

ASPECTS DE LA TEMPORALITÉ DANS LA POÉSIE DE MARGUERITE YOURCENAR AVANT 1939

Par François WASSERFALLEN (Lausanne)

Présentation du corpus.

En 1921, grâce à la magnanimité de son père, Marguerite Yourcenar publie son premier livre, *Le Jardin des Chimères* [1]. "Icare, légende dramatique" informe le sous-titre, précisant ainsi le genre et la thématique. L'œuvre se présente comme un long poème dramatique, dans lequel Icare incarne la recherche de l'Absolu face à la sage résignation de Dédale, acceptant le labyrinthe et son enfermement au nom de l'inchangeable condition humaine. D'amples répliques méditatives en alexandrins composent ce poème dialogué. L'aspect dramatique semble un pur formalisme, sans véritable souci de prescription scénique, quand bien même de minutieuses didascalies empruntent l'habituel vocabulaire des plateaux et indiquent la position du personnage, le ton, la lumière ou le décor.

Une année plus tard, toujours à compte d'auteur, paraît *Les Dieux ne sont pas morts* [2], recueil de poèmes variés, empruntant leurs sujets au monde de la mythologie classique ou aux précédents de la Renaissance. Quelques vers d'amour complètent (presque logiquement serait-on tenté de dire) cet ensemble de facture classique et d'imitations stylistiques.

[1] Paru sous le nom de Marg YOURCENAR, Paris, librairie académique Perrin & Cie, 1921.

[2] Toujours sous le nom Marg YOURCENAR, Paris, R. Chiberre éd. Sansot, 1922.

Je retiens également dans ce corpus quelques poèmes de *Les Charités d'Alcippe* [3], écrits avant 1939, parfois publiés dans des revues, parfois repris et recomposés à partir de ceux de 1922.

Le quatrième volume qui s'inclut – au moins partiellement – dans le genre vaste de la poésie est *Feux* [4]. Des évocations des figures mythiques de l'amour alternent avec des aphorismes envahis par la souffrance amoureuse du scripteur. Avec ce livre "produit d'une crise passionnelle" [5], l'auteur renonce à la versification classique.

Enfin, j'ai retenu la biographie *Pindare* [6], car cet ouvrage, à mi-chemin entre le livre d'histoire et la critique, parle du langage littéraire (ici la poésie) et de sa fortune dans le temps des hommes. Une lecture du texte comme théorie de la poésie peut donc être effectuée.

L'inscription dans l'institution poétique : une assimilation de la temporalité thématique et formelle.

Nombreux sont les critiques à avoir noté combien la poésie repose sur des conventions bien établies, fortement structurées, qui font d'elle une institution [7], un langage à part, cryptique parfois, détaché du réel, souvent porteur d'une transcendance. Le langage poétique marque résolument la volonté de l'écrivain de s'affronter aux mots, aux formes, ainsi qu'à une tradition vis-à-vis de laquelle il se positionne clairement. En ce sens, une des valeurs temporelles de la poésie peut être posée : à quelle tradition, et donc à quelle époque se réfère le poète ? Comment veut-il inscrire son

[3] Une édition partielle de ce recueil a paru à Liège en 1956, *La Flûte enchantée*, hors commerce. L'édition disponible est celle de Gallimard, Paris, 1984.

[4] Paris, Grasset, 1936.

[5] Marguerite YOURCENAR, *Oeuvres romanesques*, Paris, Gallimard (bibl. de la Pléiade), 1982, p. 1043 (ci-après, abr. Pléiade).

[6] Paris, Bernard Grasset, 1932.

[7] Voir Tzvetan TODOROV, "L'origine des genres" in *La Notion de littérature*, Paris, Points Seuil, 1987, p. 33 ; et également Jean MOLINO, Joëlle TAMINE, *Introduction à l'analyse linguistique de la poésie*, Paris, P. U. F., 1982, ch. III, "La langue de la poésie".

