

FEUX OU LE QUIPROQUO DU MOI

par Georges FRÉRIS
(Université Aristote, Thessalonique)

Le titre de cette étude vise à démontrer, comment dans *Feux*, le «moi» narratif se confond avec le «moi» personnel, à tel point que le lecteur n'arrive pas à faire la distinction entre les deux actants-énonciateurs. Bien sûr, dès les premières lignes de la «Préface», le lecteur est averti qu'il s'agit du «produit d'une crise passionnelle», que les neuf récits qui constituent l'ensemble de l'œuvre «modernisent le passé», que le style d'«expressionnisme baroque» employé sert à pousser le lecteur «à aller jusqu'au bout de l'idée ou de l'émotion que le poète lui offre», que finalement «[c]e bal masqué a été l'une des étapes d'une prise de conscience»¹. C'est-à-dire que dans *Feux*, Marguerite Yourcenar se plaît, à première vue, à dévoiler à son lecteur tout le côté autobiographique de son œuvre, lui laissant le soin de découvrir l'aspect imaginaire. Dans cette tentative elle provoque en lui la confusion. Dissimulé derrière neuf narrateurs, derrière neuf personnages mythologiques, le «moi» narrateur trouve l'occasion de se cacher même derrière le «moi» énonciateur des aphorismes qui entrecourent les neuf récits mythologiques. Sous cet aspect, *Feux* se veut œuvre poétique, mais simultanément assez descriptive, comme un récit autobiographique et aussi très imaginaire, comme la conclusion d'un tas de résolutions et en même temps comme une vaste fresque d'action de personnages légendaires. Pour démontrer ce côté dominant du «moi» qui se plaît à jouer le quiproquo entre l'auteur ou l'aspect autobiographique et l'écrivain ou l'aspect imaginaire, nous aurons recours, dans un premier temps, aux thèses anthropologiques de Northrop Frye, et par la suite aux composantes de l'hétérogénéité de la notion du genre littéraire pour mieux discerner les différentes phases du moi.

On sait que pour pour Frye

la littérature est un objet en soi, une totalité indépendante du temps et même en partie des écrivains qui contribuent à la consulter ; cet objet

¹ Marguerite YOURCENAR, *Feux*, OR, p. 1047-53.

est organique ; il fait partie de la nature au même titre que le corps humain ou le système planétaire [font partie] de la matière. Comme tel, il peut être soumis à un examen scientifique ; la critique serait la science de la littérature et devrait s'attacher à en découvrir les formes, les fonctions, les lois propres ².

Proche des formalistes russes et des partisans de la «nouvelles critique»³, Frye systématise la littérature, autrement dit il découvre les principes structuraux qui la fondent, proposant plusieurs séries de classifications qui s'articulent les unes aux autres. Frye distingue tout d'abord les «modes» de la fiction, qui ne sont pas pour lui des catégories fondées sur l'énonciation, comme dans la tradition platonicienne et aristotélicienne, mais des catégories, au nombre de quatre, fondées sur le contenu thématique des œuvres et notamment sur les relations qui s'établissent entre le héros, le lecteur et les lois de la nature. Des quatre catégories, deux nous intéressent en particulier, puisqu'elles se réfèrent :

- la première, au mythe, à la légende et au conte de fées, qui selon Frye, se caractérise par la supériorité du héros sur le lecteur et sur les lois de la nature et

- la deuxième se réfère à la tragédie et à l'épopée, deux genres qui selon Frye, se caractérisent par la supériorité du héros sur le lecteur et les autres hommes, mais non sur les lois de la nature⁴.

Cet aspect historicisé démontre, selon Frye, le processus de dégradation de la littérature⁵, en particulier occidentale, et il y distingue deux tendances fondamentales : le tragique, qui isole le héros de la société, et le comique, qui le réconcilie avec elle. Par ailleurs, il insiste sur la notion fondamentale de «l'archétype», puisque pour lui, la littérature est avant tout langage, et communication. De ce fait, elle suppose, outre un destinataire et un destinataire, la possession en commun d'un certain nombre d'éléments constitutifs conventionnels, de catégories archétypales, «idéelles», que l'on retrouve dans tous les textes analogues. C'est pourquoi, le «genre» est pour Frye une structure de communication sociale et la prise en

² P. SPIET, «Frye et la théorie des genres» dans J.-Cl. BARAT, P. ORECCHIONI et A. RICARD éd., *Théorie des genres et communications*, Bordeaux-Talence, Université de Bordeaux III, Publication de la Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 1978, p. 43.

