



Facultade de Filoloxía

Traballo de
fin de grao

**Le mythe repensé dans
l'œuvre de Marguerite
Yourcenar : *Nouvelles
Orientales et Feux***

Sara Rodríguez Espiñeira

Titora: Laurence Malingret

Curso 2017- 2018



Facultade de Filoloxía

Traballo de
fin de grao

Le mythe repensé dans
l'œuvre de Marguerite
Yourcenar : *Nouvelles
Orientales* et *Feux*

Sara Rodríguez Espiñeira

Titora: Laurence Malingret

Curso 2017- 2018

**Le mythe repensé dans l'œuvre de Marguerite
Yourcenar : *Nouvelles Orientales* et *Feux***

Unha revisión do mito na obra de Marguerite
Yourcenar: *Nouvelles Orientales* e *Feux*

Reconsidering the myth in Marguerite Yourcenar's
work: *Oriental Tales* and *Fires*



FACULTADE DE FILOLOXÍA



Formulario de delimitación de título e resumo
Traballo de Fin de Grao curso 2017/2018

APELIDOS E NOME:	Rodríguez Espiñeira, Sara
GRAO EN:	Linguas e Literaturas Modernas
(NO CASO DE MODERNAS) ITINERARIO EN:	Francés
TITOR/A:	Laurence Malingret
LIÑA TEMÁTICA ASIGNADA:	Literatura francesa

SOLICITO a aprobación do seguinte título e resumo:

Título:

Le mythe repensé dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar : *Nouvelles Orientales* et *Feux*.

Resumo:



Marguerite Yourcenar est amplement connue pour mettre en œuvre dans son écriture –dès les poèmes de jeunesse jusqu'aux derniers romans-- une esthétique marquée essentiellement par le mythe et l'attachement envers le monde oriental. Influencée par la mythologie grecque, la poésie de Cavafy, les romans de Mishima ou la philosophie taoïste, cette auteure incarne la volonté de pénétrer dans la culture orientale et toute son imagerie pour arriver à la construction d'un monde narratif qui s'en imprègne. Le résultat : des adaptations de mythes et de la culture orientale qui fonctionnent, couronnées par son chef-d'œuvre, *Mémoires d'Hadrien*.

Nouvelles Orientales, paru en 1938, recueille dix contes prenant place dans l'ambiance légendaire de l'Extrême-Orient. *Feux*, paru deux ans avant, recueille neuf poèmes en prose abordant la passion amoureuse à travers l'adaptation des mythes grecs. Tous les deux condensent l'univers mythique qui est signe identitaire de l'auteure. Cette esthétique est construite par une accumulation des différents composants du roman, mais elle opère essentiellement à travers le niveau formel, aspect qui va être l'objet de notre étude. Son style, souvent qualifié à cheval entre le baroque, le néo-classique et l'expressionnisme, se distingue par l'emploi d'un langage hyperbolique et presque impressionniste, lié à un monde sensoriel et quasi-symbolique. La manière dont les mots sont choisis détermine la construction de cette atmosphère atemporelle qui bascule entre l'érotisme et la violence la plus acharnée, en tombant parfois dans des stéréotypes qu'Edward Saïd avait si bien recueillis et jugés comme partie du discours colonial.

Nous nous proposons donc d'analyser de quelle manière elle construit cet univers marqué par le mythe et les rapports intrinsèques que celui-ci garde avec la nature, la dimension du sacré et la poésie.

Santiago de Compostela, 7 de novembre de 2017.