Aspects de la temporalité

propre présent dans cette intertextualité à la fois formelle et thématique ? Quelle configuration temporelle propose la poésie ? C'est dans l'horizon large de ces questions qu'il me semble pertinent d'interroger les deux premiers recueils de Marguerite Yourcenar, parvenus à nous par le hasard de sa situation sociale : si en effet les écrivains sont nombreux à avoir débuté par des vers, peu d'entre eux peuvent prétendre au génie fulgurant d'un Rimbaud, et très rares sont ceux dont les moyens financiers permettent de recourir au compte d'auteur. *Le Jardin des Chimères* et *Les Dieux ne sont pas morts* appartiennent très décidément à la seconde catégorie et n'entretiennent avec la première qu'une parenté générique. L'auteur elle-même qualifie ces volumes de "simples exercices de débutant où abondent les imitations littéraires" [8]. Nous sommes en présence de documents sur un esprit en formation, où déjà se lisent certains thèmes occupant une place centrale dans l'œuvre à venir.

Le Jardin des Chimères, légende d'Icare, s'inscrit d'emblée dans une intertextualité précise : le monde de la mythologie grecque et de sa pensée symbolisée. Toutefois, le retour au mythe n'est pas direct. Il suppose l'assimilation d'une tradition interprétative du mythe n'appartenant pas forcément à la culture grecque, mais échelonnée au fil de ses différentes réactivations en Occident. Une citation en exergue de Philippe Desportes [9] renvoie d'emblée à une époque autre que celle de l'Antiquité et installe le texte dans une continuité de poètes.

Le style du poème porte toutes les traces de la tradition : l'alexandrin domine, relayé (par exemple dans les chœurs) par l'octosyllabe. Si la pratique de la versification stricte n'est pas inactuelle dans les années vingt, le poème dramatique (dans une telle étendue : 122 pages) est une forme caduque. Employée ici sans aucune distance ironique, elle est le stigmate premier de l'imitation formelle.

[8] *Pléiade*, p. XV.

[9] 1546 - 1606.

François Wasserfallen

La thématique du texte n'apporte pas de renouveau au mythe : Icare est le représentant de la volonté élévatrice de l'homme, de sa rivalité avec les dieux, de sa rébellion contre l'étroitesse du monde. La résignation de Dédale lui paraît inacceptable, quand bien même ce dernier est le support d'un discours de sagesse :

Dédale

Je suis déjà vieux et tu n'es qu'un enfant.
Mais tout ressemble à tout. Nos âges sont semblables
devant les Inconnus sereins et formidables
Que notre geste effleure et qu'on ne peut pas voir.
Tout ignorer est presque égal à tout savoir,
Car le savoir s'éteint dans la cendre des doutes.
Ainsi, j'ai vu toujours, – et sur toutes mes routes,
[...]
La science rêver au bord du même abîme,
La beauté, sœur du mal, l'amour, frère du crime [10].

On connaît la suite : Icare s'empare des ailes de la Chimère, s'échappe du labyrinthe, le feu du soleil brûle ses ailes, sa chute dans la mer engloutit son ambition. Le Chœur des Sirènes chante la disparition d'Icare, et en donne la leçon :

Car le Néant est seul le grand libérateur.
L'illusion du temps pâlit avec lenteur
comme un reflet sur la mer sombre.
Tout effort lui revient. Il existe lui seul.
Comme dans les replis étouffants d'un linceul
Il prend l'univers dans son ombre [11].

Le temps s'anéantit dans la mort ; la métaphore du linceul pose une équivalence irréductible entre néant et mort, puisque tout meurt. Les paroles des sirènes, proches des dieux tutélaires, rappellent les vérités profondes, les faiblesses incontournables de l'homme face à sa finitude. Mais ce temps mythique qui s'énonce, ici le temps cosmique et indifférencié du néant, ne se contente pas d'être cette indifférenciation vague, brumeuse ; il est plutôt l'horizon de base des grands cycles de la vie sociale et des actions

[10] *La Jardin des Chimères*, op. cit., pp. 40-41.

[11] *Ibid.*, p. 112.

Aspects de la temporalité

des hommes [12]. Trace de la longue durée, d'une permanence refusant les bouleversements d'une simple unicité événementielle, le mythe devient une mesure, un modèle de la culture, un paradigme. Dans le texte, cette valeur de mesure issue du face-à-face d'un temps anéanti et du temps de l'action humaine est énoncée par la méditation d'Hélios sur le désastre d'Icare:

Puisque l'homme peut sacrifier sa vie
Est plus grand que le dieu qu'il aime et qu'il attend
Je ne puis que régner... [13]

L'action humaine a un pouvoir que la divinité immortelle -donc intemporelle - ne possède pas : la possibilité du sacrifice. Un devenir individuel permet ainsi de fonder une foi dans un humanisme valorisant le temps cyclique de l'homme.

