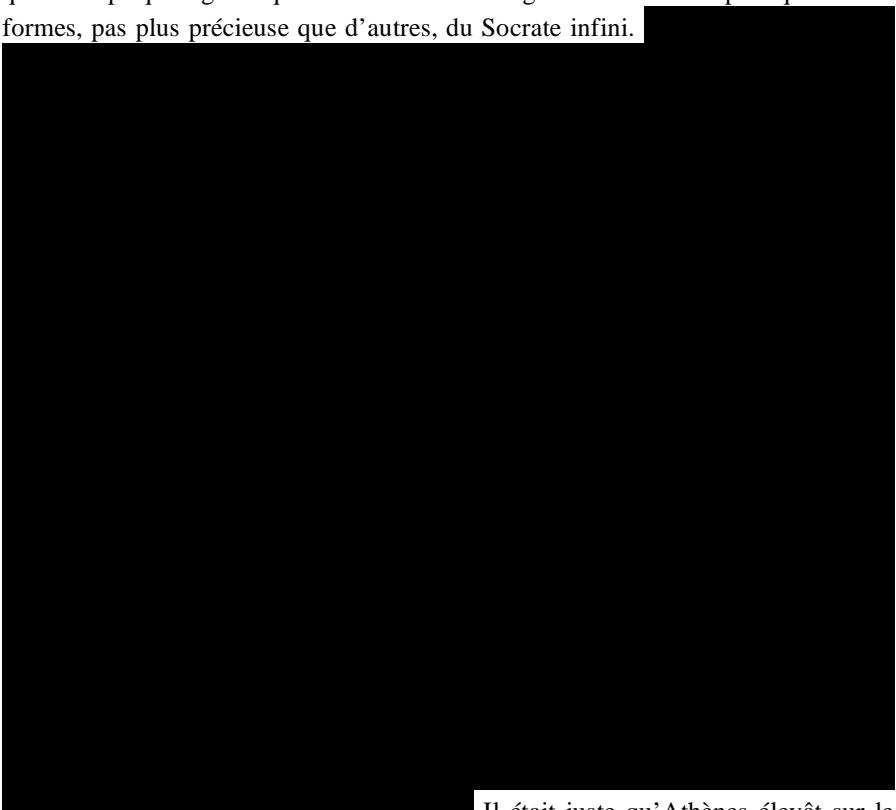
¹⁴² Ancienne unité monétaire de la Grèce.

¹⁴³ La guerre ou l'expédition de Sicile s'inscrit dans la guerre du Péloponnèse (conflit de 431 à 404 qui oppose Athènes et la ligue de Délos à Sparte et à la ligue du Péloponnèse). Cette opération est menée par Athènes en 415.

¹⁴⁴ « La maigre étoile » symbole de Socrate est considérée comme supérieure « aux yeux froids du ciel » : en fait, ce qui est visé ici, ce sont les bienfaits que Phédon trouve en Socrate, contrairement à l'indifférence divine concrétisée par les « yeux froid du ciel ».

¹⁴⁵ A l'instar de Socrate, Marguerite Yourcenar pense que l'homme fait son propre destin. Dans *Le Temps, ce grand Sculpteur*, elle met l'accent sur le rôle du temps pour l'accomplissement de soi ; il s'agit en effet d'une réalisation qui exige toute une vie et qui implique une connaissance profonde de son propre être.

délivrait les âmes¹⁴⁶ : statuaire, couvert d'objections comme d'une poussière de marbre, il dégageait des tendres blocs humains une effigie divine. Sa sagesse multiple comme les aspects des choses compensait pour lui les joies du débauché, les triomphes de l'athlète, les dangers excitants du chercheur d'aventures sur la mer du hasard. Pauvre, il jouissait des richesses qu'il aurait possédées, s'il ne s'était voué à des gains invisibles ; chaste, il goûtait chaque soir la saveur des débauches qu'il se serait offertes, s'ils les avait jugées profitables à Socrate ; laid, il usait purement de la juste beauté dont le hasard avait paré Charmide¹⁴⁷, de sorte que le corps quasi grotesque où le destin avait logé son âme n'était plus qu'une des formes, pas plus précieuse que d'autres, du Socrate infini.

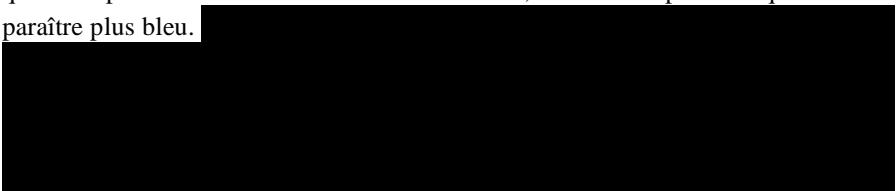


Il était juste qu'Athènes élevât sur le

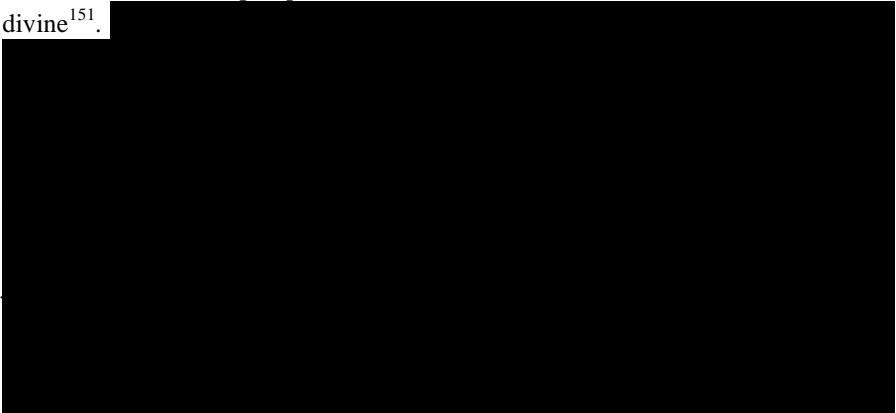
¹⁴⁶ Socrate reprend la profession de sa mère pour en faire un jeu métaphorique. Il faisait sortir des individus ce qu'ils contenaient de divin.

¹⁴⁷ Charmide est l'oncle de Platon. Il a fait partie des disciples de Socrate et il participa au gouvernement des Trente. *Le Charmide* (ou sur la Sagesse) est aussi un dialogue de Platon.

dur tuf¹⁴⁸ des Lois des temples chaque jour plus fiers à des divinités d'heure en heure plus parfaites ; et il était juste que lui, le contempteur¹⁴⁹, assis sous ces portiques moins beaux qu'une pensée pure, enseignât aux jeunes hommes à ne se fier qu'à leur âme. Il était juste qu'un serviteur en deuil vînt sur l'ordre des Héliastes¹⁵⁰ lui tendre la coupe pleine d'une liqueur amère ; et il était juste aussi que cette paisible mort fît tache dans tant d'azur, et ne servit pourtant qu'à le faire paraître plus bleu.



La geôle était creusée dans le flanc d'un rocher ; la porte ouverte laissait entrer la brise et le cri des porteurs d'eau ; du fond de la prison pareille à une grotte, le Temple pâlement mauve se révélait à nous comme une Idée divine¹⁵¹.



¹⁴⁸ 1. Roche non homogène poreuse, souvent pulvérulente, agrégat qu'on trouve sous forme de strates grossières, souvent sous une mince couche de terre. 2. Élément originel caché.

¹⁴⁹ Personne qui dénigre, qui méprise.

¹⁵⁰ Dans la Grèce Antique, les Héliastes sont les juges du tribunal populaire de l'Héliée.

¹⁵¹ La phrase transpose l'allégorie de la grotte exposée dans *la République* de Platon. Les prisonniers ne voient que des ombres défiler sur les murs, ils sont donc victimes d'illusions. Ils confondent le vrai avec le vraisemblable. La vérité se trouve hors de la grotte, et est représentée par la lumière du feu (lumière de la connaissance). Le fond de la grotte représente le monde sensible (celui que l'on perçoit, fait d'apparences, d'illusions) tandis que le feu représente le monde intelligible (là où se trouve la vérité et donc la vraie connaissance).

[REDACTED] Je savais que son existence vouée à un échec sublime¹⁵² tirait ses principales vertus des prestiges amoureux qu'elle prétendait n'atteindre que pour les dépasser. [REDACTED]

[REDACTED] Ce fut alors, Cébès, qu'il nous ordonna de sacrifier un coq à la Médecine¹⁵³ : il partit emportant le secret de cette malice suprême. [REDACTED]

[REDACTED] Tous développèrent rapidement les germes de mort que contenait leur vie : Alcibiade succomba sur le seuil de l'âge mûr, percé des flèches du Temps ; Simmias pourrit vivant sur le banc d'une taverne, et le riche Criton mourut d'apoplexie¹⁵⁴. [REDACTED]

¹⁵² Ce nouvel oxymore qu'emploie Marguerite Yourcenar pour définir la mort de Socrate peint fidèlement sa philosophie : en effet, Socrate subit un échec, celui de la mort, mais cet échec est sublime, car son âme est délivrée.

¹⁵³ C'est la dernière parole de Socrate. Il fait référence au dieu Asklépios, le fils d'Apollon, qui était un dieu médecin. On lui offrait un coq lorsqu'on était délivré de la maladie.

¹⁵⁴ Perte brusque de la connaissance et de la mobilité volontaire, due le plus souvent à une hémorragie cérébrale.

L'immobilité de la mort ne peut être pour moi qu'un dernier état de la vitesse suprême : la pression du vide fera éclater mon cœur. Déjà, ma danse dépasse les remparts des Acropoles, et mon corps tournoyant comme le fuseau des Parques¹⁵⁵ dévide sa propre mort.

¹⁵⁵ Dans la mythologie romaine, les trois divinités (Nona, Decima, Morta) sont assimilées aux Moires grecques et président à la destinée.

Annexes

Tableau : *La Mort de Socrate*.

David, peintre du XVIII^{ème} siècle, célèbre pour ses représentations d'évènements historiques, tels que Le Sacre de Napoléon (1808), Le Serment du jeu de paume (1791), saisit ici les derniers instants de Socrate. Effectivement la scène se passe avant que celui-ci boive la ciguë, il confie à ses disciples ses dernières paroles. Ceux-ci sont tous éplorés alors que leur maître reste serein face à la mort qui l'attend. On peut remarquer la lumière (symbole de la connaissance) qui met en évidence le sage, alors que la plupart des autres protagonistes se trouvent un peu plus dans l'ombre.



Jacques-Louis DAVID, *La Mort de Socrate*, 1787.
Peinture à l'huile sur toile. Actuellement exposée au
Metropolitan Museum of Art, New York.

L'âme et la danse de Paul Valéry

Cet extrait de L'âme et la danse de Paul Valéry est mis en parallèle avec la nouvelle de Marguerite Yourcenar « Phédon ou le vertige » étant donné que l'on retrouve des thèmes communs dans les deux textes, à savoir la danse, le mouvement et principalement l'âme. En outre, dans son ouvrage, Marguerite Yourcenar cite deux fois Paul Valéry, pour montrer au lecteur l'influence de celui-ci sur son travail. Dans ce dialogue, on assiste à un huis-clos entre Socrate (un des personnages principaux de « Phédon ou le vertige »), Phèdre et Eryximaque, un médecin. Ces trois protagonistes tiennent une conversation autour de la danse avec comme modèle Athikté, une danseuse aux prouesses artistiques remarquables. A travers ce dialogue, on ne peut s'empêcher de remarquer le parallélisme entre l'histoire de Phédon et celle d'Athikté qui ne font qu'un avec le mouvement.

SOCRATE

« [...] Comme la voix chante éperdument, comme la flamme follement chante entre la matière et l'éther, – et de la matière à l'éther furieusement gronde et se précipite, – la grande Danse, ô mes amis, n'est-elle point cette délivrance de notre corps tout entier possédé de l'esprit du mensonge, et de la musique qui est mensonge, et ivre de la négation de la nulle réalité ? -Voyez-vous ce corps, qui bondit comme la flamme remplace la flamme, voyez comme il foule et piétine ce qui est vrai ! Comme il est détruit furieusement, joyeusement, le lieu même où il se trouve, et comme il s'enivre de l'excès de ses changements !

Mais comme il lutte contre l'esprit ! Ne voyez-vous pas qu'il veut lutter de vitesse et de variété avec son âme ? – Il est étrangement jaloux de cette liberté et de cette ubiquité qu'il croit que possède l'esprit !...

Sans doute, l'objet unique et perpétuel de l'âme est bien ce qui n'existe pas : ce qui fut, et qui n'est plus ; – ce qui est possible, ce qui est impossible, – voilà bien l'affaire de l'âme, mais non jamais, jamais, ce qui est !