³ Blanchot, Barthes, Genette, Todorov.

⁴ Les deux autres catégories, que Northrop Frye distingue, sont : a) le récit réaliste et la comédie, caractérisés par l'égalité du héros avec le lecteur et les lois de la nature et b) la satire et l'ironie, caractérisées par l'infériorité du héros au lecteur et aux lois de la nature.

⁵ Northrop FRYE, *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque des sciences humaines», 1969, p. 49.

Feux ou le quiproquo du moi

considération de la situation de communication entre l'auteur et son public lui permet d'en distinguer quatre modèles :

- émetteur présent	récepteur présent	poésie épique
- émetteur caché	récepteur présent	drame
- émetteur present	récepteur absent	poésie lyrique
- émetteur cache	récepteur absent	prose

Cet aspect théorique impressionnant qui semble, à première vue, bien s'appliquer à la compréhension du rôle du «moi» dans *Feux*, est mieux compris si l'on examine non pas la notion du genre littéraire, notion qui impose la distinction de différents composants, au sujet desquels les théoriciens ne s'accordent pas sur leur nombre⁶, mais sur le principe que tout nouveau texte reproduit ou déplace des pratiques instituées, c'est-à-dire sur ce que G. Genette appelle «transtextualité» ou J.-M.Schaeffer «généricité»⁷. La généricité, composée de six éléments, est faite :

- a) de l'architextualité ou de l'archétype ;
- b) de la transtextualité (relations que les textes se tissent entre eux) ;
- c) de la paratextualité (rapports d'un texte à ses «sources») ;
- d) de l'intertextualité (des citations, des allusions, etc. d'un texte),
- e) de l'hypertextualité (des rapports d'imitation / transformation entre textes ou entre un texte et un style) et
- f) de la métatextualité (rapports entre un texte et son commentaire).

Ce système de généricité de tout texte, entretient deux types de relations différentes: la répétition (ou réduplication) et la transformation (ou l'écart). C'est pourquoi toute étude générique est double ; elle procède à la fois de manière «interne» pour établir les lois du genre et «externe» pour apprécier les modifications que le nouveau texte a fait subir à ses modèles génériques. «C'est seulement par une

⁶ P. de Meijer distingue quatre types de composants (énonciatifs, formels, sémantiques et fonctionnels), J.-M.Schaeffer, cinq (énonciatifs, réceptifs, fonctionnels, thématiques et formels), A. Petitjean sept (l'ancrage socio-institutionnel, la situation de production, le matériau de réalisation, l'intention communicationnelle, le mode énonciatif, l'organisation formelle et le contenu thématique), et enfin D. Maingueneau six (le statut des énonciateurs et des co-énonciateurs, les circonstances temporelles et locales de l'énonciation, le support et les modes de diffusion, les thèmes, la longueur et le mode d'organisation), etc.

⁷ Voir les œuvres de G. GENETTE, *Introduction à l'architexte*, Paris, Gallimard, coll. «Poétique», 1979 et *L'Œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1994, de J.-M. SCHAEFFER, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, coll. «Poétiques», 1989 et «Du texte au genre», G. GENETTE et T. TODOROV, *Théorie des genres*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1986, p. 204.