Si le recours au mythe respecte dans ce texte sa valeur paradigmatique, rien en revanche ne s'adresse spécifiquement à l'époque de l'écriture : les correspondances que l'on peut lire seraient valables à peu près pour tous les moments de l'histoire moderne. Le phénomène qui nous intéresse ici est cette appropriation de formules héritées d'une écriture antérieure [14], ainsi que cette première mise en place de deux champs temporels, celui de la longue durée et celui de l'existence individuelle, encore peu précis dans leur configuration mais épousant une structure promise à une forte récurrence dans tout l'œuvre yourcenarien.

Les Dieux ne sont pas morts prolonge cette expérience de l'écriture naissante comme acquisition d'une écriture passée. Ici encore, nous sommes dans le formalisme fixe de la versification classique. L'intertextualité se réfère très explicitement à la tradition culturelle, comme le signalent certains titres : "Regrets Helléniques" [15], "Le Palais du Passé" [16], "Paroles d'Ariane" [17],

[12] Paul RICCEUR, *Le Temps raconté*, Paris, Seuil, 1985, pp. 154-155.

[13] *Le Jardin des Chimères*, op. cit., p. 118.

[14] Roland BARTHES, "Le style et son image", in *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984; pp. 148-149.

[15] *Les Dieux ne sont morts*, op. cit., p. 15.

[16] *Ibid.*, p. 23.

François Wasserfallen

“Autrefois” [18], “Le retour d’Aphrodite” [19], etc. “O vivre au siècle de Platon !” [20] s’exclame l’auteur : la Grèce est le lieu originaire de la pensée, du mythe, de la poésie. Elle nourrit le poète d’une nostalgie de l’Age d’Or où surgit la pureté de l’homme découvrant le monde. Dans ce processus de primauté de la découverte, l’homme est en harmonie avec les Dieux, il est le relais parfait entre la terre et le ciel, il lutte pour la clarté d’une transcendance[21]. Même la mort appartient pleinement au monde humain :

Voir sans crainte approcher la Mort :
Ne regretter que la lumière
Quand paraît encore
Thanatos, le divin Ephèbe! [22]

Ce passé béni, cette harmonie de l’homme avec le sacré s’opposent à un présent où l’être humain est asservi, avili, déchu, annihilé dans la masse de la foule oubliant le sacré. Ainsi lit-on dans le poème “Aujourd’hui” :

[...]
Sois grave. Méprisant toute chaîne servile
Eloigne-toi du mal et de la laideur vile
Sculpte ton idéal avec sévérité.
Travaille, indifférente aux vains bruits de la foule,
Et garde, dans ces jours où tout respect s’écroule,
L’amour serein de la beauté.

[...]
Souviens-toi qu’il suffit de ta ferveur profonde
Pour retrouver en toi la jeunesse du monde :
Que tes Dieux regrettés vivent par ton amour,
Symboles triomphants de ta propre pensée,

[17] *Ibid.*, p. 75.

[18] *Ibid.*, p. 83.

[19] *Ibid.*, p. 125.

[20] *Ibid.*, “Regrets Helléniques”, p. 15.

[21] Martin HEIDEGGER, “Pourquoi des poètes” in *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Tel Gallimard, 1987, p. 326.

[22] *Les Dieux ne sont pas morts*, op. cit., p. 19.

Aspects de la temporalité

Mieux que dans la splendeur impassible et glacée
Du marbre grec au pur contour.

[...]

Regarde rayonner la Nature éternelle
A laquelle nos cris ne sauraient rien changer [23].

Ces vers offrent la possibilité (presque trop parfaite) d'être lus comme une annonce programmatique de ce que seront le message et le travail de l'écrivain sa vie durant : Marguerite Yourcenar a souvent réitéré sa dénonciation du monde moderne asservissant et aliénant l'homme, et ce aussi bien dans son œuvre que dans son paratexte. Par ailleurs, elle a œuvré "indifférente aux vains bruits de la foule", choisissant parfois l'isolement et refusant toute concession aux modes stylistico-littéraires contemporaines. La femme à qui s'adresse le poète (indiquée dans notre extrait par le féminin d' "indifférente", repérable dans d'autres strophes) s'identifie avec celle qui regrette les dieux et leur consacre tant d'évocations nostalgiques. Auto-programmation, mais aussi auto-justification, proche d'une sorte de manifeste pour (et par) l'œuvre en train de s'écrire. On dépasse là la simple imitation, l'influence subie, pour parvenir à la revendication et à l'affirmation d'un discours esthétique positionné au sein d'une tradition. Une conscience du texte s'établit, première structure spéculaire dans laquelle l'écrivain accomplit le commentaire de son art.