Et le corps qui est ce qui est, le voici qui ne peut plus se contenir dans l'étendue ! – Où se mettre ? – Où devenir ! – Cet Un veut jouer à Tout. Il veut jouer à l'universalité de l'âme ! Il veut remédier à son identité par le nombre de ses actes ! – Il s'emporte ! – Et comme la pensée excitée touche à toute substance, vibre entre les temps et les instants, franchit toutes différences ; et comme dans notre esprit se forment symétriquement les hypothèses, et comme les possibles s'ordonnent et sont énumérés, – ce corps s'exerce dans toutes ses parties, et se combine à lui-même, et

se donne forme après forme et il sort incessamment de soi !... Le voici enfin dans cet état comparable à la flamme, au milieu des échanges les plus actifs... On ne peut plus parler de « mouvement »... On ne distingue plus ses actes d'avec ses membres...

Cette femme qui était là est dévorée de figures innombrables... Ce corps, dans ses éclats de vigueur, me propose une extrême pensée : de même que nous demandons à notre âme bien des choses pour lesquelles elle n'est pas faite, et que nous en exigeons qu'elle nous éclaire, qu'elle prophétise, qu'elle devine l'avenir, l'adjurant même de découvrir le Dieu, – ainsi le corps qui est là, veut atteindre à une possession entière de soi-même, et à un point de gloire surnaturel... Mais il en est de lui comme de l'âme, pour laquelle le Dieu, et la sagesse, et la profondeur qui lui sont demandés, ne sont et ne peuvent être que des moments, des éclairs, des fragments d'un temps étranger, des bonds désespérés hors de sa forme... » [...]

ATHIKTE

« Asile, asile, ô mon asile, ô Tourbillon ! – J'étais en toi, ô mouvement, en dehors de toutes les choses. »

VALERY, Paul. *Eupalinos ou l'architecture* précédé de *L'Âme ou la danse*. Paris, Librairie Gallimard, 1924. (Editions de la Nouvelle Revue Française). 224 p.

Le Banquet de Platon.

Ce passage du Banquet de Platon, présente le portrait de Socrate fait par Alcibiade. Marguerite Yourcenar s'en inspire dans le passage où Phédon voit pour la première fois Socrate et décrit son apparence. Ses défauts physiques sont donc mis en avant par la comparaison avec les silènes mais c'est grâce à cela que Phédon prend conscience qu'il ne doit pas rester superficiel et donc s'attarder sur l'apparence, qu'il existe une profondeur dans chaque être. Socrate est aussi comparé au dieu Pan dans Phédon et se retrouve ici substitué à Marsyas. Leur point commun est la musique : Marsyas grâce à la musique de sa flûte et Socrate, par celle de ses mots font parvenir aux autres leurs discours.

215 a-e. « XXXII. – Pour louer Socrate, messieurs, je procéderai par comparaison ; lui croira peut-être que je veux le tourner en ridicule ; non, c'est un portrait réel et non une caricature que je veux tracer ainsi. Je dis donc qu'il ressemble tout à fait à ces silènes qu'on voit exposés dans les ateliers des statuaires, et que l'artiste a représentés avec des syringes et des flûtes à la main ; si on les ouvre en deux, on voit qu'ils renferment à l'intérieur des statues de dieux. Je soutiens aussi qu'il ressemble au satyre Marsyas. Que tu ressembles de figure à ces demi-dieux, Socrate, c'est ce que toi-même tu ne saurais contester ; mais que tu leur ressembles aussi pour le reste, c'est ce que je vais prouver. Tu es un moqueur, n'est-ce pas ? Si tu n'en conviens pas, je produirai des témoins. Mais je ne suis pas joueur de flûte, diras-tu. Si, tu l'es, et beaucoup plus merveilleux que Marsyas. Il charmait les hommes par l'effet des sons que sa bouche tirait des instruments, et on les charme encore quand on joue ses mélodies ; car les airs que jouait Olympos sont, suivant moi, de Marsyas, son maître ; en tout cas, qu'ils soient joués par un grand artiste ou par une méchante joueuse de flûte, ces airs ont les seuls pouvoirs d'enchanter les coeurs, et, parce qu'ils sont divins, ils font reconnaître ceux qui ont besoin des dieux et des initiations. La seule différence qu'il y ait entre vous, c'est que tu en fais tout autant sans instruments, par de simples paroles. Quand on entend d'autres discours de quelque autre, fût-ce un orateur consommé, personne n'y prend pour ainsi dire aucun intérêt ; mais quand c'est toi qu'on entend, ou qu'un autre rapporte tes discours, si médiocre que ce soit le rapporteur, tous, femmes, hommes faits, jeunes garçons, nous sommes saisis et ravis. »

[...]

221 d-e. «... Mais voici qui est tout à fait extraordinaire : c'est qu'il ne ressemble à aucun homme ni du temps passé, ni du temps présent. Achille a des pareils : on peut lui comparer Brasidas et d'autres ; Périclès a les siens, par

exemple Nestor, Anténor et d'autres encore ; à tous les grands hommes on trouverait des pairs en chaque genre ; mais un homme aussi original que celui-ci et les discours pareils aux siens, on peut les chercher, on n'en trouvera pas d'approchants ni dans le temps passé, ni dans le temps présent, à moins de le comparer à ceux que j'ai dits, aux silènes et aux satyres ; car lui et ses discours n'admettent aucune comparaison avec les hommes. »

PLATON. *Le Banquet / Phèdre*.
Paris : 1992, (Coll. GF Flammarion), 218 p

CLYTEMNESTRE OU LE CRIME

Bastien MOUCHET

Marie POMIER

Introduction

La passion poussée à son paroxysme peut avoir des conséquences graves : quand, las de tous ces « jeux de miroirs » vains, de toute cette souffrance accumulée, le passionné explose, cela peut aller jusqu'au meurtre. Dans « Clytemnestre ou le crime » la main d'une épouse ira commettre l'ultime acte de désespoir. Clytemnestre est une femme bafouée, ignorée par son mari au retour de la guerre, elle est le délaissement et la violence, elle est l'oubli et la rage meurtrière. Ce personnage nous montre que le crime ne paye pas car au-delà du meurtre la douleur perdure, au-delà de la mort se perpétue le cycle éternel de la passion humaine, Clytemnestre sait que son cœur ne s'échappera jamais du cachot qu'il a lui-même bâti avec les restes de son amour perdu.

Selon le mythe, Clytemnestre était la fille de Tyndare et de Léda. Elle épousa d'abord le fils de Thyeste, Tantale, dont elle eut un fils. Puis Agamemnon, roi de Mycènes et d'Argos, assassina le fils et le mari de Clytemnestre, l'emmena et l'épousa. Ils eurent un fils, Oreste, et trois filles : Iphigénie, Electre et Chrysothémis. Plus tard, Agamemnon partit pour la guerre de Troie. Seulement Artémis lui demanda par l'intermédiaire de l'oracle Calchas de sacrifier sa fille Iphigénie, sinon les vents contraires empêchaient l'armée de partir. Agamemnon s'exécuta en secret de Clytemnestre, à Aulis (les mythes postérieurs raconteront qu'en réalité Artémis sauva Iphigénie). Le seigneur partit et Clytemnestre resta seule, apprenant la nouvelle de la mort de sa fille et devant supporter

l'absence de son mari. Elle prit alors Egisthe pour amant. Dix ans plus tard, Agamemnon revint au bras de Cassandre en guise de trophée. Celle-ci, fille de Priam, était un oracle condamné à ne jamais être entendu. Clytemnestre assassina Agamemnon puis Cassandre, avec l'aide d'Egisthe. Dans le théâtre grec, l'acte de Clytemnestre est avant tout présenté comme la vengeance d'une mère, sans que soit mis en avant l'attachement particulier de Clytemnestre pour son époux. Seul Homère, dans l'*Odyssée* au livre III, parle d'elle comme d'"une femme séduite, devenue la complice plus ou moins passive de son séducteur." Eschyle est la référence principale, il traite du personnage de Clytemnestre dans les deux premières parties de l'*Orestie* : *Agamemnon* et *Les Choéphores*. Sénèque lui donnera de l'importance dans sa tragédie *Agamemnon*. Quant à Euripide et Sophocle, ils s'attachent surtout à Clytemnestre après son crime.

Ici, Yourcenar nous donne une Clytemnestre qui ne tue pas pour venger sa fille - elle fait d'ailleurs à peine référence à ses enfants. Non, elle va le tuer par jalousie, par souffrance, elle le tue même par amour. Face à un Agamemnon qui l'ignore, son acte se trouve être la seule manière que trouve Clytemnestre pour posséder une dernière fois son époux. Dans la pièce d'Eschyle, c'est par le veilleur que Clytemnestre apprend le retour d'Agamemnon. Clytemnestre est donc surprise et encaisse le coup. Chez Yourcenar, Clytemnestre est plus active : elle monte elle-même à la tour du guettement voir les feux brûler dans les montagnes afin de savoir quand rentrera son époux. Les feux qui brûlent Troie et les flammes qui s'élèvent pour annoncer le retour des vainqueurs sont comme les feux qui brûlent Clytemnestre et le symbole funeste du drame à venir.

L'amant, Egisthe, est très présent chez Sophocle et Sénèque, il est même le principal auteur du complot. Dans la nouvelle de Yourcenar, au contraire, il sera considéré comme "misérable", un enfant peureux, et c'est Clytemnestre qui assumera le plus son acte. Dans la mythologie

grecque, Clytemnestre ne s'excuse jamais, et face à son fils Oreste elle tiendra tête avant que celui-ci ne la tue dans un terrible matricide. Or on peut comprendre au début de l'avant-dernière nouvelle de *Feux* que Clytemnestre s'adresse à une sorte de tribunal antique, des « assises de pierres », que l'on peut aisément comparer à un théâtre romain, ce qui nous fait prendre conscience de la dimension théâtrale du discours de la meurtrière. On suppose donc des juges face à elle avec lesquels nous, lecteurs, nous pourrions nous appartenir. Son discours est alors un plaidoyer, où elle revendique l'accusation qui lui est faite et où elle tente de se justifier, de se faire comprendre. Yourcenar reprend l'idée du cycle fatal, du destin s'abattant sur les héros tragiques et de son caractère irrémédiable. Clytemnestre ne pourra pas échapper à son malheur et à sa mort, elle le sait, elle l'accepte, tout agit comme la « machine infernale » dont parlait Cocteau.

Le meurtre de Cassandre est important pour Clytemnestre dans la tragédie d'Eschyle, dans la nouvelle elle la méprisera et la tuera par pitié. Le drame se déroule initialement dans le somptueux palais de Mycènes, Yourcenar nous dira que « le monologue de Clytemnestre incorpore à la Mycènes homérique une Grèce rustique du temps du conflit gréco-turc de 1924 ou de l'équipée des Dardanelles ». Il est aisément de retrouver les traces de cette Grèce rustique dans la nouvelle.

Cette nouvelle est construite sous la forme d'un plaidoyer, d'une défense qu'expose Clytemnestre pour tenter de se faire comprendre. On peut distinguer deux types de discours dans son plaidoyer : un axe où elle raconte ce qu'elle a fait, un autre où elle se défend et s'explique. C'est un personnage qui maîtrise la rhétorique. Après avoir décrit un public insensible et froid, elle décrit les causes de son acte de manière très vivante et en généralisant son cas à toutes les femmes. On peut voir par là une universalisation de la souffrance humaine et particulièrement féminine. Clytemnestre donne la clef de son crime : elle aime Agamemnon et ne supporte pas qu'il ne la regarde plus et en aime une autre. Par

conséquent on peut voir dans son meurtre un acte d'ultime possession. Elle termine enfin en blâmant la loi des hommes qui est injuste, car Clytemnestre, même après la mort, connaîtra l'abandon et le désespoir.

À la différence du mythe, Yourcenar nous donne la vision d'une femme qui était sûrement condamnée, prédestinée dès sa naissance à Agamemnon. Dans cette nouvelle nous est fait le portrait d'un Agamemnon inédit : ce n'est plus la figure du conquérant, c'est un homme comme les autres, sauf que Clytemnestre lui vole un véritable culte et va jusqu'à l'appeler « dieu ». Il semblerait même qu'elle n'ait conçu ses enfants que pour lui. On comprend alors que, lorsqu'il s'en va, Clytemnestre s'ennuie, se sent vide et petit à petit ne ressent plus que l'angoisse. Par ces éléments on peut voir Clytemnestre comme une femme extrêmement amoureuse, passionnée comme le sont les êtres dans *Feux*. C'est alors que surgit la jalousie, qui découle logiquement de l'absence.

Elle va tromper Agamemnon avec Egisthe et cette relation peut être assimilée, interprétée comme une relation homosexuelle et même incestueuse. Dans *Feux*, il est souvent question d'homosexualité, l'ambiguïté sexuelle est souvent cultivée par certains protagonistes. Ici, Clytemnestre nous dit pratiquer petit à petit les activités d'Agamemnon, agir comme lui et même penser comme lui. Ainsi lorsqu'elle aperçoit Egisthe, et qu'elle le voit comme « l'équivalent des femmes asiatiques » que fréquente Agamemnon, on peut comparer ceci à une relation homosexuelle. Mais elle dit aussi le voir « moins comme un amant que comme un enfant », elle se sent supérieure à lui, comme une mère protectrice.

La passion semble la ronger de plus en plus et, lorsque revient Agamemnon, on se demande si elle ne préférerait pas mourir plutôt que de le voir avec une autre femme. Elle dénonce d'ailleurs son adultère dans l'espoir que le roi de Mycènes la tue de ses propres mains. Mais on peut comprendre que c'est l'indifférence de celui-ci qui va lui être fatale.