nécessaire économie de langage que nous parlons d'un mythe, d'un conte populaire ou d'une légende ; aucune de ces entités n'existe réellement si ce n'est par sa forme spécifique, et cette forme verbale est une forme littéraire», dira Frye⁸, justifiant de la sorte que tout mythe est un récit de voix en voix, sans cesse transformé, toujours remodelé selon les lois strictes qui en authentifient le contenu, un récit re-élaboré, non plus pour transmettre une vérité, mais pour s'en mettre à distance, bien que le sens des mythes offre à travers l'orientation des histoires qu'il construit «une grammaire des archétypes»⁹, une sorte de structure d'interprétation du réel, chacune selon sa spécificité. Ainsi tout mythe est simultanément, pour tout écrivain, un moyen de révélation (puisqu'il s'en sert comme d'un outil d'élucidation qui interprète le réel) et aussi un masque (puisqu'il fait toute révélation par un récit symbolique, par un discours indirect). De ce point de vue, le mythe prend des dimensions cathartiques car il libère une réalité inquiétante sous une forme supportable, il délivre une vérité problématique, il se fait le canal d'une réalité elle-même contradictoire.

Partant de ces principes et sachant que Yourcenar, en 1935,

a) se trouve à Constantinople, ville féérique, riche en patrimoine culturel et cosmopolite, en compagnie d'un jeune poète et psychiatre grec, Andreas Embiricos¹⁰,

b) qu'elle commence à composer *Feux*, un ouvrage lyrique, centré sur l'action légendaire de neuf personnages mythiques, entrecoupé d'aphorismes et d'aveux personnels,

⁸ N. FRYE, «Littérature et mythe», *Poétique*, n° 8, 1971, p. 495.

⁹ N. FRYE dans *Le Grand Code, La Bible et la littérature*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1984, s'attache à dégager cette spécificité comparant la mythologie gréco-latine et biblique, pour mieux justifier son point de vue, déjà exprimé dans *Anatomie de la critique*, que «les mythes auxquels on ne croit plus, qui ne sont plus rattachés au culte et au rituel, deviennent purement littéraires», *op. cit.*, p. 45, 54 et 165.

¹⁰ Écrivain grec d'avant-garde et psychanalyste, issu d'une grande famille aisée d'armateurs. Né en 1901, à Braïla de Roumanie, de parents grecs (le père originaire de l'île d'Andros et la mère de Sébastopol), il fit des études philologiques à Athènes, économiques à Lausanne, puis de psychanalyse à Paris auprès du Dr René Laforgue. Embiricos qui était poète surréaliste, communiste et psychanalyste, provoqua ses contemporains par son comportement de prôner la liberté sexuelle et politique. Embiricos a fait découvrir à Yourcenar la Grèce moderne, ses paysages, ses légendes, ses mœurs et surtout l'importance des songes. Il fut aussi le premier écrivain grec à publier des textes surréalistes et le premier à exercer la psychanalyse en Grèce. Son œuvre a énormément influencé la génération poétique grecque des années '30. Il est mort à Athènes, en 1975. Voir, G.FRÉRIS, «Marguerite Yourcenar et la Grèce contemporaine», *Marguerite Yourcenar. Retour aux sources*, Bucarest, Ed. Libra-SIEY, 1998, p. 125-140, article repris dans Σύγκριση / *Comparaison*, Athènes, 9, 1998, p. 141-154.

c) qu'elle est déçue de sa passion pour André Fraigneau¹¹, l'homme qui a suscité en elle l'intérêt pour la Grèce moderne et qui l'a encouragée à la visiter,

d) que la Grèce est pour elle «la notion même du mythe [qui] a joué un rôle vraiment essentiel»¹² et «au même rang que l'algèbre, la notation musicale, le système métrique et le latin d'Église, elle a été pour l'artiste et le poète européen une tentative de langage universel» (PE, p. 28),