Deux poèmes mettent en valeur le motif du miroir, qui connaît dans toute l'œuvre de Marguerite Yourcenar une récurrence importante [24], et qui est lié sémantiquement à la contemplation du temps :

"Le Palais du passé"

Les ombres du passé m'apparaissent parfois
Dans les troubles miroirs en verre de Venise,
[...] [25]

[23] *Ibid.*, pp. 89-91.

[24] Frederick et Edith FARRELL, "Mirrors and Masks in Yourcenar's "Denier du rêve"", in *Marguerite Yourcenar in Counterpoint*, Lanham, University Press of America, 1983, pp. 29-44.

François Wasserfallen

et :

“Sur un miroir”

Si jamais la douceur du rêve t'enchante,
Regarde longuement dans ce miroir magique
Apparaître et passer l'image nostalgique
Des belles qu'autrefois ce cristal refléta.
[...] [26]

Ce degré zéro de la réfraction permet de voir les images du passé. Le motif s'enrichira par la suite, notamment dans les narrations, pour devenir un lieu de fixité temporelle propice soit à la rétrospection, soit au saut à travers les siècles [27]. Il est également la métaphore du travail de l'écrivain, qui dans ses textes réfracte les œuvres du passé. A nouveau, une affirmation se fait jour, la reconnaissance de l'écriture comme “procédé citationnel” [28] s'explique dans ce registre métaphorique.

Le poème “Sonnets” [29], évoquant Pétrarque, Michel-Ange, Vittoria Colonna, Ronsard est un point culminant de réfraction intertextuelle : il enferme dans un miroitement parfait entre sujet et forme la réappropriation de l'écrit existant grâce à la pratique poétique personnelle :

[25] *Les Dieux ne sont pas morts*, op. cit., p. 23.

[26] *Ibid.*, p. 123.

[27] Il est important de noter que d'emblée le motif du rêve est lié à celui du miroir.

[28] Roland BARTHES, art. cit., p. 149.

[29] *Les Dieux ne sont pas morts*, op. cit., p. 129. Ce poème a été réécrit plusieurs fois, selon les dires de l'auteur (1929, 1956) et a été republié dans *Les Charités d'Alcippe*, p. 55, ce qui indique clairement combien Marguerite Yourcenar tenait à cette thématique. Voici le texte dans sa version définitive : “Sonnets, lampes d'argent, vous dont s'illumina / Au cloître d'Avignon le blanc tombeau de Laure. / Chapelet de cristal où l'on égrène encore / Les pleurs de Michel-Ange et de la Colonna. / Sonnets, rosier fleuri dont Ronsard couronna / Son Hélène à minuit, sa Cassandre à l'aurore ; / Clefs des secrets pays que seul Shakespeare explore, / Carte de son voyage où l'amour l'entraîna. / Nos désirs, nos douleurs, nos destins, nos années, / se transforment au gré des rimes

Aspects de la temporalité

“Sonnets...”

Sonnets, tristes sonnets, vous dont s'illumina,
Comme de clairs joyaux, le front serein de Laure.
Mystique chapelet où l'on égrène encore
Les pleurs de Michel-Ange et de la Colonna.

Sonnets, graves sonnets dont Ronsard couronna
Sa princesse au doux nom légendaire et sonore.
Roses que pour Cassandre il cueillait à l'aurore,
Aumône que l'espoir à son amour donna.

Coffret mystérieux du Souvenir, trophée
Du deuil et du désir, de la gloire et du temps,
Blason du vrai poète aux chevrons éclatants,

Sonnet, quel fut le dieu, la sorcière ou la fée
Qui mit dans mon berceau, comme un collier vermeil,
Tes quatorze grains d'or flamboyant au soleil ?