Yourcenar ne montrerait-elle pas par là que l'indifférence est l'obstacle le plus difficile à surmonter lorsque la passion dévore et que l'être aimé se sent extérieur à vous et à vos sentiments ? Car, en effet, si Clytemnestre est jalouse, c'est finalement plus à Agamemnon et à son indifférence qu'elle en veut et non à Cassandre qu'elle méprise et qu'elle tuera par une sorte de pitié pour lui éviter la douleur de la perte. De plus, la vieillesse semble se dresser comme un facteur aggravant de la situation : quand Clytemnestre se voit dans la glace, elle a comme une révélation qu'elle ne pourra jamais plus plaire à celui qu'elle aime.

Après sa défense, Clytemnestre ne donnera sa foi qu'en la justice des Dieux et non en celle des hommes. On peut voir le retour d'une thématique importante dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar : le principe de l'éternité. Clytemnestre a peur de ce qui va advenir après sa mort et celle d'Egisthe : elle sait que sa douleur restera à ses côtés et qu'elle est de toute façon liée inextricablement à Agamemnon. Elle sera donc poursuivie par son fantôme. Fatalement son sort doit se reproduire, et Clytemnestre se sent déjà punie. L'auteur ne voudrait-il pas nous dire par là que le crime est un acte vain, qui n'est pas une solution à la crise passionnelle, puisque le vrai fléau qui déchire le passionné se trouve plutôt en lui-même comme une flamme intérieure qui le consume ? Clytemnestre ne se sent pas libérée après son meurtre, et c'est sa sensation de vacuité alliée à sa peur de l'éternel qui fait sens.

La passion, dans cette nouvelle, brûle au plus haut degré. Ses thématiques d'amour, de mort, et de violence nous ramènent facilement aux traditions ancestrales qui lient l'amour à la mort, l'amour à la haine. Eros et Thanatos (amour et mort) sont présents dans « *Clytemnestre ou le crime* » et vont finalement devenir les enjeux principaux des personnages de la nouvelle, les raisons pour lesquelles ils vont agir. Dans *Le malaise dans la culture* de Freud, le psychanalyste soutient que ces deux principes essentiels fondent en réalité la plupart des motivations humaines et créent un équilibre fondamental dans la construction du moi humain. La prose de

Yourcenar entre donc en écho avec des intertextes forts et peut être vue comme un témoignage universel de la passion humaine. Clytemnestre n'est pas une femme de Grèce, elle est l'image symbolique de la femme abandonnée, elle est un poème à elle toute seule. Par son humanité flamboyante, elle est beaucoup plus actuelle aux yeux de tous dans l'intemporalité d'un personnage mythique que dans l'historicité prétendue d'un personnage qui se serait voulu ancré dans le réel.

« Clytemnestre ou le crime »

Je vais vous expliquer, Messieurs les Juges... J'ai devant moi d'innombrables orbites d'yeux, des lignes circulaires de mains posées sur les genoux, de pieds nus posés sur la pierre, de pupilles fixes d'où coule le regard, de bouches closes où le silence mûrit un jugement¹⁵⁶.

J'ai attendu cet homme avant qu'il n'eût un nom¹⁵⁷, un visage, lorsqu'il n'était encore que mon lointain malheur.

C'est pour lui que ma nourrice m'a emmaillotée au sortir de ma mère ; c'est

¹⁵⁶ Précisément, Clytemnestre n'a jamais de véritable jugement chez les trois Tragiques, ce qui déclenche la vengeance par Oreste qui lui, inaugurerà le procès et achèvera le cycle maudit. Ici, nouvel aréopage crée par l'auteur.

¹⁵⁷ Celui du premier époux de Clytemnestre est Tantale, Agamemnon tua Tantale, enleva Clytemnestre destinée à Tyndare qui la lui céda.

pour tenir les comptes de son ménage d'homme riche que j'ai appris le calcul sur l'ardoise de l'école. Pour pavoiser¹⁵⁸ la route où se poserait peut-être le pied de cet inconnu qui ferait de moi sa servante, j'ai tissé¹⁵⁹ des draps et des étendards d'or¹⁶⁰; à force d'application, j'ai laissé choir ça et là sur le tissu moelleux quelques gouttes de mon sang¹⁶¹. Mes parents me l'ont choisi : et même enlevée par lui à l'insu de ma famille¹⁶², j'eusse encore obéi au vœu de mes père et mère puisque nos goûts viennent d'eux, et que l'homme que nous aimons est toujours celui qu'ont rêvé nos aïeules. Je l'ai laissé sacrifier l'avenir de nos enfants à ses ambitions d'homme : je n'ai même pas pleuré quand ma fille en est morte¹⁶³. J'ai consenti à me fondre dans son destin comme un fruit dans une bouche, pour ne lui apporter qu'une sensation de douceur. Messieurs les Juges, vous ne l'avez connu qu'épaissi par la gloire, vieilli par dix ans de guerre, espèce d'idole¹⁶⁴ énorme usée par les caresses des femmes asiatiques, éclaboussée par la boue des tranchées¹⁶⁵. Moi seule, je l'ai fréquenté à son époque de dieu. Il m'était doux de lui apporter sur un grand plateau de cuivre le verre d'eau qui répandait en lui des réserves de fraîcheur ; il m'était doux, dans la cuisine ardente, de préparer les mets qui

¹⁵⁸ Première occurrence du verbe qui semble symboliser l'élection de cet inconnu, jeu de mots possible avec l'expression « tenir le haut du pavé », le sens en est ici d'orner une rue de pavillons, de drapeaux.

¹⁵⁹ Le motif du tissage qui accompagne l'attente de l'épouse délaissée, restée au foyer est récurrent dans la mythologie grecque, Pénélope en est l'exemple le plus marquant, femme fidèle et aimante, elle est la figure opposée à celle de Clytemnestre.

¹⁶⁰ Tout ce qui entoure Agamemnon ressortit à la symbolique de l'or, évoque à la fois la richesse, la puissance et la passion.

¹⁶¹ Première apparition des sept occurrences du mot « sang », ici on pense au conte de fées, à « la belle au bois dormant » se piquant à son fuseau, image phantasmatique de la défloration.

¹⁶² A la génération de Clytemnestre, les Atrides se déchirent déjà puisque une des raisons du meurtre d'Agamemnon par Clytemnestre est la vengeance du repas cannibalique et parricide qu'Atréa, père d'Agamemnon a fait servir à Thyeste son frère.

¹⁶³ Agamemnon a, en effet, sacrifié sa fille Iphigénie pour faire se lever les vents et pouvoir partir ainsi pour la guerre de Troie.

¹⁶⁴ Le roi Agamemnon est un des rois les plus riches et les plus puissants, il y eut même un dieu révéré sous le nom de Zeus-Agamemnon.

¹⁶⁵ Cet anachronisme souligne la barbarie de la guerre, boue et sang, qu'elle se déroule dans l'Antiquité à Troie ou en Europe en 1914-1918.

combleraient sa faim et le rempliraient de sang¹⁶⁶.

Mais les hommes ne sont pas faits pour passer toute leur vie à se chauffer les mains au feu d'un même foyer : il est parti vers de nouvelles conquêtes, et m'a laissée là comme une grande maison vide pleine du battement d'une inutile horloge¹⁶⁷. Le temps passé loin de lui coulait inemployé, goutte à goutte ou par flots, comme du sang¹⁶⁸ perdu, me laissant chaque jour plus appauvrie d'avenir. Des permissionnaires ivres me racontaient sa vie dans les campements de l'arrière : l'armée d'Orient était infestée de femmes : des Juives de Salonique, des Arménienes de Tiflis dont les yeux bleus sous de sombres paupières font penser à des sources au fond d'une grotte obscure, des Turques lourdes et douces comme ces pâtisseries où il entre du miel. Je recevais des lettres au jour d'anniversaires ; ma vie se passait à épier sur la route le pas boiteux du facteur¹⁶⁹.

Je me substituais
peu à peu à l'homme qui me manquait et dont j'étais hantée¹⁷⁰.

¹⁶⁶ Ici l'auteur évoque le sang élément vital pourvoyeur d'énergie pour le taureau qu'est Agamemnon.

¹⁶⁷ La métaphore de l'horloge chez Marguerite Yourcenar pour désigner le cœur est récurrente. Inutile ici, à l'inverse de l'horloge d'Antigone, elle est doublée d'une métaphore du corps décrit comme une maison vide.

¹⁶⁸ Ici le sang est perdu comme le sang des menstrues d'une femme. L'auteur joue avec l'automatisme des expressions : le temps perdu que l'on entend par association derrière le sang perdu.

¹⁶⁹ Image classique de l'attente mais aussi image traditionnelle du diable.

¹⁷⁰ Le caractère viril de Clytemnestre est déjà exploité par Eschyle qui l'appelle « la femme au cœur d'homme ».

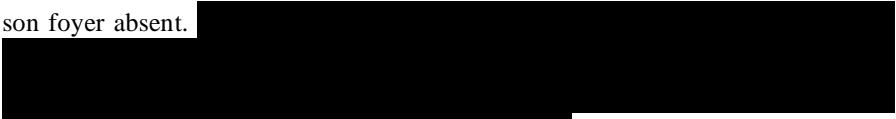
Egisthe¹⁷¹ galopait à mes

côtés dans les camps en friche ; son adolescence coïncidait avec mon temps de veuvage ; il était presque d'âge à rejoindre les hommes ; il me ramenait à l'époque des baisers échangés dans les bois avec les cousins au temps des grandes vacances.



Lasse de le caresser, je montais

partager sur la tour l'insomnie du guetteur¹⁷². Une nuit, l'horizon de l'Est s'enflamma trois heures avant l'aurore. Troie brûlait : le vent venu d'Asie transportait sur la mer des flammèches et des nuages de cendre ; les feux de joie¹⁷³ des sentinelles s'allumèrent sur les cimes : le Mont Athos et l'Olympe, le Pinde et l'Erymanthe flambaient comme des bûchers ; la dernière langue de flamme se posait en face de moi sur la petite colline qui depuis vingt-cinq ans me bouchait l'horizon. Je voyais le front casqué du guetteur se pencher pour recevoir le chuchotement des ondes : quelque part sur la mer, un homme chamarré d'or¹⁷⁴ s'accoudait à la proue, laissait chaque tour d'hélice rapprocher de lui sa femme et son foyer absent.



En passant devant la glace, je

m'arrêtai pour sourire : soudain, je m'aperçus ; et cette vue me rappela que j'avais

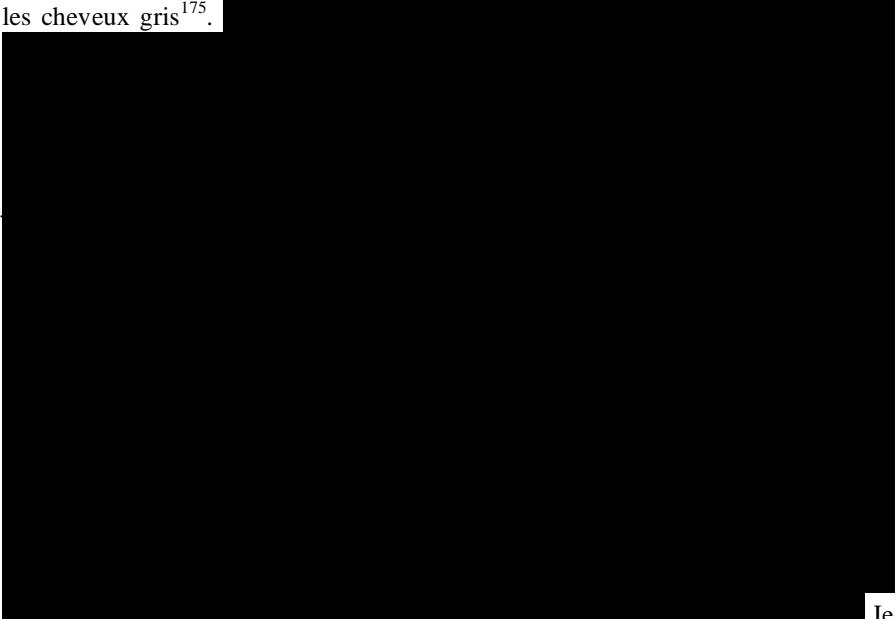
¹⁷¹ Marguerite Yourcenar en fait un tout jeune homme avec lequel Clytemnestre a un rapport maternant et même paternant, ce qui lui permet d'établir un parallèle avec les maîtresses d'Agamemnon.

¹⁷² Ce personnage a également un rôle important dans *Agamemnon* d'Eschyle.

¹⁷³ Un système de relais a été établi : lors de la victoire, les grecs doivent allumer des torches à Troie puis de place en place jusqu'au royaume d'Agamemnon.

¹⁷⁴ On parle habituellement d'un vêtement chamarré d'or, technique de couture qui consiste à broder des fils d'or sur un tissu ; ici Agamemnon est littéralement un homme d'or.

les cheveux gris¹⁷⁵.



