

# LE MYTHE, PARAVENT DU MOI ?

par Mireille BRÉMOND  
(Université d'Aix-Marseille III)

Avant de se demander comment et même si le mythe permet l'écriture du 'moi', sans doute faut-il poser une question préalable : qu'est-ce que le 'moi' ? Sans vouloir entrer dans des considérations philosophiques et en laissant de côté la définition du 'moi' propre à la psychanalyse, le 'moi' dans son acception courante est (selon le *Robert*) " ce qui constitue la personnalité, l'individualité d'un être humain ". Le *Trésor de la Langue Française* fait la distinction entre le 'moi' ontologique et le 'moi' psychologique. Le 'moi' ontologique est le " principe métaphysique qui fait l'unité, le propre de la personne par-delà la diversité de ses pensées, de ses sentiments, de ses actes ". Quant au 'moi' psychologique, il peut être perçu de différentes façons et nous en retiendrons deux : c'est " la prise de conscience de l'individualité d'une personne soit par elle-même soit par une autre personne ". C'est ce qui permet à chacun d'entre nous d'employer à propos de soi-même le pronom personnel de première personne 'je' ou 'moi' selon les impératifs syntaxiques. Mais c'est aussi " un ou plusieurs états successifs de la personnalité ", c'est-à-dire " la forme que prend une personnalité à un moment particulier " <sup>1</sup>. Le 'moi' peut donc être envisagé d'une façon unifiée, c'est-à-dire comme étant une unité corporelle répondant à un état civil unique, ou d'une façon morcelée, c'est-à-dire comme étant une personne qui évolue au fil de la vie et qui peut effectivement connaître le sentiment d'avoir eu des 'moi' successifs et autonomes. Ce sentiment fut assez partagé par les écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup>, comme le fait remarquer Jean-Yves Tadié <sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Dans les entretiens avec Patrick de Rosbo, Yourcenar fait la distinction entre ces deux 'moi', (*ER*, p. 72).

<sup>2</sup> Tadié remarque que le XIX<sup>e</sup> siècle voit s'épanouir la subjectivité dans la littérature, notamment sous les formes du journal intime, des mémoires et de l'autobiographie : " la distance que prend le mémorialiste avec sa vie est poésie ; elle est aussi ironie, lorsque le je présent récuse, avec un mélange de hauteur et de tendresse, le moi passé " (Jean-Yves TADIÉ, *Introduction à la vie littéraire du XIX<sup>e</sup>*

Il semble que Marguerite Yourcenar ait oscillé entre ces deux perceptions du 'moi'<sup>3</sup>. D'un côté une pleine conscience de soi, comme elle le manifeste dans ses entretiens avec Matthieu Galey : "[...] j'avais l'impression que j'étais quelqu'un qui importait parce que j'étais. Je me souviens qu'à l'âge de huit ans, peut-être [...] je me regardais dans la glace et je me disais : "Voilà, je suis, je suis importante, ces gens-là ne s'en doutent pas". [...] Une certitude étrange – car, enfant, j'étais plutôt, comme je l'ai dit d'Alexis enfant, 'naturellement humble', et je crois qu'encore aujourd'hui il en reste quelque chose – que j'étais quelqu'un " (YO, p. 52-53). Par ailleurs, alors qu'il lui demande : " Vous n'avez pas pensé à changer de prénom ? ", elle répond : " Non, parce que le prénom, c'est très moi " (YO, p. 54).

Elle dit aussi : " Je n'ai qu'un intérêt limité pour moi-même " (YO, p. 309), et dans une lettre à Jean Chalon, elle dit que si elle écrit un jour un livre sur sa propre vie, elle n'y jouera " qu'un assez petit rôle "<sup>4</sup>. Elle exprime un désir d'effacement, le souci " d'encombrer le moins possible " ses ouvrages<sup>5</sup> et Jean Blot remarque avec un certain étonnement : " Tout paraît intéresser Marguerite Yourcenar, sauf Marguerite Yourcenar, toute vie sauf la sienne, toutes les conditions, à l'exception de celle qui lui fut réservée "<sup>6</sup>. Cette répugnance de l'auteur à l'expression du 'moi'<sup>7</sup> va de pair avec l'aspiration à l'universalité et elle est très visible dans toute l'œuvre. " J'appartiens à la pâte humaine " dit Yourcenar elle-même (YO, p. 204) et dans le " Carnet de notes de *Mémoires d'Hadrien* ", elle affirme : " tout être qui a vécu l'aventure humaine est moi " (OR, p. 537)<sup>8</sup>. Elle s'explique dans la préface de *Rendre à*

---

siècle (1970), Paris, Dunod, 1998, p. 11). On retrouve cette distanciation chez Proust dont Yourcenar relisait régulièrement l'œuvre et qu'elle disait admirer beaucoup.

<sup>3</sup> On retrouve la même ambiguïté à propos de l'autorité de l'auteur (donc l'affirmation de sa présence et de son point de vue), comme l'a analysé Francesca Counihan dans sa thèse. Cf. Francesca COUNIHAN, *L'autorité dans l'œuvre romanesque de Marguerite Yourcenar*, Lille, Presses du Septentrion, 2000.