La revendication de la filiation se marque à nouveau par la présence de l'auteur dans le texte, non sans une certaine naïveté qui associe le talent à une transcendance magique, à laquelle on ne peut qu'obéir. Stylistiquement, le sonnet répond à la forme traditionnelle française, même si les rimes des deux tercets l'écartent de la “forme régulière” [30].

D'autres thèmes apparaissent dans ce recueil, notamment le désir, la description de lieux aimés ou la description d'œuvres d'art. Signalons un sonnet, “L'Apparition” [31], représentant “l'éphèbe Antinoos aux jardins de Tibur”, première occurrence de

alternées ; / Au lent quatrain succède un tercet ramassé ; / Et quand nous repassons par ce chemin des tombes, / Quatorze cygnes blancs ou quatorze colombes, / Quatorze anges veillent debout sur le passé.” Notons que la principale modification a été de faire disparaître l'auteur de son poème, d'ajouter Shakespeare, et de renforcer ainsi la totale intertextualité de ces vers, ainsi que la thématique temporelle ; d'un point de vue stylistique, les rimes des tercets de la deuxième version font retour à la forme dite régulière du sonnet français.

[30] Voir Jean MOLINO, Joëlle GARDES-TAMINE, *Introduction à l'analyse de la poésie*, volume II, Paris, P. U. F., 1988, p. 101.

[31] *Les Dieux ne sont pas morts*, op. cit., p. 71.

l'histoire d'Hadrien. Ces thèmes essaieront, après un puissant enrichissement, dans toute l'œuvre de l'écrivain.

Les Charités d'Alcippe [32] est le troisième recueil de poésie versifiée de Marguerite Yourcenar. Si sa parution est postérieure à 1939, de nombreux poèmes datant d'avant la guerre, ont parfois été publiés dans des revues de l'époque, et nous sont livrés, dans la plupart des cas, sans variantes. "Les Charités d'Alcippe" [33], long poème qui ouvre le recueil, donne son titre à l'ensemble : méditation en strophes de cinq alexandrins sur la dissolution de l'être, sur ce qu'il abandonne au monde. "Tout ce que j'ai cru mien se dissout et chancelle" [34]. La mort n'aura rien de cette générosité presque involontaire, car "j'existe à tout jamais dans ce que j'ai donné" [35]. Image de l'artiste, métaphore du créateur, du démiurge qui jamais ne meurt grâce à une participation sacrificielle au monde, ce texte renforce l'affirmation yourcenarienne de l'être humain comme réfracteur multi-temporel : si en effet il reflète un passé, il ne le propose pas comme une image fixe et définitive, mais le renvoie au futur en l'enrichissant par son art propre.

Le thème du miroir se lit à nouveau dans ce recueil. Ainsi la dernière strophe de "Vers orphiques" [36] :

L'image du temps écoulé
Se réfléchit dans ma mémoire ;
Le beau miroir n'est pas fêlé.

Le miroir est la métaphore de la mémoire ; l'un et l'autre composant de la construction métaphorique permettent d'appréhender le temps comme une matière visible, comme une image, et induisent une surenchère lexicale du registre de la visibilité. Dès lors, l'artiste est un visionnaire (derechef projeté dans le passé et dans le futur) et la réfraction une symbolisation exemplaire des déroutes temporelles. C'est dans la narration

[32] Voir n. 3.

[33] *Les Charités d'Alcippe*, *op. cit.*, p. 7.

[34] *Ibid.*, p. 12.

[35] *Ibid.*, p. 12.

[36] *Ibid.*, p. 18.

Aspects de la temporalité

romanesque que ce motif, on le verra, devient une structure du récit particulièrement répugnante.

Le présent de l'écrivain apparaît plus nettement désormais dans certains poèmes. D'abord un présent historique, où se marquent l'absence des dieux et l'émergence des idéologies les remplaçant :

Sous le fardeau d'un ciel qui n'est plus tutélaire,
Maisons des poings levés, maisons des doigts unis [37]

Ensuite, un présent autobiographique, où la poétesse confie son émotion et ses sentiments :

Je vous rejoins trop tard... je me repens, j'envie
Ceux qui, mieux avertis que tout est passager,
Vous montraient leur amour quand vous étiez en vie [38].