Je

comptais que peut-être il se servirait pour m'étrangler de ses deux mains¹⁷⁶ si souvent embrassées : je mourrais du moins dans cette espèce d'étreinte. Le jour vint où le bateau de guerre s'amarra enfin dans le port de Nauplie au milieu d'un tapage de vivats et de fanfares ; les talus couverts de pavots rouges¹⁷⁷ semblaient pavoisés¹⁷⁸ par ordre de l'été ; l'instituteur avait donné un jour de congé aux enfants du village ; les cloches sonnaient. J'attendais sur le seuil de la Porte des

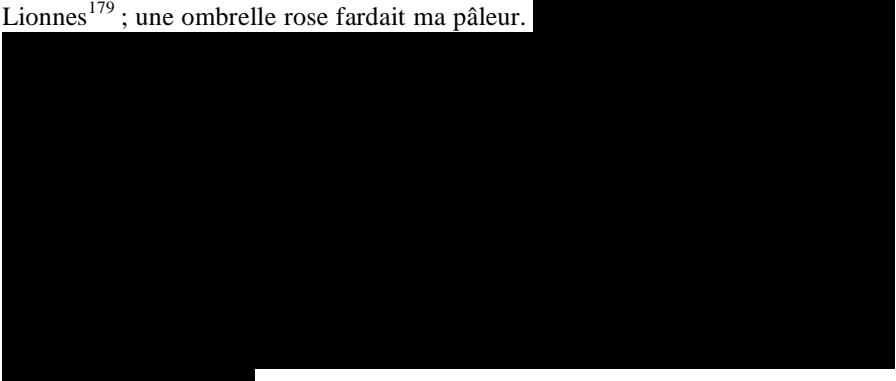
¹⁷⁵ Cette dévalorisation par le vieillissement, cheminement vers la mort, anticipe la comparaison avec la jeune Cassandre enceinte, expression de la vie et reprend la teneur des propos d'Agamemnon dans *l'Iliade*.

¹⁷⁶ Les mains, partie du corps essentiel pour Marguerite Yourcenar, point de contact privilégié entre l'homme et le monde et entre les hommes entre eux. Ici, Clytemnestre dans un désir paradoxal souhaite que les mains de l'aimé lui donnent la mort en serrant son cou dans une ultime étreinte.

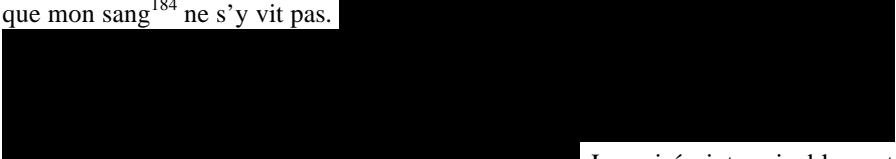
¹⁷⁷ Plante voisine du coquelicot, cultivée soit pour ses fleurs ornementales, soit dans le cas du pavot somnifère, pour ses capsules, qui fournissent l'opium, et pour ses graines qui donnent l'huile d'œillette. Ici, c'est la couleur rouge de ces fleurs qui intéresse Marguerite Yourcenar, elle constitue un tapis de rouge qu'Agamemnon ne pourra manquer de fouler.

¹⁷⁸ Le verbe pavoiser, ici au participe passé, les pavots rouges servent d'ornementation au talus.

Lionnes¹⁷⁹ ; une ombrelle rose fardait ma pâleur.



Lui aussi, il avait changé. Il marchait en soufflant ; son cou énorme et rouge¹⁸⁰ débordait du col de sa chemise ; sa barbe peinte en roux¹⁸¹ se perdait dans les plis de sa poitrine. Il était beau pourtant, mais beau comme un taureau¹⁸² au lieu de l'être comme un dieu. Il gravit avec nous les marches du vestibule que j'avais fait tendre en pourpre¹⁸³, comme le jour de mes noces, pour que mon sang¹⁸⁴ ne s'y vit pas.



La soirée interminablement longue se traîna sur la terrasse infestée de moustiques : il parlait turc avec sa compagne ; elle était, paraît-il, fille d'un chef de tribu ; à un mouvement qu'elle fit,

¹⁷⁹ L'enceinte du palais de Mycènes est percée de deux accès, la Porte des Lionnes constitue l'entrée principale, elle est surmontée par la sculpture de deux lionnes dressées de part et d'autre d'une colonne.

¹⁸⁰ L'auteur décline toute la palette du rouge et de ses composés.

¹⁸¹ La barbe, attribut viril, flamboie en roux, c'est-à-dire un mélange de rouge et de jaune.

¹⁸² Symbole de la virilité, de la puissance royale. On peut aussi penser au sacrifice expiatoire de l'animal par les adeptes du culte de Mithra, culte à mystères.

¹⁸³ Couleur d'un rouge particulier, utilisée dans l'Antiquité, produite à partir de coquillages très rares, réservée aux personnes appartenant à la royauté, chez Eschyle symbole de l'orgueil de Clytemnestre qui traite Agamemnon comme un Dieu ; ici, un des plus gros éclat de rouge dans ce décor rougeoyant sur lequel le sang disparaîtra.

¹⁸⁴ Ici souvenir de la défloration du jour de son mariage et suggestion du meurtre à venir : on se retient de lire « pour que son sang ne s'y vit pas ».

je m'aperçus qu'elle portait un enfant¹⁸⁵.

Il paraît qu'elle avait le don de deviner l'avenir¹⁸⁶ : pour nous distraire elle nous lut dans la main.

Le bain¹⁸⁷ était chauffé au bois. Une hache¹⁸⁸ qui servait à fendre des bûches traînait sur le plancher ; je ne sais pourquoi, je la dissimulai derrière le porte-serviettes.

J'appelai doucement Egisthe ; il devint livide¹⁸⁹ dès que j'ouvris la bouche : je lui ordonnai de m'attendre sur le palier. L'autre¹⁹⁰ montait lourdement les marches ; il ôta sa chemise ; sa peau dans l'eau chaude devint toute violette¹⁹¹.

Je frappai maladroitement un premier coup qui ne réussit qu'à entailler l'épaule ; il se

¹⁸⁵ Dans la mythologie, Cassandre eut en effet des enfants d'Agamemnon, dont deux furent exécutés le même jour que leur mère.

¹⁸⁶ Cassandre s'était vu octroyer le don de prédire l'avenir par Apollon qui était amoureux d'elle mais elle l'avait trompée, il l'avait donc punie : personne ne croyait à ses prédictions.

¹⁸⁷ De nombreuses versions du crime présentent, en effet la scène dans un bain, en particulier quand la principale responsabilité revient à Clytemnestre. On retrouve cette image sur des peintures sur vases de l'Antiquité.

¹⁸⁸ La hache à double tranchant, déjà évoquée pour Phèdre, était employée pour les sacrifices.

¹⁸⁹ Les personnages deviennent livides, ici Egisthe est terrorisé.

¹⁹⁰ Les deux occurrences de cet adjectif indéfini rappellent l'impossibilité de nommer Agamemnon, de même que chez Eschyle.

¹⁹¹ La peau se colore dans les composés du rouge, ici le violet, mélange du rouge avec le bleu, couleur froide.

leva tout droit ; son visage boursouflé se marbrait de taches noires ; il meuglait comme un bœuf¹⁹², Egisthe terrifié lui saisit les genoux, peut-être pour demander pardon.

[REDACTED]

On a parlé de flots rouges : en réalité, il a très peu saigné. J'ai versé plus de sang¹⁹³ en accouchant de son fils.

[REDACTED]

Mon fils¹⁹⁴ était trop jeune pour donner libre cours à sa haine contre Egisthe.

[REDACTED]

J'avais eu beau lui couper les pieds¹⁹⁵ pour l'empêcher de sortir du cimetière : ça ne l'empêchait pas de se faufiler chez moi, le soir, tenant ses pieds sous son bras comme les cambrioleurs transportent leurs souliers pour ne pas faire de bruit.

¹⁹² L'image du taureau se dégrade, Agamemnon n'est plus qu'un bœuf, c'est-à-dire un taureau châtré.

¹⁹³ Il s'agit du sang qui accompagne l'accouchement d'Oreste, le fils qui ensanglante à nouveau la famille en tuant sa mère. C'est comme une circulation de ce sang maudit dans le corps de la famille alors achevée.

¹⁹⁴ Il s'agit d'Oreste.

¹⁹⁵ Comme chez Eschyle, Clytemnestre coupe les pieds du mort. Ici, c'est pour tenter d'éloigner son fantôme ; dans l'*Agamemnon*, c'était pour éviter une vengeance.

Puisque le Temps, c'est le sang des vivants, l'Eternité doit être du sang d'ombre.
Mon éternité à moi se perdra à attendre son retour¹⁹⁶, de sorte que je serai bientôt la
plus blême des fantômes.

¹⁹⁶ Une attente éternelle pour un éternel retour : le temps atteint ici sa circularité parfaite.

Annexes

Tableau : *Clytemnestre hésitant avant de frapper Agamemnon endormi*

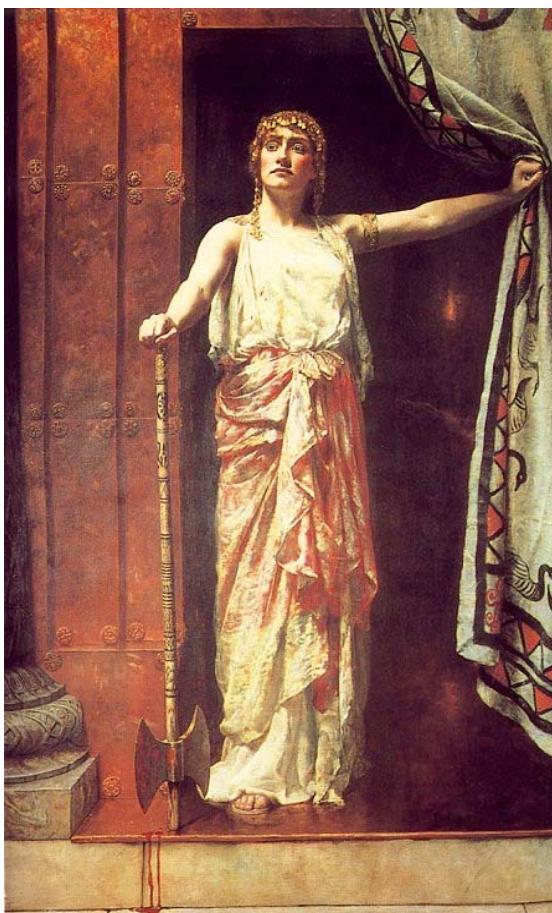
Ce tableau du baron Pierre-Narcisse Guérin nous permet d'imaginer Clytemnestre avant de frapper son époux (on remarque que le roi n'est pas tué dans sa baignoire). On remarque derrière elle Égisthe qui la pousse à agir. On voit nettement que c'est une femme forte, une reine à poigne, déterminée dans son acte et non pas une frêle héroïne grecque.



Baron Pierre Narcisse Guérin (1774-1833).
Huile sur toile. 1817. Conservé au Louvre.
(À gauche, Égisthe en train de pousser Clytemnestre).

Tableau : *Clytemnestre après le meurtre*

Il est intéressant de mettre ce second tableau en rapport avec le précédent qui montrait Clytemnestre avant le crime. Celui-ci nous montre la reine après le crime, terrifiante avec sa hache en main, le sang d'Agamemnon et de Cassandra coulant sur le double tranchant, loin de l'aspect pathétique qu'on pourrait lui concéder après la lecture de la nouvelle de Yourcenar. On voit à quel point la figure de la mère vengeresse et de la femme bafouée a inspiré les artistes à toutes les époques et dans tous les styles



John Collier (1850 - 1934) huile sur toile (1882)

Guildhall Art Gallery, Londres

Eschyle, Agamemnon

L'extrait qui suit est un passage de la traduction française de Leconte de Lisle du texte d'Eschyle : Agamemnon. Yourcenar ne donne pas du tout la parole à Cassandre la « sorcière turque » dans « Clytemnestre ou le crime » or ce personnage possède une intense dimension tragique. On peut voir ici comment, face au cœur des vieillards, elle pressent le meurtre du roi.

KASANDRA

Hélas, hélas ! ô malheur ! De nouveau le travail prophétique gonfle ma poitrine, prélude du chant terrible ! Voyez-vous ces enfants assis dans les demeures, semblables aux apparitions des songes ? Ce sont des enfants égorgés par leurs parents. Ils apparaissent, tenant à pleines mains leur chair dévorée, leurs intestins, leurs entrailles, misérable nourriture dont un père a pris sa part ! C'est pourquoi je vous dis qu'un lion lâche médite, en se roulant sur le lit de l'époux, la vengeance de ce crime. Malheur à celui qui est revenu, à mon maître, puisqu'il me faut subir le joug de la servitude ! Le chef des nef, le destructeur d'Ilios, ne sait pas ce qu'il y a sous le visage souriant et les paroles sans nombre de l'odieuse chienne, et quelle horrible destinée elle lui prépare, telle qu'une fatalité embusquée ! Elle médite cela, la femelle tueuse du mâle ! Comment la nommer, cette bête monstrueuse ? Serpent à deux têtes, Skylla habitante des rochers et perdition des marins, pourvoyeuse du Hadès qui souffle sur les siens les implacables malédictions ! Quel cri elle a jeté, la très audacieuse, comme un cri de victoire dans le combat, comme si elle se réjouissait du retour de son mari ! Maintenant, si je ne t'ai point persuadé, et pourquoi le serais-tu ? ce qui doit arriver arrivera. Certes, tu seras témoin et tu diras, plein de pitié, que je n'étais qu'un prophète trop véridique.