<sup>4</sup> Lettre à Jean Chalon du 29 mars 1974, (L, p. 423).

<sup>5</sup> Cité par Josyane SAVIGNEAU, *Marguerite Yourcenar, l'invention d'une vie* (1990), Paris, Gallimard, coll. "Folio", 1997, p. 390.

<sup>6</sup> Jean BLOT, *Marguerite Yourcenar*, Paris, Seghers, 1971, p. 10.

<sup>7</sup> Voir, à ce propos, Laura BRIGNOLI, *Marguerite Yourcenar et l'esprit d'analogie*, Pisa, Pacini Editore, 1997, p. 223 ; Carminella BIONDI, " *Feux* : une écriture aphoristique de la passion ", *Marguerite Yourcenar, Biographie, autobiographie*, (Actes du colloque international de València 29-31 nov. 1986), Elena REAL éd., València, Universitat de València, 1988, p. 23-24 ; Enrica RESTORI, " *Feux* ou la discipline de la passion ", *ibid.*, p. 45.

<sup>8</sup> À plusieurs reprises nous rencontrons de petites phrases de ce genre, par exemple : " Postface ", AS, p. 936 ; " Postface ", HO, p. 1069 ; TP, EM, p. 670 et

César : “ Nous sommes tous trop pauvres pour vivre uniquement des produits de ce lopin d’abord inculte que nous appelons moi ” (*Th I*, p. 14)<sup>9</sup>. Ce ‘moi’ dont elle a conscience, elle tient donc à le cacher, soit parce qu’elle le trouve trop peu intéressant, comme nous venons de le voir, soit qu’elle cherche à se protéger<sup>10</sup>.

Selon Colette Gaudin, le sentiment du ‘moi’ est un enfermement comme un autre et que Yourcenar s’efforce de briser comme les autres<sup>11</sup>. Pascale Doré, pour sa part, montre que Yourcenar s’évacue, notamment dans *Le Labyrinthe du monde*, pour se mettre à l’abri de toute émotion trop forte, ce qu’elle appelle le “ glaçage ”, et qu’elle explique par le traumatisme dénié de la mort de sa mère à sa naissance<sup>12</sup>. La tentation de l’universel serait aussi pour l’auteur la possibilité de gommer le ‘moi’ en mettant au-dessus l’humain, le vivant, le cosmos<sup>13</sup>. Cet effacement est peut-être un orgueil, comme si Yourcenar n’acceptait de retenir de sa vie que ce qui en est universellement partagé. Simone Proust nous dit : “ Elle s’efface, certes, mais le monde entier renvoie son image, et toute l’histoire est convoquée : c’est évidemment un narcissisme plus

---

p. 694, *SP, EM*, p. 748 ; “ Examen d’Alceste ”, *Th II*, p. 103 ; “ Histoire et examen d’une pièce ”, *Th I*, p. 13.

<sup>9</sup> Dans une lettre à Dominique Le Buhan, du 23 décembre 1978, Yourcenar dit ceci : “ Tous les jeunes poètes qui m’écrivent me semblent tragiquement frappés d’*autisme* ” (cité par Josyane SAVIGNEAU, *op. cit.*, p. 385). Voir aussi *YO*, p. 205 et p. 237.

<sup>10</sup> Mais dans ce cas-là, comme le dit Evelio Miñano Martínez, “ il n’y a que le silence absolu pour bien effacer ; l’expression cryptique pose constamment l’existence d’un au-delà de la stricte compréhension ” (Evelio MIÑANO MARTINEZ, “ *Feux : les labyrinthes de l’effacement* ”, *Marguerite Yourcenar : Biographie, autobiographie*, *op. cit.*, p. 32).

<sup>11</sup> Colette GAUDIN, “ Petits papiers, grands projets : en effeuillant les archives de Marguerite ”, *L’universalité dans l’œuvre de Marguerite Yourcenar*, (Actes du colloque de Tenerife, nov. 1993), Maria José VASQUEZ DE PARGA et Rémy POIGNAULT éd., Tours, SIEY, 1994-1995, vol. 2, p. 139.

<sup>12</sup> Pascale DORÉ, *Yourcenar ou le féminin insoutenable*, Genève, Droz, 1999, p. 39-40. De son côté, Simone Proust affirme que : “ La mère restera en effet pour Marguerite Yourcenar le pôle archaïque de besoins, de désirs jamais assouvis, et ceci est écrit en filigrane du texte, malgré le rejet officiellement exprimé ” (Simone PROUST, *L’autobiographie dans “Le labyrinthe du monde” de Marguerite Yourcenar*, Paris, L’Harmattan, 1997, p. 50-51).

<sup>13</sup> Cette tentation est encore un ‘glaçage’ et c’est ainsi que Pascale Doré comprend la “ manie ” de Yourcenar de récrire ses œuvres, de critiquer hautement les premières versions, d’en interdire les réimpressions chaque fois qu’elle y détecte trop de subjectivité que la réécriture a pour but d’effacer : “ pour Marguerite Yourcenar, l’impasse qu’il faut à tout prix éviter, c’est la chute dans les trous du ‘je’ ” (Pascale DORÉ, *op. cit.*, p. 282. Voir aussi p. 42 et p. 270). Voir également Laura BRIGNOLI, *op. cit.*, p. 224 ; Claude BENOIT, “ La Nouvelle Eurydice ou le labyrinthe du moi ”, *Marguerite Yourcenar : Biographie, autobiographie*, *op. cit.*, p. 68 ; André MAINDRON, “ L’être que j’appelle moi ”, *ibid.*, p. 175.