ŞRA. DECANA DA FACULTADE DE FILOLOXÍA (Presidenta da Comisión de Títulos de Grao)

<p>Sinatura do/a interesado/a</p> 	<p>Visto e prace (sinatura do/a titor/a)</p> 	<p>Aprobado pola Comisión de Títulos de Grao con data</p>  <p>15 NOV. 2017 Selo da Facultade de Filoloxía</p>
---	--	---

SRA. DECANA DA FACULTADE DE FILOLOXÍA (Presidenta da Comisión de Títulos de Grao)

Table de matières

1. Introduction.....	1
2. Marguerite Yourcenar : la vie comme un mythe.....	2
3. <i>Nouvelles orientales</i> et <i>Feux</i> . Sources et adaptation.....	4
4. Mécanismes formels.....	9
4.1. Réalité et représentation : la narration comme canevas.....	13
4.2. La comparaison comme essence du mythe.....	16
4.3. Poétique des sens.....	24
4.3.1. Poétique de la couleur.....	24
4.3.2. Parfums et odeurs.....	27
4.3.3. Sons et musique.....	28
4.3.4. Le goût et le toucher.....	30
4.4. Marques d'intensité : exagération et nuances.....	30
5. Conclusions.....	35
Références bibliographiques.....	38
Annexes.....	41

1. Introduction

Tout au long de ce travail nous tenterons d'analyser l'implication du mythe sur le plan formel dans *Nouvelles orientales* et *Feux*. Nous nous inscrivons dans le cadre de la critique littéraire, cette discipline appartenant aux sciences de la littérature, ce qui nous permettra, en nous servant de la stylistique, d'étudier de quelle manière cette auteure manie les mots et le matériel mythique à sa disposition.

La genèse de ce travail remonte à la lecture critique des textes en question pour faire suite à une analyse inductive et retrouver, à partir d'exemples concrets, les mécanismes qui configurent l'ambiance mythique de l'univers yourcenarien. Après, nous nous sommes servie d'une base théorique concernant le mythe, dont Mircea Eliade en est la source majeure, suivi des études de Lévi-Strauss, Sagrera et Cassirer. Cette base nous a permis de nous appuyer sur les exemples trouvés et de développer, en nous aidant de la bibliographie spécifique, une analyse globale dont tous les fils (biographie de l'auteure, influences littéraires, contexte historique et culturel...) finissent par se nouer.

Notre travail essaiera d'atteindre ces objectifs dans le cadre méthodologique ici dessus présenté et de les développer en s'en tenant à la structure suivante :

Dans un premier temps, pour mettre en relief et justifier l'importance que cette auteure accorde à ce sous-genre narratif qu'est le mythe, on étudiera les événements déclencheurs dans sa biographie, fort pertinents pour comprendre le choix d'un espace narratif aussi lointain que peut être l'Orient pour une écrivaine belge, ainsi que tout ce que cela implique.

La deuxième partie complétera la première pour bien définir le caractère des deux recueils, leurs sources et leurs adaptations. Pour ce faire, nous avons voulu décomposer les traits du génie de Yourcenar et on les a rassemblés en trois piliers : la philosophie, l'érotisme et le sacré, comprenant tous les liens que ceux-ci entretiennent avec la nature. De cette manière nous pourrons nous focaliser sur le plan du contenu et les difficultés qu'entraîne l'analyse de ces deux œuvres.

La troisième partie constituera le cœur de notre étude. Nous analyserons les mécanismes formels qui interviennent dans les textes pour découvrir de quelle manière ils participent à la création d'une ambiance sacrée imprégnée de poéticité. En s'appuyant toujours sur des exemples extraits du texte nous nous focaliserons sur la comparaison, la métaphore et d'autres procédés rhétoriques qui relèvent de l'intensité et la sensibilité de Yourcenar. On verra entre

les lignes l'émergence d'une réalité compositionnelle bâtie non seulement sur la perception du monde par les sens de l'auteure (la couleur, les odeurs, les sons, le toucher...), mais aussi sur signifiants et signifiés qui relèvent de l'art, de la philosophie et, bien sûr, du mythe. Dans ce sens, on abordera les procédés linguistiques comme une expression d'une certaine sacralisation de l'écriture mis en œuvre par l'auteure.

2. Marguerite Yourcenar : la vie comme un mythe

Faire un panoramique de la biographie de cette auteure n'est pas une tâche aisée. Il semble que, comme le héros du mythe, la vie de Marguerite Yourcenar a été traversée par l'errance et la solitude. Elle a su s'adapter sereinement dans une période aussi mouvementée qu'est la première moitié du XX^e siècle, n'envisageant la vie que comme une suite de circonstances où « le hasard est (...) un dieu auquel on peut se confier, et l'endroit où l'on vit n'a pas tant d'importance, du moment qu'on transporte l'univers dans ces bagages » (Yourcenar, 2016b, p.11). En effet, on pourrait très judicieusement nous servir de l'*Ithaque*¹ de Cavafy, poète qu'elle a beaucoup admiré, pour considérer sa vie comme un voyage, dont le but est le trajet en soi et non la fin.