LE CHŒUR DES VIEILLARDS

J'ai reconnu, et j'en ai eu horreur, le repas de Thyeste qui dévora la chair de ses enfants, et la terreur me saisit en entendant ces choses si vraies et non inventées ; mais, pour celles que tu as dites d'abord, je dévie du droit chemin.

KASANDRA

Je te le dis, tu verras le meurtre d'Agamemnon.

LE CHŒUR DES VIEILLARDS

Ô malheureuse ! Contrains ta bouche de mieux parler.

Clytemnestre ou le crime

KASANDRA

Il n'y a aucun remède à ce que j'ai dit.

LE CHŒUR DES VIEILLARDS

Non, certes, si cela doit arriver. Mais que cela n'arrive pas !

KASANDRA

Toi, tu pries ! Eux ne songent qu'à l'égorgement ! »

ESCHYLE. *Agamemnon. Trilogie de l'Orestie.*
Paris : Gallimard, 2008. (Coll. Folio) 469 p.

SAPPHO OU LE SUICIDE

Elie MAUCOURANT

Julie BATTIN, Mélanie COTHENET et Alexandra LEFEBRE

Introduction

Il est bien difficile de cerner les aspects véraces, et les tenants mythologique de Sappho. Née à Mytilène ou Eressos sur l'île de Lesbos - lesbienne signifiant « la personne célèbre de l'île Lesbos »-, fille d'un monarque puissant qui lui permet de se cultiver et même de fonder une école pour femme, probablement en 620 av.J.-C., Sappho est une poétesse très admirée durant l'Antiquité, notamment par de grands auteurs tels qu'Ovide. Négligée néanmoins par les copistes chrétiens, à cause de la saveur scandaleuses de ses œuvres, elle est pourtant redécouverte par la Pléiade. Sappho est célébrée pour la puissance évocatrice, passionnée et érotique de sa poésie. On lui attribue notamment *Ode à la Bien Aimée et autres poèmes*. Mais ces considérations, toutefois contestées car postérieures à la vie de Sappho, font œuvre commune avec la saveur mythique du personnage : il est probable que son suicide et sa relation avec Phaon relèvent de la confusion entre deux Sappho. L'une étant poétesse, l'autre courtisane et joueuse de lyre. Phaon, quant à lui, fut selon l'histoire, un honnête homme qui considérait pourtant les femmes instruites comme stupides. Sa rencontre avec Sappho change radicalement cette opinion : il tombe amoureux d'elle. Une autre figure occupe une place importante dans le récit. Il s'agit d'Attys, disciple de l'école fondée par Sappho, La Maison des Servantes des Muses, et pour laquelle la poétesse éprouva une vive attirance, à l'instar d'Anactoria et de Gongyla.

Yourcenar puise donc dans un vaste canevas mythologico historique. Néanmoins, certaines sources d'inspiration appartiennent fondamentalement au monde littéraire antique. Il est sûr que l'auteur de *L'OEuvre au Noir* a lu et s'est inspiré d'*Ode à la Bien Aimée et autres Poèmes* de Sappho, puisque c'est dans ces poésies qu'apparaît le nom des « bien aimées », donc d'Attys. Mais une autre référence domine la nouvelle : Ovide. En effet, la métamorphose en Alcyon rappelle celle de Céyx et Alcyone dans le livre XI des *Métamorphoses*, dont le nom a donné par l'étiologie, le désignant de l'oiseau. Une autre métamorphose du Livre XI rappelle furieusement celle de Sappho. Il s'agit d'Esaque. Poursuivant une nymphe terrifiée qui se refuse à lui, Esaque la voit mourir devant ses yeux, piquée par un serpent. Désespéré il...

se jette dans la mer [...] Thétis adoucit sa chute, le couvre de plumes et lui refuse cette mort qu'il désire. Le malheureux s'indigne d'être forcé de vivre et son âme cherche en vain à s'échapper de sa demeure ; il s'élève sur ses ailes nouvelles et s'élance de nouveau vers les flots ; ses plumes le soutiennent ; furieux, il se précipite sans cesse dans les ondes et sans cesse il y cherche une mort qu'il ne trouvera jamais.

L'image maladroite de Sappho, trop enivrée de vertige et d'azur, fait également écho à l'*Albatros* de Baudelaire de façon frappante. Mais plus loin encore, l'on peut se demander si Yourcenar ne s'est pas également servi comme source, de l'une des autres nouvelles de *Feux* : *Marie-Madeleine ou le Salut*. En effet, la parure de plume, l'attrait du ciel, l'amour de l'empathie - traits caractéristiques de Sappho- renvoient à l'image d'un ange, d'une figure quasi christique et martyr, très proche de celle de Marie-Madeleine, voire d'Antigone, in *Antigone ou le Choix*, autre nouvelle du recueil, autre figure martyre, passionnée et consumée (brûlée ?) de son amour pour l'humanité.

Néanmoins, ces sources potentielles ne sont pas sans soulever des tensions et des paradoxes. Comme nous l'avons déjà précisé, Sappho est une figure dont la véracité reste à prouver, et qui tient tout autant de la

mythologie et de l'Histoire. Mais il reste toutefois paradoxal que Yourcenar assimile l'Alcyon à Sappho. En effet, Céyx et Alcyone sont un couple uni dans la mort, et dont la métamorphose fera des oiseaux aimants, occupés à faire attention à leur descendance. Nous sommes loin de l'image de la poëtesse esseulée et qui cherche l'azur et le bleu de la mer comme Salut. De plus, si la métamorphose d'Esaque semble se rapprocher au plus près de celle de Sappho, il faut bien comprendre qu'Esaque tente avant tout de se suicider au sens le plus commun du terme. Le suicide de Sappho reste, pour sa part, une énigme, et s'apparente plus à une transcendance de la mort, une envolée dans l'azur du ciel ou de la mer ; non pas une simple chute, mais une immense dislocation de l'être. Enfin, si Yourcenar puise dans les autres nouvelles, qu'elles soient *Marie-Madeleine ou le Salut*, ou *Antigone ou le Choix*, il ne faut pas oublier que *Sappho ou le Suicide* est la dernière œuvre de *Feux*, et qu'en ce sens, elle est le dernier stade d'une maturation profonde. Point de passion charnelle, -l'homosexualité de la poëtesse n'est pas un trait dominant, ni essentiel de la nouvelle-, ni d'amour divin, ou fraternel. Sappho aime au-delà de la famille ou de Dieu. Elle est le chantre de l'humanité, trop loin dans le ciel pour être souillée comme l'est Marie-Madeleine, trop distante du marasme coagulé de la terre qu'affronte Antigone.

Néanmoins, Sappho, cet être étrange et malléable clôturant l'œuvre sur une note à priori tragique, répond parfaitement à la définition que nous donne Névéna Guéorguieva-Dikranian :

« Yourcenar qui pensait que la vie d'une femme est trop étroite pour qu'elle soit mise au centre du monde romanesque, trouvera toujours le moyen d'incorporer dans ses romans une de ces figures silencieuses et lumineuses [...] dont la vraie vie reste ailleurs, dans un conte merveilleux, plongé dans une Méditerranée de culture »¹⁹⁷.

¹⁹⁷ Névéna Guéorguieva-Dikranian. « La femme méditerranéenne dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar » in *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*. Clermont-

La notion d'étroitesse, d'impossibilité de fuite, ou d'envol sont en parfaite adéquation avec la Sappho de Yourcenar. Toute la structure de la nouvelle se construit sur un jeu incessant de tensions, d'inversions et de claustrophobie. Le titre *Sappho ou le suicide*, est très représentatif de ceci. Premièrement, le suicide est un terme très paradoxal dans le *topos* mythologique gréco-romain, comme le souligne Joël Schmidt : « Considéré comme un crime par le droit grec et romain, le suicide, fréquent dans la mythologie n'est pas toujours condamné [...] il prend une valeur de sacrifice ; il devient un acte d'amour [...] et est souvent récompensé par une métamorphose en astre ou en constellation. ». Le suicide a donc, pour l'Antiquité, une symbolique plurielle. Mais le paradoxe ne s'arrête pas là. Si le terme « suicide » pose problème dans la mesure où il est condamné ou magnifié pour l'Antiquité, il n'en est que plus problématique dans un monde où les tramways arpencent la Corne d'Or. La tension et l'étouffement d'un monde chthonien et résolument contemporain sont en parfait accord avec la claustrophobie de Sappho, mais interrogent nécessairement sur la valeur sémantique d'un tel titre. Titre encore plus problématique dans la mesure où il annonce la dernière nouvelle du recueil. De là, il n'a qu'un pas à franchir pour se demander si le suicide de Sappho est un acte tragique antique, ou bien une cristallisation christique de l'individu à son sommet. Peut-être est-ce même la consécration d'un acte que tous les autres personnages des nouvelles n'ont eu le courage d'exécuter. Ainsi, le suicide en est-il encore un ? Concrètement, l'acte en lui-même soulève des questions : est-ce une chute dans la mer ou dans le ciel ? Et pourquoi le suicide ?

La nouvelle apporte, en ce sens, des éléments de réponse. Sappho, est littéralement brûlée, consumée de son amour pour l'humanité. Elle est tour à tour, et au fil du récit, Esaque, Alcyone, un albatros, un Hermès qui n'arrive pas à délivrer un message, peut-être parce qu'il est trop haut, trop

loin ; un pasteur qui irait trop vite pour ses brebis, un prophète, un ange - déchu ? (Peut-être une référence à la Chute dans *Paradise Lost* de Milton ?), enfin, un Christ ; une suicidée (ressuscitée ?). En effet, le récit pose la question de la résurrection. Après sa chute, il est très difficile de savoir si Sappho est morte ou pas. Sa peau étant déjà de « marbre pâle » dès les premiers instants du récit et lui donnant des airs de mort-vivant, de suaire incarné, comment comprendre son naufrage sur les rives ? Est-ce les rives d'Avalon ou bien la concrétisation d'une réalité enfin retrouvée ? *Sappho ou le Suicide* interpelle donc aussi le lecteur, créant un échange puissant entre le texte et lui. C'est peut-être alors la finalité de la dédicace de *Feux*, à Hermès. Sappho n'a pas échoué, loin de là. Elle nous parle et nous appelle. C'est par son acte délibéré que nous entrons en tension et donc en communication avec l'œuvre et la matière littéraire. Marguerite Yourcenar a donc tenu sa parole. Elle nous a en effet appris à lire.

« Sappho ou le suicide »

Je viens de voir au fond des miroirs¹⁹⁸ d'une loge une femme qui s'appelle Sappho. Elle est pâle comme la neige, la mort, ou le visage clair des lépreuses.¹⁹⁹ Et comme elle se farde pour cacher cette pâleur, elle a l'air du cadavre d'une femme assassinée, avec sur ses joues un peu de son propre sang.²⁰⁰

[REDACTED]

Elle erre de ville en ville avec trois grandes malles pleines de perles fausses et de débris d'oiseaux.²⁰¹

[REDACTED]

Son corps collé au mur, haché menu par les lettres des affiches lumineuses fait partie de

¹⁹⁸ Expression du rapport ambigu de Sappho avec le réel.

¹⁹⁹ Yourcenar provoque dès les premiers instants de la nouvelle, une sensation de tension. Assimiler la lèpre à Sappho, personnage faisant traditionnellement écho à la beauté et l'érotisme, c'est créer l'oppression, mettre l'Alcyon en cage.

²⁰⁰ L'on pourrait voir dans cette proposition, une annonce proleptique du suicide.

²⁰¹ L'image du faste qui n'est qu'un leurre et de l'oiseau détruit et enfermé pourrait être l'expression de la nouvelle même : claustrophobie et déception devant un réel morne et fade.

ce groupe de fantômes en vogue qui planent sur les villes grises.²⁰² Créature aimantée, trop ailée pour le sol, trop charnelle pour le ciel,²⁰³ ses pieds frottés de cire ont rompu le pacte qui nous joint à la terre ; la Mort agite sous elle les écharpes²⁰⁴ du vertige²⁰⁵, sans jamais parvenir à lui brouiller les yeux.

À demi dévorée par ce fauve implacable, elle tâche d'être en secret la dompteuse de son cœur²⁰⁶.

Le corps seul des jeunes filles serait assez doux, assez souple, assez fluide encore pour se laisser manier par les mains de ce grand ange qui feindrait par jeu de les lâcher en plein gouffre : elle ne réussit pas à les garder longtemps dans cet espace abstrait limité de tous côtés par la barre des trapèzes : vite effrayées par cette géométrie qui se change en coups d'ailes, toutes ont bientôt renoncé à lui servir de compagnes du ciel.²⁰⁷ Elle doit redescendre à terre pour se

²⁰² Le réel peut ici s'apparenter à une vision chthonienne : morne comme le Léthé, ses habitants sont assimilés à des mânes.