e) qu'elle considère le mythe comme l'activité spirituelle que «l'esprit humain rencontre sur la même route»¹³, on peut soutenir, selon les thèses de Frye, que dans *Feux*, Yourcenar a recours au mythe pour mieux justifier, non pas la supériorité du héros sur le lecteur et les lois de la nature, mais le comportement moral du héros sur le lecteur et les lois issues de la nature humaine. C'est pourquoi Yourcenar se plaît à se dissimuler derrière les portraits de ses héros mythologiques, qui n'agissent pas, mais qui se confessent. L'action dans *Feux* est indirecte, fondée sur la description. L'action est revécue, donc revue, corrigée, justifiée par le héros lui-même ou par le narrateur, action qui apparaît et devient «tragique», non pas par la description, mais par le fait que le héros n'est pas supérieur aux lois de la nature. D'ailleurs les titres des neuf récits sont centrés sur ces neuf héros qui portent un nom légendaire accompagné d'un trait caractéristique, donné par l'écrivain : Phèdre ou le désespoir, Achille ou le mensonge, Patrocle ou le destin, Antigone ou le choix, Léna ou le secret, Marie-Madeleine ou le salut, Phédon ou le vertige, Clytemnestre ou le crime, Sapho ou le suicide. Puis leurs actes, la plupart des fois décrits par un narrateur anonyme, alias l'auteur – caché selon Frye – qui émet le récit à un public, à un récepteur présent, au sens que ce public accepte d'écouter, par l'intermédiaire de la lecture le narrateur dissimulé, toutes ces actions «héroïques»

¹¹ Voir à propos, Josyane SAVIGNEAU, *Marguerite Yourcenar, L'Invention d'une vie*, Paris, Gallimard, 1990, p. 110-113. André Fraigneau dans sa préface au "Triptyque" du numéro spécial intitulé «Retour aux mythes grecs» des *Cahiers du Sud*, n° 219, août 1939, p. 59, rapporte à propos : « Gaston Baissette venait de publier avec éclat son *Hippocrate* chez Grasset et le même éditeur imprimait le *Pindare* de Marguerite Yourcenar. Les deux jeunes écrivains français ne connaissaient pas la Grèce dont ils parlaient avec une prescience si parfaite que je m'en étonnai, moi, retour d'Athènes ébloui et faisant part de mon éblouissement [...]. Je les invitai au Voyage comme m'y avaient invité Mario Meunier et le peintre Salvat». Cité aussi par J. SAVIGNEAU, *op. cit.*, p. 102.

¹² *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, par Patrick de ROSBO, Paris, Mercure de France, 1972, p. 146, et cité par J. SAVIGNEAU, *op. cit.*, p. 103.

¹³ Michel GRODENT, «L'Hellénisme vivant de Marguerite Yourcenar», *Marguerite Yourcenar*, Adolphe NYSENHOLC et Paul ARON éd., Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1988, p. 58.

prennent un ton dramatique. Tandis que les aphorismes émis par un narrateur présent – l'écrivain – à un récepteur trop vague, pas très bien identifié, ont un ton lyrique.

D'ailleurs, toujours d'après Frye, du fait que le narrateur de ces récits soit anonyme et les destinataires ne soient pas toujours bien précis, nous aboutissons à la prose, «genre» par excellence qui facilite le cache-cache entre les héros et leur créateur, dans notre cas, entre les neuf personnages mythologiques exposant leur vie et Yourcenar. D'ailleurs, ce quiproquo entre le «moi» créatif et le «moi» narratif, quiproquo qui permet, selon Frye que tout écrivain donne une forme anthropomorphique à la nature et lui impose un sens, n'est-il pas avoué dans la phrase finale de la Préface de *Feux*, en 1936 et en 1967 ? «Ce bal masqué a été l'une des étapes d'une prise de conscience» (OR, p. 1053).

Cette phrase clé, juste après une longue exposition, où l'auteur nous a expliqué pourquoi elle a réagi contre l'image giralducienne de «la Grèce ingénieuse et parisianisée» au profit «du génie mystificateur et sorcier» de Cocteau et où elle nous a révélé son projet de nous décrire une nouvelle expérience des limites de «l'amour-passion dans ses avatars profanes ou religieux, l'amour mêlé de haine et la haine mêlée d'amour»¹⁴, démontre bien son intention d'exploiter tous les «atouts» de la générité, tels qu'ils ont été mentionnés d'après le concept de Schaeffer. Yourcenar dans son intention de s'exprimer par une «franchise arrogante» qui s'intercale entre le vécu, conscient ou inconscient, utilise tous les procédés dont elle dispose, à commencer par le nom du héros mythologique qui constitue en tant que personnage une structure thématique-narrative de tout premier plan. Le nom fonctionne comme quiproquo en effet, à la fois comme marqueur du type narratif et comme marqueur générique intranarratif puisqu'il permet de distinguer les différentes expressions narratives¹⁵. Au moyen de leurs noms, les personnages se qualifient, se comportent, expriment leurs dimensions anthropomorphiques, aident l'auteur-narrateur à produire un «effet de réel», en particulier quand la motivation est interne, comme c'est le cas de Yourcenar dans *Feux*. Partant du prototype Yourcenar construit son scénario fantastique qui exprime une relation problématique au réel¹⁶.