Marguerite Crayencour² naît en 1903 et sa vie est immédiatement marquée par la mort de sa mère, ce qui la met sous la tutelle de son père, Michel, un homme bourgeois et atypique qui lui transmet l'amour pour les livres et la liberté. Son enfance s'écoule entre le nord de la France (Mont-Noir, Lille et Paris), la Belgique (Ostende) et le Midi. Elle se développe en solitude, état qu'elle considère un « bien infini », parce qu'elle lui apprend à se passer des êtres aussi bien qu'à les aimer davantage (Yourcenar, 2016b, p.16). Suite ou non à cette convivence nomade dans les premières années de sa vie, Marguerite, qui ne se rend jamais à l'école, lit Racine à huit ans, apprend le latin à dix et le grec classique à douze, ce qui lui ouvre l'accès aux récits d'Homère, Virgile et Platon, en éveillant pour toujours son intérêt pour l'Antiquité. À 17 ans elle obtient son baccalauréat en latin et grec et c'est alors qu'elle écrit son premier poème publié, une adaptation d'Icare qui révèle déjà son obsession pour le mythe.

¹ Poème célèbre de l'écrivain grec Constantin Cavafy, où il propose une allégorie de la vie à travers l'idée du voyage à Ithaque, référence évidente à l'*Odyssee* d'Homère.

² Son véritable nom de famille, dont elle changera l'ordre des lettres pour devenir l'anagramme *Yourcenar*.

L'errance qui caractérise son enfance va caractériser aussi le reste de sa vie : elle ne laisse pas échapper l'occasion de voyager partout dans le monde et de vivre en Angleterre, en Italie, en Grèce, en Autriche, à New York, dans le Maine... En 1924, à 21 ans, elle fait son premier voyage à Rome, où elle visite la Villa Adriana, qui sera la genèse de son chef-d'œuvre *Mémoires d'Hadrien*. Après, des années se succèdent marquées par l'intérêt qu'elle porte à l'histoire contemporaine, aux textes orientaux, à l'anarchisme et au socialisme, jusqu'à la publication en 1928 de son premier roman, *Alexis ou le traité du vain combat*. C'est à partir de ce moment que l'on peut dire que sa trajectoire littéraire décolle.

Les deux œuvres qui font l'objet de notre étude ont été écrites pendant la trentaine de l'auteure, période où l'on sait qu'elle a voyagé en Grèce, dans la mer Égée et la mer Noire parfois en compagnie de son éditeur, André Fraigneau, homosexuel dont elle tombera amoureuse, histoire qui n'aura pas un dénouement heureux et qui inspirera l'écriture de *Feux*. Ces voyages lui valent des rencontres avec quelques intellectuels grecs dont Andréas Embiricos, introducteur du surréalisme en Grèce et avec lequel elle a une relation amicale, ou Constantin Dimaras, écrivain qui l'introduit dans les traditions helléniques. Ce dernier lui fait découvrir l'œuvre de Cavafy, dont ils feront ensemble la traduction en français. Suite à cette exposition à la culture grecque, et sachant qu'en plus dans les années trente la réécriture des mythes était à la mode, la parution de *Nouvelles orientales* (1938) et *Feux* (1936) n'a rien de surprenant. À partir de ce moment-là, l'Orient³ va être un axe essentiel dans son œuvre, bien que d'une manière plus indirecte avec *Le Coup de grâce* (1939), *Mémoires d'Hadrien* (1951), *Électre* (1954), *Qui n'a pas son Minotaure ?* (1963) et *Le tour de la prison* (1991), entre autres.