²⁰³ Chiasme intéressant : il s'agirait d'une représentation du déchirement de Sappho, tirailée entre l'azur et la terre.

²⁰⁴ La référence à l'écharpe n'est pas sans rappeler Antigone de Sophocle.

²⁰⁵ Le vertige est un défaut tout à fait paradoxal pour un oiseau. Néanmoins il est très révélateur de l'immobilisme latent de Sappho.

²⁰⁶ Incertitude : De qui parle Yourcenar ? De ce cœur dévorant ? Ou est-ce une annonce d'Attys voire de Phaon ?

²⁰⁷ Sappho se condamne ainsi à la solitude. Mais peut-être faut-il comprendre que cette figure de pasteur est incapable d'emporter ses brebis vers le Salut dans la mesure où ses

retrouver de plain-pied avec leur vie toute rapiécée de chiffons qui ne sont même pas des langes²⁰⁸, de sorte que cette tendresse finit par prendre l'aspect d'un congé du samedi, d'un jour de permission passé par le gabier en compagnie de filles. Étouffant dans ces chambres qui ne sont qu'une alcôve²⁰⁹, elle ouvre sur le vide la porte du désespoir, avec le geste d'un homme obligé par l'amour à vivre chez les poupées.



La

pâleur²¹⁰ des jeunes filles réveille en elle le souvenir presque incroyable de la virginité. Dans Gyrinno²¹¹, elle a aimé l'orgueil, et s'est abaissée à lui baisser les pieds.



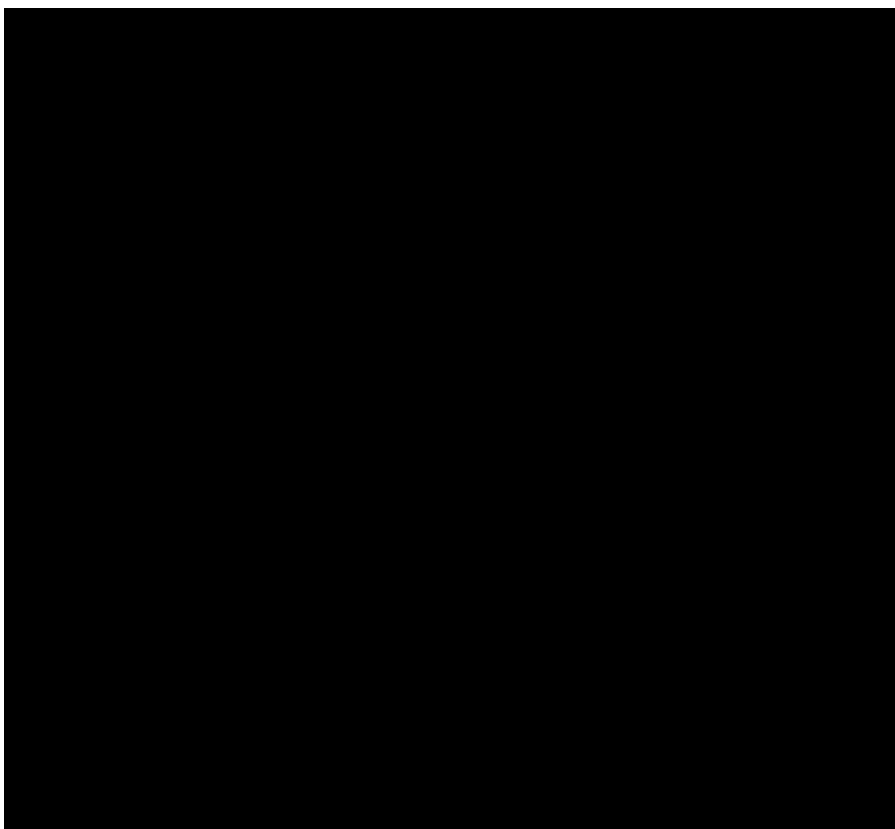
attentes sont trop élevées, ou que la « misère ambiante » (Y. Bonnefoy) a pris le dessus et dévoré le réel.

²⁰⁸ Tissu enveloppant le corps d'un nourrisson, issu du latin *lanea*, « en laine », qualificatif d'une étoffe. (Source : E.BAUMGARTNER, P.MENARD. *Dictionnaire Etymologique et Historique de la Langue Française*. Paris : Le Livre de Poche, 1996. 848 p.)

²⁰⁹ Rappel de « l'ange » ? Annonce d'un sommeil éternel ? Du lieu où elle se couchera pour toujours ?

²¹⁰ Le lexique du pâle et du spectre est omniprésent dans le texte. Cela a pour conséquence de créer un univers de mort vivant, à l'instar de Sappho dont la peau s'apparente souvent à un linceul.

²¹¹ « Bien aimée » de Sappho.



Les jeunes hommes en smoking rencontrés dans les couloirs des loges rappellent tous à Attys l'ami dont elle regrette peut-être les baisers repoussés : Sappho l'a si souvent entendu parler du beau linge de Philippe²¹², de ses boutons de manchettes bleus, de l'étagère pleine d'album licencieux qui garnissaient sa chambre de Chelsea²¹³, qu'elle finit par avoir de cet homme d'affaire correctement vêtu une image aussi nette que des quelques amants qu'elle n'a pu éviter d'introduire dans sa vie : elle le range distraitemment parmi ses pires souvenirs. Les paupières d'Attys prennent peu à peu des teintes de violettes ; elle va chercher à la poste restante des lettres qu'elle déchire après les avoir lues ;

²¹² Philippe n'est à l'évidence pas une figure mythologique. Il appartient peut-être au vécu de Yourcenar, dont *Feux en est* en partie l'expression.

²¹³ Le brouillage temporel est ici des plus déroutants. Il s'efface néanmoins devant la pérennité du mythe de Sappho.

paraît étrangement renseignée sur les voyage d'affaire qui pourraient obliger le jeune homme à croiser par hasard leur route de nomade de pauvres²¹⁴.

Un soir, Sappho rentre du cirque plus tard qu'à l'ordinaire, chargée de brassées de bouquets qu'elle n'a ramassés que pour fleurir Attys.²¹⁵

Elle constate dans la cuisine l'absence d'une Attys occupée à faire frire des tomates ; dans la salle de bains, le manque d'une jeune fille nue et jouant avec l'eau ; dans la chambre à coucher, l'enlèvement d'une Attys prête à se laisser bercer.²¹⁶

Après quelques années, une de ses tournées dans le Levant la ramène à Smyrne²¹⁷ ; elle apprend que Philippe y dirige maintenant une manufacture de tabacs d'Orient²¹⁸ ; il vient de se marier avec une femme imposante

²¹⁴ La succession de phrases aussi longue peut faire penser à une diatribe d'amant. Sappho apparaît donc, bien qu'elle soit appelée par l'azur, pleinement humaine lorsqu'elle parle de son aimée. Peut-être est-ce aussi la voix de Yourcenar qui exprime, avec son personnage, le chagrin de ses amours.

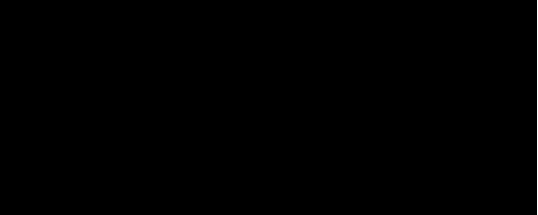
²¹⁵ Il s'agit peut-être d'un jeu de mot : littéralement, cela signifie fleurir la tombe d'Attys, c'est-à-dire de faire une croix sur leur relation. Mais Atys, dont l'orthographe varie quelque peu, était aussi un personnage mythologique changé en pin, dans les *Métamorphoses* d'Ovide, Livre XI.

²¹⁶ Gradation tragique.

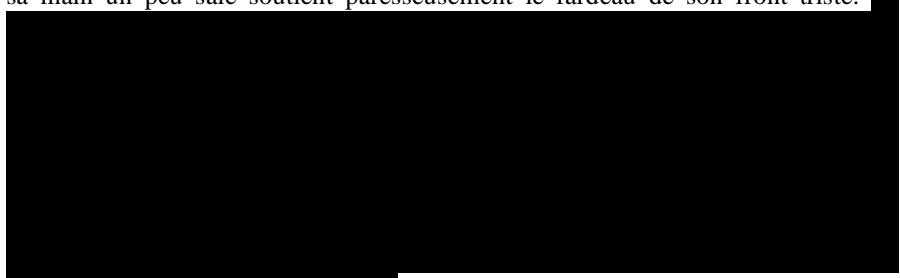
²¹⁷ Aujourd'hui Izmir, en Turquie.

²¹⁸ L'image du tabac n'est pas anodine. Le tabac c'est l'addiction, mais aussi l'enrassement et l'étouffement, syndrome typique de Sappho.

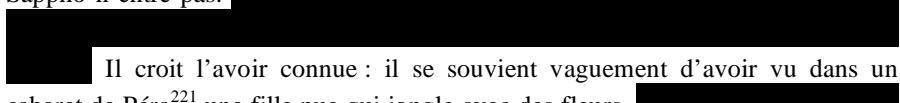
et riche qui ne peut être Attys : la jeune fille délaissée passe pour s'être engagée dans une troupe de danseuses.



A Stamboul²¹⁹, le hasard l'attale chaque soir aux côtés d'un jeune homme négligemment vêtu qui se donne pour employé d'une agence de voyages ; sa main un peu sale soutient paresseusement le fardeau de son front triste.



Ce garçon privé de permis de séjour a ses préoccupations bien à lui ; il est fraudeur trafiquant de morphine²²⁰, agent peut-être de la police secrète ; il vit dans un monde de conciliabules et de mots de passes où Sappho n'entre pas.



Il croit l'avoir connue : il se souvient vaguement d'avoir vu dans un cabaret de Pétra²²¹ une fille nue qui jongle avec des fleurs.



Assise à la poupe, Sappho regarde vaciller à la lueur d'une lanterne ce beau visage de jeune mâle²²² qui est maintenant sou seul soleil humain. Elle retrouve dans ses traits certaines caractéristiques aimées jadis dans la

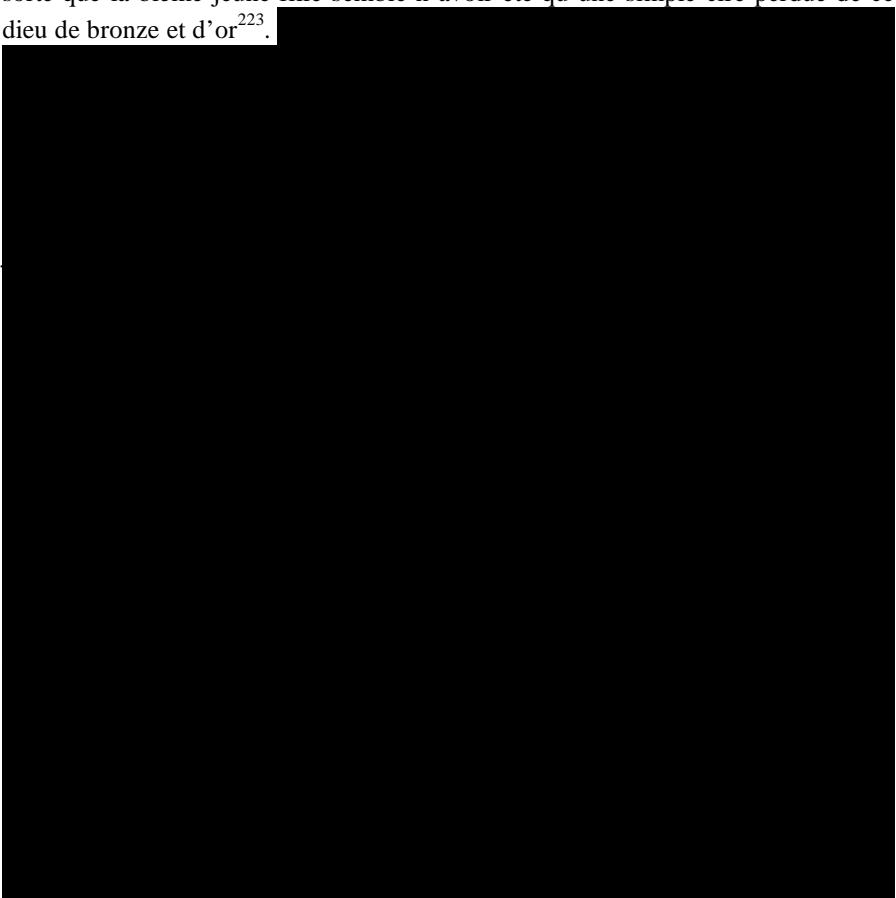
²¹⁹ Désignait autrefois les vieux quartiers d'Istanbul.

²²⁰ Phaon, c'est donc celui qui endort les souvenirs.