élaboré que l'étalement vaniteux du moi<sup>14</sup>. On pourrait appliquer à Yourcenar ce que dit Gide à propos de Goethe : " Il comprend [...] qu'en étant personnel il n'est plus que quelqu'un. En se laissant vivre en les choses, comme Pan, partout, il écarte de lui toute limite, jusqu'à n'avoir plus que celles du monde. Il devient banal, supérieurement<sup>15</sup> .

Le gommage du 'je' pourrait être également une démarche mystique, influencée par le bouddhisme et les philosophies orientales. Le 'je' serait l'anecdotique dont il faut se débarrasser pour accéder à l'essentiel. Simone Proust a longuement analysé les influences orientales sur ses œuvres<sup>16</sup>, mais comme elle le dit elle-même, certaines philosophies occidentales allant dans le même sens ont pu influencer Yourcenar<sup>17</sup>, ainsi les philosophes présocratiques. Plotin a lui aussi affirmé l'impossibilité de délimiter le soi. Enfin, Montaigne déclarait déjà que " chaque homme porte la forme entière de l'humaine condition"<sup>18</sup>.

D'un autre côté, il y a la difficulté réelle de Yourcenar à s'éprouver comme 'moi' selon la définition habituelle et à trouver un lien entre les différents 'moi' dont elle est faite. La fameuse phrase qui ouvre *Le labyrinthe du monde*, le fameux " l'être que j'appelle moi " (*SP*, p. 707)<sup>19</sup> est symptomatique de la difficulté de Yourcenar à se percevoir comme une entité stable et unique. Il y a certainement plus que de la coquetterie à marquer, et très souvent,

---

<sup>14</sup> Simone PROUST, *op. cit.*, p. 320.

<sup>15</sup> Entretiens avec Jean AMROUCHE – Éric MARTY, *André Gide, qui êtes-vous ?*, Lyon, la Manufacture, 1987, p. 166.

<sup>16</sup> Simone PROUST, *op. cit.*, p. 122-173 et p. 224-230. Voir en particulier p. 171, p. 229 et p. 256. Simone Proust remarque que Yourcenar a connu d'abord les philosophies orientales par l'intermédiaire de Schopenhauer, qui avait déjà influencé Nietzsche. On peut trouver d'ailleurs, dans *Naissance de la tragédie*, la phrase suivante : " Nous qui tenons l'artiste subjectif pour un mauvais artiste et qui exigeons dans l'art, en tout genre et à tous les niveaux, que d'abord et surtout l'on triomphe du subjectif, qu'on se délivre du 'je' et qu'on impose silence à toutes les formes individuelles de la volonté et du désir " (Friedrich NIETZSCHE, *Naissance de la tragédie* (1872), trad. par Michel HAAR, Philippe LACQUE-LABARTHE et Jean-Luc NANCY, Paris, Gallimard, coll. "Folio essais", 2000, p. 43) et " enfermé dans la misérable coque de verre de l'individualité humaine " (*ibid.*, p. 124).

<sup>17</sup> Simone PROUST, *op. cit.*, p. 219-230.

<sup>18</sup> Michel de MONTAIGNE, *Essais*, livre III, cité par Claude BENOIT, " Le personnage yourcenarien : de l'individuel à l'universel ", *L'universalité...*, *op. cit.*, vol. 1, p. 62.

<sup>19</sup> Selon Pascale Doré, cet écart entre le narrateur et le personnage est le signe de ce " glaçage " dont il a déjà été question, procédé qui lui permet de gommer les affects pour tout événement émotionnel qui la toucherait de trop près (Pascale DORÉ, *op. cit.*, p. 40). Michèle Sarde souligne, elle aussi, cette distance (" Le moi détourné dans *Quoi ? L'Éternité* ", *Bulletin de la SIEY*, n° 8, juin 1991, p. 87).

et vivement, cet écart entre 'je' et 'moi' ; il y a bien un problème d'identité chez elle<sup>20</sup>. Maria Angeles Caamaño souligne bien que "chez Yourcenar, le 'moi' est perçu comme irréductiblement étranger, comme un autre à la limite"<sup>21</sup>. En effet, dans son discours de réception à l'Académie Française, Yourcenar parle d'un "moi incertain et flottant"<sup>22</sup>. Dans les "Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien*", l'auteur confirme cet état d'esprit : "ma propre existence, si j'avais à l'écrire, serait reconstituée par moi du dehors, péniblement, comme celle d'un autre" (*OR*, p. 527). De même, dans une lettre à Jean Chalon, elle dit : "Oui, le 'je' en littérature est difficile. Mais il devient plus aisé quand on s'est aperçu que le 'il' veut parfois dire 'je', et que 'je' ne signifie pas toujours 'soi'. Sur cette espèce de rébus, je vous quitte, amicalement"<sup>23</sup>. Le terme 'rébus' employé ici dans le sens d'énigme, montre que la question n'est pas simple pour elle et n'a sans doute pas de réponse. Le 'je' qui n'est pas toujours 'soi' laisse rêveur en effet. Dans "Achille" (*Feux*), le lecteur est à nouveau perplexe lorsque Yourcenar dit que le héros grec déguisé en fille chez Lycomède a eu "la chance unique d'être autre chose que soi" (*F*, p. 1092)<sup>24</sup>. Comment cela peut-il être possible et même