¹⁴ Michel GRODENT, *op. cit.*, p. 59.

¹⁵ Voir le numéro de la revue *Pratiques*, «Le Personnage», n° 60, 1988 et l'ouvrage de P. GLAUDESI et d'Y. REUTER, *Personnage et didactique du récit*, Université de Metz, coll. «Didactique des textes», 1996.

¹⁶ Pierre BRUNEL dans la Préface de son *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éd. du Rocher, 1988, retient la proposition d'André DABEZIES sur les mythes littéraires : «Une illustration symbolique et fascinante d'une situation humaine exemplaire dans telle ou telle collectivité», p. 13.

Cet aspect de quiproquo est également accentué par les «situations génériques», notion que j'utilise pour souligner et marquer le rôle de la situation «censurée» de l'action¹⁷. Yourcenar utilisant les cadres situationnels que les mythes littéraires lui offrent, les rend réels, présentant ses personnages agissant non pas dans le plus grand prestige, mais dans une réalité convaincante. Elle y parvient en se fondant sur la tradition philosophique inaugurée par Descartes, Locke et Hume, pour lesquels la vérité peut être découverte par l'individu au moyen de ses sens, indépendamment de la tradition de pensée antérieure¹⁸. Yourcenar s'efforce de présenter fidèlement ses héros mythiques, qui s'expriment tantôt à la première personne, tantôt à la troisième, selon une vision circonstancielle de la vie de son époque, acceptant le destin tragique du modèle antérieur, mais refusant la convention formelle dont il s'est exprimé, respectant en partie l'intrigue traditionnelle qu'elle transforme selon les besoins de son récit, de son interprétation.

Pour mieux y parvenir et pour mieux jouer ce quiproquo avec son lecteur, Yourcenar a recours au monologue intérieur, quand elle parle à la première personne, ou à une sorte de «monologue intérieur» quand elle décrit le comportement de ses personnages¹⁹. Ce procédé introduit directement le lecteur dans la vie intérieure du personnage mythologique, sans que l'auteur apparaisse ou qu'il intervienne par des explications ou des commentaires, donnant l'impression au lecteur qu'il s'agit d'une révélation, d'une confession, de l'explication d'un secret. Sans que Yourcenar ait recours à la description minutieuse du passé «héroïque» de ses personnages, elle se plaît, ne serait-ce que par les titres de ses récits, à placer d'emblée son lecteur dans une action déjà connue, utilisant pour cette raison la rhétorique de l'omission.

¹⁷ Philippe HAMON dans *Le Personnage du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, coll. «Histoire des idées et critique littéraire», 1983 et Y. REUTER dans *Le Roman policier et ses personnages*, Paris, P.U. de Vincennes, coll. «L'imaginaire du texte» 1989, utilisent la notion de «personnel générique» le premier et de «figures génériques» le second, pour expliquer le phénomène de l'intertextualité en tant que structure de l'organisation de la cohérence textuelle et de méthode pour faciliter la lecture. Par extension, on peut, je crois, parler aussi de «situation générique», en particulier dans le domaine des mythes littéraires, puisque l'opération de cadrage situationnel par le repérage des scènes fait partie de et renvoie à un «savoir général» socioculturel déterminé qui permet d'appréhender et de construire le sens de certaines situations courantes de la vie.

¹⁸ I. WATT, «Réalisme et forme romanesque», *Littérature et réalité*, Gérard GENETTE et Tzvetan TODOROV éd., Paris, Seuil, 1982, coll. «Points», p. 16.