Mais pourquoi accorde-t-elle tant d'importance au mythe ? Dans quel but l'utilise-t-elle ? Il y a des critiques, dont Julien (2006), qui définissent la fonction du mythe comme un masque ou un voile pour se révéler à moitié : « il s'agit de se dire sans se découvrir véritablement » (p.31). Mais d'un autre côté, le mythe entretient un lien très fort avec l'histoire antique, le passé, sorte d'île sacrée⁴ où Yourcenar (2016b) aime situer ses narrations :

Je me suis toujours beaucoup méfiée de l'actualité, (...) qui n'est souvent que la couche la plus superficielle des choses (p.63).

³ Y compris la Grèce : « après tout, la Grèce et les Balkans, c'est déjà l'Orient, du moins pour le XVII^e ou le XIX^e siècle. Pour Delacroix, pour Byron, en effet, les Balkans se ressentent d'avoir été longtemps terre d'Islam » (Yourcenar, 2016b, p.108).

⁴ La métaphore de l'île est très employée chez elle. Romagnolo (2008, p.69) conçoit ce lieu comme un symbole de retraite où le temps et l'espace sont suspendus, l'expression du *regressus ad uterum*.

Quand on aime la vie, on aime le passé parce que c'est le présent tel qu'il a survécu dans la mémoire humaine (pp.31-32).

Cette recherche de la transcendance montre de toute évidence jusqu'à quel point sa philosophie de vie est la voie indispensable d'accès à l'ensemble de son œuvre. Comme le disait déjà son personnage Hadrien : « Tâchons d'entrer dans la mort les yeux ouverts » (2017, p.316), maxime qui a d'ailleurs donné titre à son recueil d'entretiens avec Matthieu Galey, *Les Yeux Ouverts*, et que l'on peut mettre dans la bouche de la propre Yourcenar. Sa vie, conçue comme le parcours initiatique du héros, ne finit son voyage que pour déboucher sur un autre : le trajet dans la barque de Charon sur le Styx, concluant le cycle de la vie et la mort.

3. *Nouvelles Orientales* et *Feux*. Sources et adaptation

Feux, recueil de proses lyriques exprimées du point de vue d'héroïnes et héros grecs amoureux, est, comme Yourcenar l'annonce, « fruit d'une crise passionnelle » (2015, p.11), concrètement de la relation frustrée avec son éditeur André Fraigneau. L'auteure utilise dans son prologue la terminologie ambivalente de « proses lyriques » ou « poèmes d'amour » pour caractériser sa composition. Et c'est dans cette hésitation que l'on constate comment la forme est indispensable dans le remaniement du mythe et comment elle se recouvre d'une esthétique insérée dans le *réalisme magique* (on pourrait dire *sacrée*), expression que Yourcenar emploie dans une volonté de se distinguer de ce qu'elle appelle le *réalisme individuel* (Real, 2006, p.392).

Dans *Nouvelles orientales*, même s'il y a des récits inscrits dans la culture hellénique, il y en a d'autres influencés par la mythologie de l'Inde⁵ ou du Japon⁶, des pays qu'elle ne visitera qu'à soixante-huit ans. Yourcenar a recours cette fois à son imagination pour contextualiser les nouvelles, de la même manière que dans la nouvelle la plus lue, appréciée et étudiée du recueil, qu'elle a située en Chine⁷ sans jamais y être allé. Julien (2006) établit une distinction entre les nouvelles appartenant au « Cycle Gréco-Balkanique⁸ » et le « Cycle des orient plus

⁵ *Kâli décapitée*.

⁶ *Le dernier amour du prince Genghi*.

⁷ *Comment Wang-Fô fut sauvé*.

⁸ Les nouvelles comprises dans ce cycle sont : *L'homme qui a aimé aux Néréides*, *Notre-Dame-des-Hirondelles*, *La veuve Aphrodisia*, *Le lait de la mort*, *Le sourire de Marko* et *La fin de Marko Kraliévitich*.

lointains⁹ », qui comprend l'Inde, la Chine et le Japon. Il en reste seulement une inclassifiable : *La tristesse de Cornelius Berg*, dernière nouvelle du recueil, située à Amsterdam.