---

<sup>20</sup> Cf. Valeria SPERTI, "Le pacte autobiographique impossible", *Marguerite Yourcenar : Biographie, autobiographie, op. cit.*, p. 177. Le fait que dans son autobiographie Yourcenar parle d'elle à la troisième personne empêche toute coïncidence entre Marguerite de Crayencour dont il est question et Marguerite Yourcenar qui écrit le livre. D'ailleurs, le choix du pseudonyme comme véritable nom est révélateur de cette distanciation. On se reportera aux articles de Serge GAUBERT, "Identité, généalogie, écriture. Marguerite Yourcenar ou le visage d'avant", *ibid.*, p. 193 et Valeria SPERTI, "Le pacte autobiographique impossible", *ibid.*, p. 180.

<sup>21</sup> Maria Angeles CAAMAÑO, "La tentation autobiographique", *ibid.*, p. 205. Voir aussi Enrica RESTORI, "Exil intérieur et quête des origines dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar", *Marguerite Yourcenar, écritures de l'exil*, Ana MEDEIROS et Bérengère DEPRez éd., Louvain, Academia Bruylant, 1998, p. 113. Nous renvoyons aussi à Yourcenar elle-même, *NE*, p. 1268 et surtout p. 1287.

<sup>22</sup> Marguerite YOURCENAR, *Discours de réception à l'Académie française*, cité par Jean-Pierre CASTELLANI, "L'autre et le je dans *Mémoires d'Hadrien*", *Marguerite Yourcenar : Biographie, autobiographie, op. cit.*, p. 83. Dans un entretien avec Claude Servan-Schreiber paru dans la revue *Lire*, juillet 1976, Yourcenar parle de 'moi' comme une "commodité grammaticale, philosophique, psychologique" (Marguerite YOURCENAR, *Portrait d'une voix. Vingt-trois entretiens (1952-1987)*, Maurice DELCROIX éd., Paris, Gallimard, 2002, coll. "Les Cahiers de la NRF", p. 181).

<sup>23</sup> Lettre à Jean Chalon du 19 septembre 1978, *L*, p. 593. Elle dira aussi à Matthieu Galey : "Il y a entre moi et les actes dont je suis fait un hiatus indéfinissable" (*YO*, p. 214).

<sup>24</sup> Voir à ce sujet Colette GAUDIN, "Petits papiers, grands projets : en effeuillant les archives de Marguerite", *op. cit.*, p. 147.

imaginable ? Mais il y a entre chaque 'moi' une permanence dont elle a conscience et comme elle-même le dit : " Que cet enfant soit moi, je n'en puis douter sans douter de tout " mais quelques lignes plus loin, elle parle du " sentiment d'irréalité que [lui] donne cette identification " (SP, p. 707).

Mais alors, que le 'moi' se cache par pudeur, par souci de préserver l'intimité, par conviction philosophique, ou encore par impossibilité de se sentir 'moi', comment peut-il s'écrire ? Yourcenar a répondu qu'il ne pouvait justement s'écrire qu'en passant par l'universel : " Ou tout est dans tout, ou rien ne vaut la peine qu'on en parle " (YO, p. 205) dit-elle à Matthieu Galey. Et le lieu où l'universel s'exprime le mieux est le mythe. Elle a eu l'occasion de s'exprimer plusieurs fois sur cette question, et quelques-unes de ses remarques méritent d'être rappelées pour notre propos : " La tradition grecque [...] a résolu le double problème d'un système de symboles assez varié pour permettre les plus complètes confessions personnelles, assez général pour être immédiatement compris [...] " (PE, p. 443) ; et aussi : " c'est surtout lorsque les thèmes qui s'imposent à l'auteur menacent de devenir désagréablement personnels qu'ils nécessitent le double contrôle de la légende et de l'ironie " <sup>25</sup>. Par ailleurs, dans un entretien avec Jean-Louis Jacques, elle précise que les mythes sont " une espèce de chèque en blanc " et que " nous pouvons y mettre à peu près toutes nos émotions " <sup>26</sup>. Les critiques ont eux aussi signalé l'avantage de l'utilisation des mythes : " Le filtre des mythes anciens, éclaircur et protecteur tout à la fois, lui a permis de se retrouver et de se dire en insérant son histoire individuelle dans la grande aventure humaine ", note Carminella Biondi <sup>27</sup>. " Les mythes, revécus intérieurement, sont le moyen pour désincarner l'expérience personnelle. Ils permettent à l'écrivain de sortir de l'anecdote pour adhérer à des modèles objectifs et absolus de

---

<sup>25</sup> " Mythologie III - Ariane - Électre ", *Les Lettres françaises*, (Buenos Aires), n° 15, 1<sup>er</sup> janvier 1945, p. 38. À ce sujet, elle dit aussi : " L'emploi d'un sujet connu, détails débrouillés d'avance, décor planté de tout temps, permet au dramaturge de vaquer à l'essentiel " (PE, p. 440). Ou encore : " Les masques grecs, chacun les porte à sa guise, chacun s'arrange pour verser le plus possible de soi dans ces moules éternels " (« Carnet de notes d'Électre », *Théâtre de France*, 1954, IV, p. 27). Voir aussi YO, p. 87.