²²¹ Extension de la ville génoise de Galata. Situé au Nord de la Corne d'Or, c'est l'un des plus importants centres historiques d'Istanbul.

²²² Animalisation de Phaon. Cf. note 225.

jeune fille en fuite : la même bouche tuméfiée que semble avoir piquée une mystérieuse abeille, le même petit front dur sous des cheveux différents et qui cette fois semblent trempés dans le miel, les mêmes yeux pareils à deux longues turquoises troubles, mais enchaînés dans un visage hâlé au lieu d'être livide, de sorte que la blême jeune fille semble n'avoir été qu'une simple cire perdue de ce dieu de bronze et d'or²²³.



Elle écoute le jeune homme rôder dans la chambre voisine où la blancheur d'un lit s'étale comme un espoir resté malgré tout merveilleusement ouvert ; elle l'entend déboucher des flacons sur la table de toilette, fouiller dans les

²²³ Le portrait de Phaon n'est pas sans rappeler celui de Frank, dans la nouvelle *Eveline* in *Les Gens de Dublin* (*Dubliners*) de J.Joyce.

tiroirs avec une sûreté de cambrioleur²²⁴ ou d'ami de cœur qui se croit tout permis, ouvrir enfin les deux battants de l'armoire où ses robes pendent comme des suicidées, mêlées aux quelques falbalas qui lui restent d'Attys.

Elle se lève, se retourne : l'être aimé²²⁵ 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 danseur²²⁶ ; 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 absente²²⁷ ; c'est une jeune fille encore qui vient à elle avec un rire de source.

Elle sait que nulle rencontre ne contient son salut²²⁸, puisqu'elle ne peut où qu'elle aille que retrouver Attys.

Tout à coup, des cymbales retentissent comme si la fièvre les entrechoquaient dans son cœur : à son insu une longue habitude l'a ramenée vers le Cirque²²⁹ à l'heure où elle lutte chaque soir avec l'ange du vertige.

²²⁴ Phaon apparaît donc comme un prédateur. Après avoir « rôdé », il pille.

²²⁵ Aucune allusion directe de la relation charnelle entre Sappho et Phaon n'est évoquée. L'amour n'est-il, ici, contrairement au mythe, que spirituel ? Nous pouvons en douter. Mais le lexique traitant de la relation entre Sappho et Phaon élude le corps, contrairement à Attys. Peut-être s'agit-il de mettre en exergue la superficialité de l'amour entre la poëtesse et le trafiquant de morphine et ainsi la profondeur de la trahison qui suit.

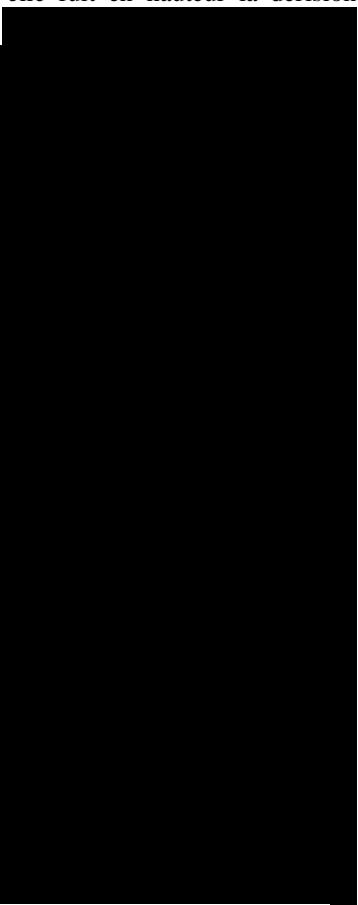
²²⁶ Cette trahison, cette remembrance terrible s'apparente à une dévoration. La bête Phaon dévoreraient ainsi les souvenirs de Sappho par une appropriation douloureuse.

²²⁷ Expression plus profonde du faux du réel. Peut-être est-ce à mettre en lien avec les « fausses perles ».

²²⁸ ...À la différence de Marie-Madeleine. La maturation des nouvelles de *Feux* irait donc de pair avec l'athéisme ?

²²⁹ A noter la majuscule sur le substantif. Ce « Cirque » est crucial : il a pris tour à tour l'aspect d'un lieu de plaisir, de vol et d'acrobatie tout comme un endroit de dévoration. Est-ce une métaphore du lit d'amour ?

Une habilleuse ouvre à Sappho sa loge de condamnée à mort : elle se dénude comme pour s'offrir à Dieu²³⁰ ; elle se frotte d'un blanc gras qui déjà la transforme en fantôme ; elle attache à la hâte autour de son cou le collier d'un souvenir. Un huissier vêtu de noir vient l'avertir que son heure a sonné : elle grimpe l'échelle de corde son gibet céleste²³¹ : elle fuit en hauteur la dérision d'avoir pu croire qu'un jeune homme existait.



Mais ceux qui manquent leur vie courrent aussi le risque de rater leur suicide.²³²

²³⁰ Rappel significatif de *Marie Madeleine ou le Salut*.

²³¹ Nouveau rappel de *Marie Madeleine ou le Salut* : « Je l'ai vu se coucher sur le lit vertical de sa noce éternelle, j'ai assisté à la terrible liaison des cordes ».

²³² Cette phrase pourrait faire référence à l'analyse du Hagakure de Mishima dans *Le Japon Moderne et l'éthique du Samouraï* : « méditer quotidiennement sur la mort, c'est se concentrer quotidiennement sur la vie ». Vie et mort ne sont alors plus des forces

antithétiques, mais des parties indissociables d'un même tout puissant. Yourcenar était intéressée par les philosophies orientales, et il n'est pas impossible qu'elle se soit inspirée des méditations du Hagakuré ou du Bushido.

Annexes

Lamartine, « Sappho, élégie antique »

Nous avons choisi ensuite un poème de Lamartine qu'il a consacré à Sappho. Il l'a publié en 1823. Il s'intitule : « Sappho, élégie antique » et est issu de son recueil : Nouvelles Méditations poétiques. Ce poème est composé à l'origine de 194 vers mais par souci d'efficacité, nous nous limitons à ceux qui nous ont semblé les plus pertinents.

A travers ce poème, Lamartine fait vivre Sappho. Celle-ci s'adresse à une multitude de dieux comme Vénus, Neptune mais elle s'adresse également aux filles de Lesbos et à Phaon, l'homme dont elle tombe éperdument amoureuse mais qui la fera trop souffrir. Il s'agit en fait d'un monologue que fait Sappho avant de se suicider de la falaise de Leucade. Dans ce poème, nous retrouvons la douleur et l'humiliation que ressent Sappho. Aussi, on comprend que la fin (le suicide) de Sappho semble être en fait un remède à tous ses maux d'amour.

L'aurore se levait, la mer battait la plage ;
Ainsi parla Sappho debout sur le rivage,
Et près d'elle, à genoux, les filles de Lesbos
Se penchaient sur l'abîme et contemplaient les flots :
Fatal rocher, profond abîme !
Je vous aborde sans effroi !
Vous allez à Vénus dérober sa victime :
J'ai méconnu l'amour, l'amour punit mon crime.
Ô Neptune : tes flots seront plus doux pour moi !
Vois-tu de quelles fleurs j'ai couronné ma tête ?
Vois : ce front, si longtemps chargé de mon ennui,
Orné pour mon trépas comme pour une fête,
Du bandeau solennel étincelle aujourd'hui !
On dit que dans ton sein... mais je ne puis le croire !
On échappe au courroux de l'implacable Amour ;
On dit que, par tes soins, si l'on renait au jour,

D'une flamme insensée on y perd la mémoire !
Mais de l'abîme, ô dieu ! quel que soit le secours,
Garde-toi, garde-toi de préserver mes jours !
Je ne viens pas chercher dans tes ondes propices
Un oubli passager, vain remède à mes maux !
J'y viens, j'y viens trouver le calme des tombeaux !
Reçois, ô roi des mers, mes joyeux sacrifices !
Et vous, pourquoi ces pleurs ? Pourquoi ces vains sanglots ?
Chantez, chantez un hymne, ô vierges de Lesbos !
[...]
"Lorsque enfin, fatigué des travaux de Bellone,
"Sous la tente au sommeil ton âme s'abandonne,
"Ce sommeil, ô Phaon ! Qui n'est plus fait pour moi,
"Seule me laissera veillant autour de toi !
"Et si quelque souci vient rouvrir ta paupière,
"Assise à tes côtés durant la nuit entière,
"Mon luth sur mes genoux soupirant mon amour,
"Je charmerai ta peine en attendant le jour !
[...]
Misérable Sapho ! N'ont pu sauver ta vie !
Tu vécus dans les Pleurs, et tu meurs au matin !
Ainsi tombe une fleur avant le temps fanée !
Ainsi, cruel Amour, sous le couteau mortel.
Une jeune victime à ton temple amenée,
Qu'à ton culte en naissant le pâtre a destinée,
Vient tomber avant l'âge au pied de ton autel !
Et vous qui reverrez le cruel que j'adore
Quand l'ombre du trépas aura couvert mes yeux,
Compagnes de Sapho, portez-lui ces adieux !
Dites-lui... qu'en mourant je le nommais encore !
Elle dit, Et le soir, quittant le bord des flots,
Vous revîntes sans elle, ô vierges de Lesbos !

Fresque antique : « La tombe du plongeur »

Nous vous proposons de terminer avec une peinture grecque, rarissime puisqu'elle nous est parvenue dans son intégralité. Cette pièce archéologique a été découverte en 1968 à Paestum et est aujourd'hui exposée dans le Musée archéologique national de la ville. Cette fresque antique a été peinte sur la tombe d'un plongeur et daterait de 480-470 avant Jésus-Christ ; ceci fait d'elle une réalisation antérieure à l'existence de la poëtesse. Son nom « fresque de la tombe du plongeur » lui a été attribué à cause de la scène représentée sur la dalle. Elle représente un athlète plongeant dans l'eau ; les branches des arbres semblent le pousser et l'attirer vers les profondeurs. Dès lors, un lien peut-être fait avec le supposé saut de Sappho dans les eaux depuis le Cap Leucate. On pourrait interpréter ce plongeon comme un saut vers l'inconnu ou vers la mort. De plus, une des hypothèses avancées par les archéologues et qui semble des plus probante est la symbolisation du passage du défunt dans l'au-delà. Suite à une observation plus attentive on peut noter la récurrence apparente du chiffre sept. Aussi bien dans le monument d'où saute le plongeur que dans le nombre de branches qui composent les arbres. Dans l'Antiquité, ce chiffre symbolise la régénération.



Fresque antique (480 - 470 av. J.-C.)
Musée archéologique de Paestrum

Illustration de Gustave Doré pour le *Paradis perdu (Paradise Lost)* de Milton.

La chute de l'ange déchu, le porteur de Lumière, Lucifer, fut un thème très souvent repris, notamment par la littérature gothique, les romantiques, la littérature fantastique, et plus généralement l'horreur et la Science Fiction. Sur cette gravure, Lucifer qui vient de perdre la guerre contre les forces de Dieu est chassé du Paradis. C'est la Chute. La chute plus précisément de celui qui ne se reconnaissait plus dans les valeurs de Dieu, et qui se retrouva l'espace d'un temps entre deux mondes antithétiques. Sappho revêt elle aussi la parure d'un ange déchu, certes parce qu'elle est bâillonnée, ne pouvant ainsi plus délivrer son message, mais également parce qu'elle se retrouve, elle aussi, au prix d'une lutte acharnée, prise entre l'azur et le sol : « créature aimante, trop ailée pour le sol, trop charnelle pour le ciel... »



La chute de Lucifer. Gustave Doré, 1886.

BIBLIOGRAPHIE²³³

Texte de référence

YOURCENAR, Marguerite. *Feux* [1936]. Paris : Gallimard, 1974. (Coll. L’Imaginaire).

Etudes critiques sur Marguerite Yourcenar

Articles

ALPHANT, Marianne. « Marguerite Yourcenar ». *Encyclopaedia Universalis*. [en ligne], <<http://universalis.bibliotheque-nomade.univ-lyon2.fr/article2.php?napp=21023&nref=S183931>>

BIONDI, Carminella. « Neuf mythes pour une passion » in *Bulletin de la Société Internationale d’Etudes Yourcenariennes*. 1989. Numéro spécial de novembre. *Mythes et idéologies dans l’œuvre de Marguerite Yourcenar*. pp. 27-34.

Livres

BIONDI, Carminella. *Marguerite Yourcenar ou la quête du perfectionnement*, Pise : Goliardica, 1997. (Coll. Histoire et critique des idées). 208 p.

FAVERZANI, C.. *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*. Clermont-Ferrand : association des Publications de la Faculté de Lettres et Sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1995. (études rassemblées). 285 p.

²³³ Cette bibliographie regroupe exclusivement les ouvrages cités par les étudiants dans leurs dossiers. Elle n'a aucune prétention à l'exhaustivité.