¹⁹ Michel BUTOR dans son *Essai sur le roman*, Paris, Gallimard, 1972, coll. «Idées», p. 11, a montré que «l'invention formelle constitue paradoxalement «la condition "sine qua non" d'un réalisme plus poussé» et D. COHN, dans *La Transparence intérieure*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1981, a démontré les différentes formes de représentation de la vie intérieure et du monologue intérieur.

Yourcenar se plaît à recourir au procédé de faire découvrir au lecteur de petits détails de la sphère personnelle du personnage mythique pour justifier son sort, sa décision finale. Yourcenar se plaît à révéler à son public, des traits du passé conscient des personnages mythologiques, traits-excuses qu'elle a trouvés, creusant à l'absence des lecteurs, au plus profond de son moi, un «moi» qu'elle confond selon les circonstances avec celui des personnages qu'elle décrit. Le recours à des situations quotidiennes, presque ordinaires, et à un discours simple, mais élégant, facilite justement ce quiproquo entre l'auteur et ses personnages, entre le «moi» narratif et le «moi» créatif, entre le «moi innommé» et le «moi nommé», le récit se présentant comme un dialogue à plusieurs voix – qu'il soit exprimé à la première ou à la troisième personne. Souvent le lecteur doit déchiffrer qui parle. Les voix se mélangent, s'intercalent entre le vécu, conscient ou inconscient, et le lecteur, cette personne «incapable d'aller jusqu'au bout de l'idée ou de l'émotion que le poète lui offre» (F, p. 1051) est intéressé, non pas par l'action connue du personnage, mais par les sensations, les pensées, le «moi profond» du personnage décrit, mis en scène²⁰. Ce qui attire le lecteur ce n'est plus sa fin tragique, mais cette fonction expressive qui émerge du procédé du mimétisme, entre la nature et l'atmosphère ou l'état d'âme du personnage. C'est pourquoi *Feux* témoigne d'une autre expérience des limites, de «l'amour-passion dans ses avatars profanes ou religieux, l'amour mêlé de haine et la haine mêlée d'amour»²¹. D'ailleurs, Yourcenar ne nous l'avoue-t-elle pas, avec bien de précautions, dans la «Préface» de *Feux*, affirmant que :

[l]'important est d'essayer de montrer [...] non pas une forme délibérée d'afféterie ou de plaisanterie, mais comme dans le lapsus freudien et les associations d'idées doubles et triples du délire et du songe, un réflexe du poète aux prises avec un thème particulièrement riche pour lui d'émotions ou de dangers ? (F, p. 1052)

Ce thème «particulièrement riche» dont elle parle, est l'amour, voulant montrer selon son aveu, à son lecteur «incapable d'aller jusqu'au bout de l'idée ou de l'émotion que le poète lui offre», les limites illimitées de la passion. Pour parvenir à ce projet «ambitieux» elle a choisi le quiproquo, dissimulant, derrière les personnages mythologiques, le «moi» narratif, la transcription de sa passion pour un des deux André²², voulant rendre le lecteur témoin de la victoire du

²⁰ D. COHN, *La Transparence intérieure*, op. cit., p. 20.

²¹ Michel GRODENT, op. cit., p. 59.

²² André Fraigneau sûrement et peut-être André Embiricos, dont on ne sait presque rien de ses relations avec Marguerite Yourcenar, à part la dédicace des *Nouvelles orientales* au poète grec. Yourcenar et Embiricos se sont créés une relation dont le

Feux ou le quiproquo du moi

désir «primitif», du désir émergé de l'inconscient, du désir incontrôlé des répressions sociales, religieuses ou autres. Par ce «jeu», Yourcenar discerne derrière chaque mythe, non pas un écho du sacré de l'homme primitif, mais plutôt l'écho d'un état d'âme, le comportement naturel de l'homme primitif loin de la logique imposée.

mutisme réciproque sera conservé jusqu'à la fin de leur vie. Voir à ce propos, Georges FRÉRIS, *op. cit.*.