<sup>26</sup> *Marguerite Yourcenar, Entretiens avec des Belges, Bulletin du CIDMY*, n° 11, 1999, p. 93.

<sup>27</sup> Carminella BIONDI, " Neuf mythes pour une passion ", *Bulletin de la SIEY*, n° 5, nov. 1989, p. 33. Pour Simone Proust, le mythe " permet de parler de soi par l'intermédiaire d'une histoire passée " (op. cit., p. 189).

## *Le mythe, paravent du moi ?*

comportement humain », dit à son tour Enrica Restori<sup>28</sup>. Quant à Pascale Doré, elle remarque que le mythe a un “ rôle temporisateur ”<sup>29</sup>. Elle constate aussi la place remarquable de *Feux* dans l’œuvre, presque la seule où l’auteur dit ‘je’, la seule en tout cas où Yourcenar dit franchement sa souffrance, même si c’est par des moyens détournés. Jean Blot constate avec naïveté : “ c’est pousser un peu loin l’objectivité que de raconter une crise intérieure par le relais de mythes et légendes ”<sup>30</sup>. Mais il semble que pour Yourcenar ce soit justement la seule possibilité et ce n’est sans doute pas un hasard si c’est dans *Feux* qu’elle se livre le plus. Même si rien n’est dit des détails de cette passion douloureuse, tout est dit de l’essentiel, c’est-à-dire l’intensité extrême de la douleur et le danger réel où elle était de se perdre. Et ce n’est pas tant dans les ‘pensées’ – qui sont surtout des aphorismes, cela a déjà été noté<sup>31</sup> – que dans les mythes précisément que la passion se dévoile, que le risque de désintégration s’exprime. Pourtant les deux types de textes se répondent et les ‘pensées’ se présentent comme les squelettes qu’habillent les mythes. La douleur et le désespoir de l’être qui n’est plus aimé, le rejet par l’être aimé, exprimés de façon très sobre dans les ‘pensées’<sup>32</sup> sont développés et détaillé dans “ Phèdre ”, “ Léna ”, “ Marie-Madeleine ”, “ Sappho ”, “ Clytemnestre ”. La tentation de la mort comme seule solution à l’amour malheureux est un thème important, exprimée aussi bien dans les ‘pensées’<sup>33</sup> que dans les mythes : tuer l’autre qui ne nous aime pas (Hippolyte, Agamemnon) ou se tuer (Clytemnestre y songe un instant, Phèdre se suicide, Sappho le tente.) Il n’est pas jusqu’à la guérison finale qui ne soit esquissée dans “ Sappho ” et annoncée également dans les intertextes<sup>34</sup>. Yourcenar, dans ses entretiens avec Patrick de Rosbo dit très clairement comment elle

---

<sup>28</sup> Enrica RESTORI, “ *Feux* ou la discipline de la passion ”, *Marguerite Yourcenar : Biographie, autobiographie, op. cit.*, p. 45. Plus loin, elle dit aussi : “ Le mythe en tant qu’instrument de ‘dépersonnalisation’, révèle ce qu’il y a d’essentiel et d’inaltérable derrière les ‘anecdotes’ personnelles ” (*ibid.*, p. 46).

<sup>29</sup> Pascale DORÉ, *op. cit.*, p. 48.

<sup>30</sup> Jean BLOT, *op. cit.*, p. 169.

<sup>31</sup> Voir à ce propos Laura BRIGNOLI, *op. cit.* ; Carminella BIONDI, “ Neuf mythes pour une passion ”, *op. cit.* ; Enrica RESTORI, “ *Feux* ou la discipline de la passion ”, *op. cit.*

<sup>32</sup> Dans *Feux*, voir par exemples les pages p. 1090, p. 1106, p. 1111-1112, p. 1121, p. 1133-1134, p. 1145-1146. Pour le rejet par l’être aimé, voir p. 1106, p. 1111, p. 1146, p. 1155. La tentation de la folie, simplement suggérée par “ je t’aime comme une folle ” (p. 1111) se retrouve chez Antigone et Léna.

<sup>33</sup> Voir par exemple p. 1089, p. 1099, p. 1134, 1135.

<sup>34</sup> “ Je ne tomberai pas ” (*F*, p. 1122) ; “ Je ne me tuerai pas ” ; “ Je crois que je vais pouvoir me mettre à construire ” (*F*, p. 1167).

comprend la fin de Sappho : " Lorsque Sappho tente de se suicider et n'y parvient pas, tombe dans le filet en toute sécurité, le mythe de nouveau prend le dessus, le mythe de l'art, le mythe de l'artiste sauvée par l'exercice de sa profession [...]" (ER, p. 151). Sappho est sauvée par son art comme Yourcenar le sera par le sien. Et l'art ne consiste pas à se raconter mais à se dépasser.