L'amour, les émotions, les sentiments sont très logiquement la trace première du JE dans la poésie, et donc du présent. Mais les sentiments renvoient aussi à leur éternelle présence dans l'humain, par eux s'appréhende un horizon d'éternité. Le sujet énonciateur se perd ainsi dans une immanence qui révèle son appartenance à la continuité de l'espèce.

[37] *Ibid.*, "Les maisons et les mondes", p. 22.

[38] *Ibid.*, "Sept poèmes pour une morte", p. 29. Il semble possible d'identifier la morte. Il s'agit probablement de Jeanne de Vietinghoff, à laquelle Marguerite Yourcenar a consacré un "tombeau" datant de la même époque que les sept sonnets. Ce personnage traverse une bonne partie de l'œuvre : Monique, dédicataire de la lettre d'Alexis serait un de ses avatars. Le personnage féminin de *La Nouvelle Eurydice*, Thérèse, probablement un autre. Enfin, on la retrouve sous le nom de Jeanne de Reval dans *Quoi ? L'Éternité* (1988), dernier volume du *Labyrinthe du Monde*, voir à ce propos Josyane SAVIGNEAU, "Marguerite Yourcenar, inachevée...", in *Le Monde* du 21 octobre 1988. Si je signale cette possibilité de référent au réel, ce n'est pas tant par souci de révélation que pour signaler les figures tutélaires personnelles qui accompagnent l'auteur durant toute son existence. Les pistes que signale Marguerite Yourcenar ne sont d'ailleurs pas toujours éclairantes : prenons le cas du *Labyrinthe du Monde*, titre général des trois volumes consacrés à son

François Wasserfallen

A travers ces trois recueils nous pouvons observer de nombreuses récurrences d'un rapport au temps en train de se constituer, sous le double horizon d'un temps précis (figure du passé, émotion du présent) et d'une éternité symbolisée par une vision immanentiste de la condition humaine, où l'universalité de la mort joue un rôle de premier plan. Une façon, au fond, d'échapper à l'emprise de la durée, de l'abolir, de la résorber dans des téléscopages à connotation transcendante [39]. Une sorte de présent absolu surgit, et propose une vision totalisante de l'existence, où l'expérience de l'individu est toujours déjà ramenée à sa valeur éternisante. La tentative de dépasser ce dialogue éternité – individu dans une annulation de la temporalité est bien entendu propre à la démarche poétique en elle-même. La poésie est *présentation*, et comme telle n'a pas la discursivité chronologique de la *représentation* (roman, récit, conte) [40]. En s'inscrivant d'emblée dans cette démarche temporelle, en assimilant les formes stylistiques les plus codées, les plus rigides, Marguerite Yourcenar s'intègre résolument dans la tradition poétique. Mais ce dépassement de l'écrasante linéarité temporelle ne se réalisera pas dans la poésie : c'est l'œuvre romanesque qui accomplira sa résolution.

ascendance familiale, rédigés à la fin de sa vie. La première mention de ce titre remonte à 1922, dans *Les Dieux ne sont pas morts* ; sous la rubrique "du même auteur" figure "*Le Labyrinthe du Monde*, traduction de Comenius, en préparation" ; le titre est ensuite, selon les dires de l'auteur, plus ou moins oublié pendant de longues années ; et en 1988, dans *Quoi ? L'Éternité*, on apprend que la traductrice de Comenius serait en fait Jeanne de Reval. Ces confusions volontaires entre réalité et fiction, ces brouillages temporels accréditant l'idée de la très longue maturation des œuvres, sont propres à Marguerite Yourcenar. Il convient d'attendre l'issue des recherches biographiques pour mieux saisir les rapports de l'écrivain à son œuvre, les enjeux d'un Moi fuyant et dissimulateur forgeant des pistes trompeuses dans son texte littéraire par le biais de réseaux où l'onomastique impose une troublante intertextualité interne à l'œuvre.

[39] Tzvetan TODOROV, "La poésie sans le vers", in *op. cit.*, p. 69.

[40] *Ibid.*, p. 84.

Aspects de la temporalité

Pindare.