- JULIEN, Anne-Yvonne. *Marguerite Yourcenar ou la signature de l'arbre*, Vendôme : Presses Universitaires de France, 2002. (Coll. Ecriture). 287 p.
- POIGNAULT, Rémy. *L'Antiquité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar : littérature, mythe et histoire*. Bruxelles : Latomus, 1995. 1096 p.
- REAL, Elena. *Marguerite Yourcenar, biographie, autobiographie*. Colloque international tenu à l'université de Valencia (Espagne), octobre 1986. Direction : Elena Real, Université de Valencia, Valencia, 1988

En ligne

- HALLEY, Achmy. *Marguerite Yourcenar en poésie, archéologie d'un silence*. [En ligne] Amsterdam – New-York : Editions Rodopi B. V., 2005. (Coll. Faux). 604 p. (Consultation partielle).
http://books.google.fr/books?id=PSkxDGGc0GEC&lpg=PP1&dq=halley%20achmy&lr=&as_brr=0&pg=PP1#v=onepage&q=&f=false. (consulté le 25/11/09).

Etudes biographiques sur Marguerite Yourcenar

- BLOT, Jean. *Marguerite Yourcenar*. Paris : éditions Seghers, 1980. 186 p.
- SARDE, Michèle. *Vous, Marguerite Yourcenar : La passion et ses masques*. Paris : Robert Laffont, 1995. 426 p.

Dictionnaires culturels

- FOUILLOUX D., LANGLOIS A., *Dictionnaire culturel de la Bible*. Paris : R. Laffont, 1990. (Coll. Bouquins). 1478 p.
- GRIMAL, Pierre. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. [1951]. Paris : PUF, 2002.
- RALLO DITCHE E., FONTANILLE J., LOBARDO P.. *Dictionnaire des passions littéraires*. Paris : Belin, 2005.
- SCHOELLER, Guy. *Dictionnaire des personnages de tous les temps et de tous les pays*. Paris : Laffont-Bompiani 1960 (Coll. Bouquins)

Ouvrages sur la Grèce antique (civilisation et littérature)

- AMOURETTI, M-C. RUZÉ, F.. *Le Monde grec antique : Des Palais crétois à la conquête romaine.* Rubrique « Cartes ». 4^e édition. Paris : Hachette Supérieur, 2008. pp 340-346.
- BRULÉ, Pierre. *La fille d'Athènes : La religion des filles à Athènes. Mythes, cultes et société.* Paris : Les Belles Lettres, 1987. pp. 86, 99-100 et 303-304
- ROMILLY, Jacqueline (de). *La Tragédie grecque.* Vendôme : Presses Universitaires de France, 1997. (Coll. Littératures anciennes). 192 p.

Textes-sources consultés pour chacune des nouvelles

Phèdre

- EURIPIDE. *Hippolyte.* texte établi et traduit du grec par Louis Méridier. Paris : Les belles Lettres, 1997. 78 p.
- RACINE, Jean. *Phèdre.* Paris : Nathan, 2007. (Coll. Carrés classiques). 151 p.
- SÉNÈQUE. *Théâtre complet.* Volume 1. *Phèdre, Thyeste, Les Troyennes, Agamemnon.* Paris : Imprimerie nationale, 2004. 400 p.

Achille

- STACE. *Achilleïde.* Trad. De Jean Méheust. Paris :Les Belles Lettres, 1971. (Coll. Des universités de France publiée sous le patronage de l'Association Guillaume Budé). 107 p
- OVIDE. *Les Métamorphoses.* Tome III (XI-XV). Trad. De Georges Lafaye. Septième tirage revu et corrigé par H. Le Bonniec. Paris : Les Belles Lettres, 1991. (Coll. Des universités de France publiée sous le patronage de l'Association Guillaume Budé) 169 p.

Patrocle

- HOMERE. *L'Iliade.* Paris : Ed. Gallimard, 1975 (Coll. Folio classique). 505 p.
- OVIDE. *Les Métamorphoses,* Paris : Ed. du Chêne, 2008. 472 p.
- STACE. *L'Achilléïde.* Paris : Ed. Belles Lettres, 2001. (Coll. Bude série latine). 208 p.

Antigone

- ESCHYLE. *Les sept contre Thèbes*. Trad. par MAZON P.. Paris : Les Belles Lettres, 1920. (Coll. des universités de France).
- RACINE, Jean. *La Thébaïde* [1664] in *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, 1999. (Coll. Bibliothèque de la Pléiade).
- SOPHOCLE. *Antigone et Edipe roi* in *Tragiques grecs*. Trad. GROSJEAN J. Paris : Gallimard, 1967. (Coll. Bibliothèque de la Pléiade).

Léna

- ARISTOTE. « XVII Les Pisistratides » et « XVIII Le meurtre d’Hipparque ». *La Constitution d’Athènes*. [V^e siècle av. JC]. Texte établi et traduit par Georges Mathieu et Bernard Haussoullier. 5^e édition revue et corrigée. Paris : Les Belles Lettres, 1958. pp. 18-20.
- PAUSANIAS. *Description de la Grèce*. Livre I. *L’Attique*. [II^e siècle ap. JC]. Texte établi par Michel Casevitz, traduit par Jean Pouilloux, commenté par François Chamoux. Paris : Les Belles Lettres, 1992. pp. 72-73.
- PLATON. *Œuvres complètes*, Tome VIII. [V^e siècle av. JC]. Traduction nouvelle avec une introduction, des notices et des notes par E. Chambry. Paris : Garnier Frères, 1950. pp. 37-61.
- PLINE L’ANCIEN. *Histoire naturelle*. Livre XXXIV. Texte établi et traduit par H. Le Bonniec, commenté par H. Gallet de Santerre et H. le Bonniec. Paris : Les Belles Lettres, 1953. p. 132.
- THUCYDIDE. *La Guerre du Péloponnèse*, Livre I, 20 et Livre VI, 54 à 59. [V^e siècle av. JC]. Édition et traduction de Denis Roussel. Paris : Gallimard, 2000.

Marie Madeleine

- La Bible de Jérusalem*. Trad. École biblique de Jérusalem. Paris : Éditions Desclée de Brouwer, 2000. 2175 p.
- DE VORAGINE, Jacques. *La Légende dorée*. Trad. Teodor de Wyzewa. Paris : Éditions du Seuil, 1998. (Coll. Points – Sagesses). 742 p.

Phédon

- PLATON. *Phédon*. Présentation et trad. de Monique Dixsaut. Paris : GF Flammarion, 1991. (Coll. GF Philosophie). 448 p.

PLATON. *Apologie de Socrate / Criton / Phédon*. Paris : Librairie Générale Française, 1992. (Coll. Le livre de poche ; les classiques de la Philosophie). 350 p.

PLATON. *Le banquet / Phèdre*. Paris : 1992, (Coll. GF Flammarion), 218 p.

VALERY, Paul. *Eupalinos ou l'architecture* (précédé de) *L'Âme ou la danse*. Paris : Gallimard, 1924. 224 p.

Clytemnestre

ESCHYLE. *Trilogie des Oresties*. Paris : Gallimard, 2008. (Coll. Folio). 469 p.

EURIPIDE. *Oreste*. Paris : Gallimard, 2008. (Coll. Folio). 467 p.

HOMERE. *L'Odyssée*. Livre III, Paris : Les belles lettres 1947. 206 p.

SENEQUE. *Agamemnon*. Paris : Les belles lettres 2002. 185 p.

SOPHOCLE. *Electre*. Paris : Les belles lettres 2002. 194 p.

Sappho

OVIDE. *Les Métamorphoses*. Livre X, XI, XII. Paris : Pocket, 2005. 299 p.

LISTE DES ÉTUDIANTS

Emmie AMBROISE	Lauriane GANDON
Lucile AMODIO	Emmanuelle GAUDE
Justine ANGUIANO	Rahnia GHALEM
Mamadou Aliou BAH	Laura GIUNIPERO-ROLLIER
Mélanie BANDET	Laurence GRANIER
Julie BATTIN	Ségolène HAYRABEDIAN
Pauline BAUDUIN	Sarra JAOUADI
Thierry BAUMELLE	Lydia KRIM
Amandine BAZIN	Alexandra LEFEBRE
Adélaïde BERTHOLINO	Stéphanie MAILLAND
Lucie BON	Florian MASCLAUX
Antoine BOUET	Matthieu MAUCHAMP
Roxane BRANCHEY	Elie MAUCOURANT
Célia BRENIER	Mickaël MORELLON
Béryl BROSSE	Bastien MOUCHET
Jasmine BUCHY	Justine MOULIN
Angélique CAPARROS	Aurélie NOWACZYK
Flavie CARREL	Eléna NURY
Delphine CHABERT	Léa PATURAL
Victor CHAHBY	Mathieu PEQUIGNOT
Sophie CHOLAT	Tiphaine PIOGER
Lucie CLEMENT	Justine PLANUS
Mélanie COTHENET	Marie POMIER
Aurélie COUPAMAN	Marie POUGET
Maïssa DAOUDI	Noémie PRESUMEY
Sophie DEBRABANT	Elodie RASZKA
Maxime DEGRANGE	Ouassila REDJIMI
Noémie DUCHET	Raphaëlle RICHEZ
Julie DUFOUR	Nina SERIEYS
Axelle-Audrey EFIRE NTOUTOUUME	Flavie SOUZY
Valentin FAMELART	Harmony SYRE
Morgane FLEUROT	Margot SZYDLOWSKI
Olivier FRANçOIS	Océane TERRASSON

Pleins feux sur *Feux*

Béatrice TEULON-NOUAILLES

Pauline TREMBLAY

Yiling TU

Marie-Cécile URBIN

Laura VALLA

Cléa VAUTRIN

Mélanie VIDARD

Clémence VILLEFRANCHE

Johanna WOJTKOWIAK

Heidi ZICKLER

CONCEPTION

Sophie COSTE

ENCADREMENT PÉDAGOGIQUE

Sophie COSTE

Camille GERZAGUET

Serge MOLON

MAQUETTE

Serge MOLON

ÉQUIPE DE LECTURE ET DE MISE EN PAGE

Jasmine BUCHY

Maxime DEGRANGE

Mathieu PÉQUIGNOT

Marie POUGET

Sophie COSTE

Camille GERZAGUET

Serge MOLON

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	7
PRÉFACE.....	9
PHÈDRE OU LE DÉSESPOIR.....	11
Introduction	13
« Phèdre ou le désespoir »	17
Annexes	21
Thésée et le Minotaure.....	21
Extraits de <i>Phèdre</i> de Racine.....	23
Acte III, scène 4	23
Acte II, scène 5, vers 649 à 662	23
Tableau : <i>Phèdre</i> d'Alexandre Cabanel	25
ACHILLE OU LE MENSONGE	27
Introduction	29
« Achille ou le mensonge »	34
Annexes	40
Ovide, <i>Les Métamorphoses</i>	40
Stace ; La réflexion de Thétis (extrait de l' <i>Achilléide</i>)	41
Rubens et VanDyck : <i>Achille parmi les filles de Lycomède</i>	42
PATROCLE OU LE DESTIN	43
Introduction	45

« Patrocle ou le destin »	50
Annexes	55
Homère. <i>L'Iliade</i> . Livre XVIII, 62-97	55
Achille se lamentant sur la mort de Patrocle	56
Ballets Russes	57
 ANTIGONE OU LE CHOIX	59
Introduction	61
« Antigone ou le choix »	65
Annexes	70
<i>Antigone devant Polynice mort</i>	70
Racine, <i>La Thébaïde</i>	71
Sophocle, <i>Antigone</i>	73
 LÉNA OU LE SECRET	75
Introduction	77
« Léna ou le secret »	81
Annexes	90
Extrait de <i>Description de la Grèce</i> de Pausanias	90
<i>Pindare</i> de Marguerite Yourcenar	91
Statue des Tyrannoctones	92
 MARIE-MADELEINE OU LE SALUT	93
Introduction	95
« Marie-Madeleine ou le salut »	100
Annexes	109
Paul Claudel, conférence prononcée en Angleterre en septembre 1925	109
« Deux différentes manières d'aimer », Victor Hugo	110
<i>Noli me tangere</i> , Fra Angelico	113
 PHÉDON OU LE VERTIGE	115
Introduction	117
« Phédon ou le vertige »	122
Annexes	132
Tableau : <i>La Mort de Socrate</i>	132

<i>L'âme et la danse</i> de Paul Valéry.....	133
<i>Le Banquet</i> de Platon	135
CLYTEMNESTRE OU LE CRIME	137
Introduction	139
« Clytemnestre ou le crime ».....	145
Annexes	154
Tableau : <i>Clytemnestre hésitant avant de frapper Agamemnon endormi</i>	154
Tableau : <i>Clytemnestre après le meurtre</i>	155
Eschyle, <i>Agamemnon</i>	156
SAPPHO OU LE SUICIDE.....	159
Introduction	161
« Sappho ou le suicide »	166
Annexes	176
Lamartine, « Sappho, élégie antique »	176
Fresque antique : « La tombe du plongeur »	178
Illustration de Gustave Doré pour le <i>Paradis perdu</i> (<i>Paradise Lost</i>) de Milton.....	179
BIBLIOGRAPHIE	181
LISTE DES ÉTUDIANTS	186
CONCEPTION	188
ENCADREMENT PÉDAGOGIQUE.....	188
MAQUETTE.....	188
ÉQUIPE DE LECTURE ET DE MISE EN PAGE	188