Dans *Feux*, chaque texte montre à l'œuvre le processus de désintégration du 'moi' causé par le regard sans amour de l'être passionnément aimé. Ce non-amour détruit l'image que l'amoureux(se) a de lui-même ainsi que l'image qu'il se fait du monde. Dans *Feux* en effet, l'humanité perd les repères rassurants qui la distinguent des règnes animal, végétal et minéral, et même des objets. Ainsi dans " Achille " (OR, p. 1103), " Clytemnestre " (OR, p. 1148, p. 1151-1153), " Léna " (OR, p. 1120), " Marie-Madeleine " (OR, p. 1128), " Phédon " (OR, p. 1136, p. 1143), " Antigone " (OR, p. 1107). L'humanité perd aussi les repères sexuels : Clytemnestre finit par regarder " le cou blanc des servantes " du même œil que son mari (OR, p. 1149) ; Sappho ne supporte pas la ressemblance de son amant avec la jeune fille qu'elle aime, d'autre part elle a des gestes d'homme que l'on croit " déguisée en femme " (OR, p. 1158) ; Achille déguisé en fille a un comportement féminin : il pleure lorsque Patrocle le repousse (OR, p. 1094)<sup>35</sup>. Dans " Achille ", Misandre est prise pour un homme.

De même, il y a une confusion entre les vivants et les morts : cela est clair dans " Antigone " (OR, p. 1107-1108)<sup>36</sup>, mais aussi dans " Achille " (OR, p. 1094-1095), " Patrocle " (OR, p. 1102, p. 1104), " Léna " (OR, p. 1117, p. 1119), " Marie-Madeleine " (OR, p. 1127, p. 1130-1131), " Sappho " (OR, p. 1157, p. 1164-1165). L'être défiguré par la passion non réciproque défigure à son tour le monde entier.

La pudeur ou toute autre raison a fait travailler cette souffrance par le biais du mythe, et la crise personnelle a été surmontée. L'écriture, le passage par les mythes, ont procuré le bénéfice d'une démarche initiatique qui a permis à l'auteur une " refiguration ". Elle a pris conscience du fait qu'il peut dépendre de chacun d'accepter ou non d'exister seulement par le miroir déformant qu'est le regard de l'autre. Que nous ne connaissions pas les détails de l'aventure est finalement de peu d'importance. L'auteur ne nous

<sup>35</sup> Achille tue Déidamie en l'étranglant, ce qui est aussi une façon féminine de tuer, alors que plus tard il tuera avec une arme, outil viril.

<sup>36</sup> Mireille BRÉMOND, " Thèbes malade. Thèbes sauvée. Le thème de la ville dans " Antigone ou le choix ", *La ville de Marguerite Yourcenar*, Bérengère DEPPEZ éd., Bruxelles, Éditions Racine, 1999, p. 9-15.



## *Le mythe, paravent du moi ?*

a pas livré les secrets anecdotiques de son 'moi' ancré dans le quotidien et le périssable, mais elle nous en a dévoilé l'essentiel : ce qui l'a touchée au plus profond de son être (pour éviter l'emploi du mot 'moi'), c'est-à-dire le danger de désintégration et de mort qu'elle a couru, de même que l'excès de la passion proche de la folie. Nous savons, à travers ces neuf mythes, qu'elle a aimé sans retour et que cela l'a plongée dans un désarroi tel qu'elle aurait pu en mourir (Clytemnestre, Phèdre, Sappho), qu'elle était prête pendant un temps à tout accepter de l'être aimé, jusqu'à la folie même (Léna, Clytemnestre), qu'elle a perdu une image claire d'elle-même, de son sexe (Clytemnestre, Sappho, Achille, Patrocle), mais qu'elle a survécu à la crise, grâce peut-être justement à ce passage par le mythe, par le général dans lequel l'être désarmé se retrouve, grâce à ce refus de s'enfermer sur soi. C'est avec raison qu'Enrica Restori remarque que si Yourcenar n'a pas été anéantie par cette expérience, c'est sans doute "grâce à sa capacité de dépassement de soi"<sup>37</sup>. L'artiste en effet se dépasse. A propos de la guerre pendant son 'exil' aux États-Unis, en 1943, Yourcenar a écrit cette belle phrase dans ses "Carnets de notes, 1942-1948" : "Dans ce noir complet où il s'agit pour nous de mourir le moins possible, ce sera notre tâche que de retrouver en tâtonnant, humblement, la forme éternelle des choses" (*PE*, p. 530). Cette phrase pourrait s'appliquer aussi bien au 'noir' qu'elle a vécu au cours de cette crise passionnelle et montre le besoin d'universalité non comme une simple fuite ou désir de se cacher, mais aussi et peut-être surtout comme une bouée de sauvetage dans un monde en péril et dans le naufrage des valeurs.