Mieux que partout ailleurs dans les textes de cette époque, *Pindare* [41] propose la théorie poétique de l'auteur. L'essai biographique expose clairement le pouvoir trans-temporel du langage poétique, ne serait-ce que par le retour effectué à un poète si lointain, si fondateur. L'ode héroïque, célébrant les dieux, les demi-dieux [42], glorifiant le héros ou le vainqueur des jeux comme un intermédiaire entre le monde d'ici-bas et le divin au-delà correspond à la sacralisation de la langue poétique effectuée par Marguerite Yourcenar :

La parole, nécessaire pour exprimer nos besoins, peut devenir belle et désintéressée. [...] Les chants représentent un moment de l'âme individuelle rendu à la communauté humaine [43].

L'esthétique est la trace d'un désintéressement, mais paradoxalement dans ce désengagement de l'immédiate utilité de la parole s'écrit une histoire humaine à dimension sacrée. Un fragment de *Pindare* exprime cette nécessité de l'inscription trans-temporelle :

[...] Les hommes restent sans mémoire de tout ce que n'a pas fait fleurir la sagesse des poètes, de tout ce que les chants des poètes n'ont pas entraîné dans leurs courants [44].

Le rôle de conservateur du poète est donc affirmé comme une nécessité. L'inscription mémoriale bénéficie stylistiquement des formes fixes et riches d'une versification complexe [45] : les formes sont la mémoire indéniable d'une époque [46], une trace mieux identifiée que les thèmes et les propos. La poésie contemporaine, dans sa volonté de séparation d'avec les formes fixes est dès lors

[41] *Op. cit.*

[42] Martin HEIDEGGER, *Introduction à la métaphysique*, Paris, Tel Gallimard, 1980, p. 113.

[43] Pindare, *op. cit.*, p. 42.

[44] *Ibid.*, p. 46.

[45] *Ibid.*, p. 41.

[46] Voir Tzvetan Todorov, "L'origine des genres" in *op. cit.*, p. 35 : "Chaque époque a son propre système de genres qui est en rapport avec l'idéologie dominante".

qualifiée de “balbutiante” [47] par l’auteur (qui, assez curieusement pour quelqu’un s’intéressant à un fondateur de formes – l’ode pindarique – refuse ce même rôle à ses pairs). Les tentatives de rapprocher le langage poétique d’une appréhension phénoménologique directe de l’existence sont récusées au nom de “l’usage des poètes [qui est] de transformer ce qui fut en ce qui aurait dû être” [48]. Langage combinatoire d’une convention à respecter, “toute poésie est artificielle en ce qu’elle transfigure la vie” [49]. Cette transfiguration, ou même cette re-figuration dans et par les figures du discours justifie non seulement l’intérêt de Marguerite Yourcenar, mais également sa propre écriture poétique.

La pensée grecque est également pensée du temps : elle exprime la vivacité du présent, un présent comparable au présent absolu du discours poétique [50].

Pindare, livre d’histoire et ouvrage de présentation critique, propose donc une pensée sur le langage littéraire dans le temps des hommes. Par ailleurs, s’intéresser à cette “poésie du glorifier” [51], où le héros vainqueur va faire la navette entre les hommes et les dieux, à la fois dans les parages des uns et des autres, c’est reconnaître ce rôle de médian comme la métaphore de l’écriture poétique elle-même. Un “entre-deux-mondes” où l’on lutte contre la mort des dieux, tout en recensant les différences temporelles entre éternité et le présent.

Feux

Feux [52] fut publié pour la première fois en 1936. Jusqu’à nos jours, le texte a été republié presque sans changements. J’utiliserai donc l’édition de la Pléiade pour les citations. L’ajout principal

[47] Pindare, op. cit., p. 42.

[48] *Ibid.*, p. 108.

[49] *Ibid.*, p. 164.

[50] *Ibid.*, p. 189.

[51] Martin HEIDEGGER, *Introduction à la métaphysique*, op. cit., p. 134.

[52] Paris, Grasset, 1936.

Aspects de la temporalité

effectué en 1967 fut la longue préface explicative remplaçant les quelques lignes d' "avertissement" [53] de l'édition originale. La définition générique de l'ensemble pose problème. A l'auteur tout d'abord, qui considère *Feux* "comme une série de récits entremêlés de "pensées", encore que l'appellation de poèmes en prose eût également convenu" [54]. Les critiques se sont également interrogés sur cette définition : Pierre Brunel présente l'ensemble comme une tragédie, avec une structure en cinq actes [55] ; Carminella Biondi lit dans la progression du JE explorant les affres de la passion à la recherche d'une voie de salut un parcours de récit, tout en reconnaissant que ce parcours repose sur une stylistique de l'aphorisme et de la maxime.