Yourcenar a dit à diverses occasions la difficulté de sa situation pendant la guerre, surtout dans des lettres ou des notes de l'époque, et dans des entretiens plus tard, quand elle est devenue un écrivain célèbre et qu'elle a pu avoir le recul nécessaire pour mesurer les effets de cette expérience. Mais elle a peu parlé dans le détail de son quotidien et de son angoisse, mis à part le fait qu'elle a dû travailler et qu'elle a cessé d'écrire. On voit dans ses lettres de l'époque que son désarroi était bien grand : "Je n'ai guère que deux états d'esprit de rechange : je suis tantôt découragée et tantôt sereine, c'est-à-dire découragée avec calme" (*L*, p. 68), confie-t-elle à Jacques Kalayoff<sup>38</sup>. Après la guerre, elle écrira à Jean Ballard : "Durant ces années passées à distance, dans cette espèce d'Arche

---

<sup>37</sup> Enrica RESTORI, "Feux : ou la discipline de la passion", *op. cit.*, p. 45.

<sup>38</sup> Voir aussi une autre lettre à Jacques Kalayoff du 20 janvier 1942 : "Je n'ai aucune nouvelle de France, aucune nouvelle de Grèce, et mon découragement atteint à la largeur et à la profondeur de l'Océan Atlantique" (*L*, p. 73).

que furent les États-Unis, le plus affreux était ce sentiment de flotter au milieu d'un monde disparu, submergé, désormais sans terre ferme" (*L*, p. 74). Quelques phrases des carnets de notes de cette époque sont aussi révélatrices de son état d'âme. Elle a souvent souligné par la suite ce que ce déracinement involontaire et imprévu lui avait finalement apporté de positif, mais déjà pendant la guerre, elle tentait de ne pas sombrer comme l'indiquent ses carnets : "1943. Il est trop tôt pour parler, pour écrire, pour penser peut-être.[...]. Profitons de ce silence comme d'un apprentissage mystique" (*PE*, p. 529)<sup>39</sup>.

Ce désarroi devant les grands bouleversements du monde, de l'Europe en particulier, se manifeste dans les trois pièces à sujet mythique qu'il est intéressant de lire en même temps, en sachant que pour parties elles ont été écrites ou reprises pendant la seconde guerre mondiale. L'image de l'être humain qu'elle y présente est comme une inversion des valeurs traditionnellement liées aux trois héros principaux. Son Thésée, dans *Qui n'a pas son Minotaure ?*, est en effet extrêmement rabaissé, il est, selon les propos mêmes de l'auteur, le plus "maltraité" de ses personnages<sup>40</sup>. Ce Thésée "très veule" souligne "sous le couvert du mythe, une certaine irrémédiable part d'indignité humaine" (*YO*, p. 88), dit-elle encore à Matthieu Galey. Elle ne se prive pas d'ailleurs, non seulement d'insister sur ses actes les moins nobles, mais d'en inventer d'autres : vol de poires (*Th II*, p. 207), dettes de jeu et profanation de tombe (*Th II*, p. 208), machination de la mort d'Égée (*Th II*, p. 208, p. 210-211 et p. 214).

Quant à Électre dans *Électre ou la chute des masques*, ayant choisi le modèle le plus dur, celui d'Euripide, Yourcenar l'a durci encore, faisant d'elle un véritable monstre. Non seulement la jeune fille a écarté Oreste d'un foyer où il était aimé et pas du tout en danger, mais par sa jalousie furieuse, elle a été la cause indirecte de la mort de son père et n'a pas hésité à étrangler Clytemnestre, sa mère, de ses propres mains. Pourtant, dans *La symphonie héroïque*, qui date de 1930, Yourcenar a une autre vision d'Électre qui, nous dit-elle, "s'impose à l'admiration" (*EM*, p. 1661-1662). On remarque un noircissement du personnage, comme pour Thésée, qui avait une première version d'avant-guerre (*Ariane et l'aventurier*) dans laquelle les scènes où il se montre le plus indigne ne figuraient pas encore.

<sup>39</sup> Voir aussi *PE*, p. 544 ; *YO*, p. 117-118 ; p. 126 ; p. 130 ; p. 188 ; "Carnets de notes de *MH*", *OR*, p. 522-524.

<sup>40</sup> *ER*, p. 155, note 1.

## *Le mythe, paravent du moi ?*

Alceste enfin, dans *Le Mystère d'Alceste*, une des rares femmes à avoir une image totalement positive dans la mythologie (puisqu'elle se sacrifie et accepte volontairement de mourir à la place de son mari), présente chez Yourcenar une image pour le moins ambiguë : elle se désintéresse de ses enfants et manifeste de la jalousie envers la future femme qui la remplacera aux côtés de son mari (simple supposition) ; elle manifeste une aigreur peu compatible avec un sacrifice volontaire, et même presque de la haine envers son époux, elle va jusqu'à tenter de séduire Hercule qui la ramène du pays des morts.

Une interprétation différente d'un même personnage mythique à deux périodes de la vie, une interprétation qui s'éloigne de la tradition et un souci d'inversion systématique des valeurs accordées aux héros, alors que l'usage des mythes avant la guerre n'a pas cet esprit (*Feux, Le Jardin des Chimères*), cela dénote un positionnement nouveau de l'auteur, une perte de confiance dans les valeurs humanistes. Le passage " du nageur à la vague " causé par l'exil et la guerre, comme elle l'exprime dans *En pèlerin, en étranger* et que Michèle Sarde analyse dans un de ses articles<sup>41</sup>, n'a pas été transcrit par des détails sur les sentiments personnels de l'auteur, au jour le jour, mais par des mythes, par les vieux mythes du vieux monde qui lui était cher, par les vieux mythes qui ne lui parlaient plus de la même manière et à travers lesquels elle a pu exprimer sa désillusion sur l'homme et sur le monde qui se désagrégait. Ceci est encore une façon de se dire à l'essentiel et cet essentiel est peut-être autant une perte de confiance en l'homme qu'un sentiment d'impuissance devant le cours des choses, sentiment qui se manifeste à travers le mythe comme l'impuissance de l'homme face à des forces qui le dépassent : la divinité (n'oublions pas que le Minotaure de Yourcenar est un dieu, donc immortel), le destin (pour Alceste), l'inconscient (chez Électre)<sup>42</sup>. C'est d'ailleurs un des reproches qu'elle fera à Gide à propos de son *Thésée* : " Peut-être s'est-il trouvé que ce livre a été écrit et a paru un peu trop tard [...]. Après la fin de la Seconde Guerre mondiale, après Hiroshima, après la tragédie des camps de concentration [...], cette satisfaction de Thésée croyant que par ses seuls moyens humains il arrive à triompher des monstres et des dieux nous paraît [...] désinvolte même dérisoire. Eût-il été écrit à

---

<sup>41</sup> Michèle SARDE, " De la prison à la planète : la dimension universaliste de l'exil en Amérique ", *L'universalité...*, op. cit., vol. 2, p. 181. Voir aussi *PE*, p. 545.

<sup>42</sup> Dans la préface de *La Petite Sirène*, elle dit aussi assez bien ce sentiment qu'elle a éprouvé de se sentir " sans identité et sans voix " (" À propos d'un divertissement et en hommage à un magicien ", *Th I*, p. 146).

la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle ou même à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, nous aurions sans doute applaudi [...]. Aujourd'hui nous nous disons que Thésée a autour de lui un immense désordre et d'immenses tragédies dont il paraît ne pas se douter<sup>43</sup>.

Yourcenar pense que la mythologie grecque est la seule universelle, comme elle l'indique dans "Mythologie": "La mythologie, c'est-à-dire l'utilisation artistique ou littéraire de croyances religieuses répandues jadis entre l'Asie Mineure et la Toscane, entre la Macédoine et la Crète [...] représente un effort de l'humanité blanche vers un langage universel"<sup>44</sup>. Et plus loin elle ajoute à propos de la mythologie: "En général la chose est grecque, comme le mot. Les mythologies extrême-orientales, égyptiennes et précolombiennes sont affaire de spécialistes. [...] Les mythologies germanique et celtique au contraire, mêlées à notre sang sinon à notre histoire, auraient pu s'intégrer au trésor commun, mais rien ne répare deux mille ans d'éclipse. [...] La poussée des nationalismes au début du XX<sup>e</sup> siècle a contribué à soutenir mais aussi à empoisonner, ces renaissances des mythologies locales, leur enlevant ainsi toutes possibilités universelles"<sup>45</sup>. En fait, contrairement à ses assertions, mythe ne veut pas forcément dire mythologie grecque. Yourcenar elle-même a utilisé parfois des mythes orientaux et elle reconnaît que certains mythes nés à la Renaissance ont eu un bel avenir, ceux de Don Juan et Faust notamment. Il ne faut pas négliger non plus l'importance des 'mythes' bibliques (dont elle a fait usage dans "Marie-Madeleine") et que certains auteurs ont travaillé avec profondeur et bonheur. Je pense particulièrement ici à Jean Giono et Jean Giraudoux (thèmes de la fin du monde, du combat avec l'ange...) Enfin chaque auteur a ses propres mythes qu'il se forge, et lorsque Yourcenar n'utilise pas l'écran mythique général si commode, elle en utilise un autre, celui de ses mythes personnels dans lesquels elle dit ses fantasmes et certains schémas qui ont marqué sa vie. C'est ainsi que quelques mythes apparaissent au fil de l'œuvre: celui du trio (deux hommes, une femme) soudé mais

---

<sup>43</sup> Marguerite YOURCENAR, "André Gide revisited", *Cahiers André Gide*, n° 3, 1972, p. 40-41.

<sup>44</sup> "Marguerite YOURCENAR, "Mythologie", *Lettres françaises* (Buenos Aires), n° 11, 1<sup>er</sup> janv. 1944, p. 41. Yourcenar a repris cet article en 1971 dans *En Pèlerin et en Étranger* (EM, p. 440-442).

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 41 et p. 43. Il est intéressant de noter que dans la deuxième version, elle ne précise plus l'aire géographique de la mythologie bien qu'elle garde comme exemples d'auteurs Euripide et Homère. Dans la fin de la citation, elle remplace aussi le verbe 'empoisonner' par 'particulariser' beaucoup moins chargé idéologiquement.