Feux est le premier ouvrage où Marguerite Yourcenar dit JE sans ambiguïté. Pourtant le souci principal du sujet témoin de sa propre expérience amoureuse va être de se masquer constamment, dans un processus de transfert au lieu de l'autre [56], qui lui-même se dissout dans la fatalité éternelle de la passion. Une dualité s'exprime ainsi, explorée dans tous ses paradoxes, dans toutes ses formes, ouvrant emblématiquement le récit :

J'espère que ce livre ne sera jamais lu [57].

"Livre" et "ne pas lire" fondent une opposition irréductible indissociable de la passion : douleur et joie, frustration et satisfaction, absence et présence, dire et taire sont les déclinaisons antithétiques et obligatoires d'une sentimentalité apparemment indicible, parce que sans lieu stable. Dans un mi-lieu qui est un abîme, il ne reste que la possibilité des extrêmes. Le sujet se

[53] *Ibid.*, p. 9.

[54] Sic ; Pléiade, p. IX.

[55] Pierre BRUNEL, "Biographie et autobiographie dans *Feux* de Marguerite Yourcenar", in *Marguerite Yourcenar Biographie, Autobiographie*, Valencia, actes du IIe colloque international, Elena Real éd., université de Valencia, 1988, pp. 13-25. L'article de Carminella Biondi cité après celui de Pierre Brunel se trouve dans le même recueil, pp. 21-27.

[56] Julia KRISTEVA, *Histoires d'amour*, Paris, Folio essais, 1985, p. 116.

[57] Pléiade, p. 1051.

masque derrière des paroxysmes qui étouffent toute velléité de confession au premier degré.

Les figures de la dualité sont tantôt l'ambivalence, l'in vraisemblance ou l'antithèse [58]. Ces figures dominent toute la stylistique des aphorismes séparant les neuf proses du recueil, elles sont les symptômes du désarroi passionnel, la seule forme possible de communiquer la déperdition du Moi.

Mais cela ne semble pas suffire à Marguerite Yourcenar. Pour évoquer cette passion brûlante, elle convoque neuf personnalités de l'amour, de ses différentes conceptions : Phèdre, Antigone, Achille, Marie-Madeleine, Phédon... De la tragédie à l'héroïsme, du salut religieux au salut par la pensée, tous les personnages sont porteurs de récits qui ont formé, ou forment encore notre idée du sentiment amoureux. Tous racontent une part de la douleur que le scripteur vit dans le présent. La plupart de ces courtes évocations s'énoncent d'ailleurs au présent [59]. Mais la conjugaison verbale annonce une autre confrontation temporelle : les personnages mythiques, par d'incessants renvois métaphoriques, sont catapultés dans le monde moderne, lieu insurpassable de l'horreur et de la douleur. Ainsi Phèdre déambule-t-elle dans les "corridors de métro" [60] ; Antigone "se glisse dans les rues vidées par la peste de la haine, secouées dans leurs fondements par les chars d'assaut"[61] ; Léna assiste à l'explosion des bombes [62]. La violence contemporaine devient la métaphore exutoire du tragique passionnel ; l'horreur et l'abjection, présentes dans la faculté individuelle d'aimer, étendent leur pouvoir au monde dans sa totalité. Le langage poétique de *Feux*, fondé sur l'oxymore, réalise l'union de toutes les configurations temporelles présentes jusqu'ici indépendamment les unes des autres dans la poésie de Marguerite Yourcenar.

[58] Tzvetan TODOROV, "La poésie sans le vers", *in op. cit.*, pp. 71-72.

[59] Sauf "Achille ou le Mensonge", "Patrocle ou le Destin", "Léna ou le Secret".

[60] *Pléiade*, p. 1055.

[61] *Ibid.*, p. 1076.

[62] *Ibid.*, p. 1087.

Aspects de la temporalité

Les tensions entre un passé survalorisé et un présent menacé par l'horreur trouvent dans la poésie la possibilité d'une expression antithétique exemplaire. Leur développement appelle cependant d'autres formes qu'une simple présentation. Le recours à la discursivité chronologique, par l'essai ou par le récit, apparaît comme la volonté d'une résolution de cette tension.