Nous avons choisi ces deux titres parce que, fruit de la même époque, ils ont beaucoup d'aspects en commun intéressantes à analyser. Dans les deux cas on est face à des œuvres construites de petits récits, soit « nouvelles » soit « proses lyriques », mais elles ne fonctionnent pourtant pas comme de simples recueils, car elles sont dotées d'une grande cohérence sémantique et formelle. Le fil conducteur de *Feux* est la souffrance amoureuse à travers les personnages des mythes grecs. *Nouvelles orientales* adapte des mythes de traditions orientales différentes ayant pour thèmes l'amour –mais pas seulement– et de surcroît son unité est renforcée par la première et la dernière nouvelle, qui participent au caractère circulaire du recueil, toutes les deux abordant la relation de deux peintres différents avec le monde qu'ils reflètent dans leurs tableaux¹⁰.

Forme externe et sources partagées, il ne nous reste qu'à nous plonger dans l'analyse de la forme interne, du style. Mais avant tout, il faut que nous fassions une approche de trois aspects qui articulent la pensée de Marguerite Yourcenar, le contenu et la forme, à savoir l'orientalisme et les relations philosophie/érotisme et sacré/nature.

Orientalisme : la littérature comme patrie

Pourquoi l'Orient ? Marguerite Yourcenar dit avoir une douzaine de patries, sentiment qui naît peut-être de son enfance nomade et du manque de mère, ou surabondance de mères si l'on tient compte de toutes les maîtresses et amies de son père. En effet, l'absence de racines dans un pays concret pourrait avoir été un facteur important dans le choix de l'espace. Mireille Brémond (2010, p.164) fait une distinction entre sa *patrie intellectuelle* (à savoir l'Orient) et sa *patrie mythique* (la Grèce). De celle-ci elle prend son réservoir de mythes et de textes à traduire, s'intéressant surtout à l'imaginaire, alors que l'Orient influence sa pensée, sa réflexion spirituelle. Mais comment arriver à l'Orient sans passer par la Grèce ? Elle ne la considère pas différente de la Chine, toutes les deux sont comprises dans sa conception de l'Orient du moment qu'elle inclut des nouvelles à sources grecques et chinoises dans le recueil qui a pour titre *Nouvelles orientales*¹¹. C'est pour cela que nous inscrivons aussi ce pays dans les effets de l'orientalisme, l'une des manifestations de l'exotisme qui a été présenté par Saïd (1980) comme

⁹ Ce cycle contient les nouvelles citées dans les notes en bas de page 5, 6 et 7.

¹⁰ Vid. infra, § 4.1.

¹¹ Vid. supra, note en bas de page 3.

un « style de pensée fondé sur la distinction ontologique et épistémologique entre *l'Orient* et (le plus souvent) *l'Occident* (...) » où l'Orient devient « presque (...) une invention de l'Europe, depuis l'Antiquité lieu de fantaisie, plein d'êtres exotiques, de souvenirs et de paysages obsédants, d'expériences extraordinaires » (pp.13-15).

En tout état de choses, on est devant une considération de la littérature comme patrie qui voit les mythes comme une « approche de l'absolu » ou une « tentative de langage universel ¹² ». Ce sont des affirmations de la propre auteure que Brémond (2010, p.161) conteste, en lui reprochant de ne rien écrire sur l'Amérique du Sud, sur l'Afrique noire et de très peu écrire sur l'islam. Yourcenar a beau se vouloir universelle, elle ne fait que tomber dans une certaine mesure dans l'orientalisme qu'Edward Saïd (1980) dénonce : « L'Oriental est déraisonnable, dépravé (déchu), puéril, *différent* ; l'Européen est ainsi raisonnable, vertueux, mûr, *normal* » (p.55). Même si l'auteure était bien consciente de la subtilité des limites de ce mouvement, puisqu'elle a récrit des années plus tard *Kâli décapitée* pour « souligner davantage certaines vues métaphysiques dont cette légende est inséparable, et sans lesquelles, traitée à l'occidentale, elle n'est plus qu'une vague *Inde galante* » (Yourcenar, 2016a, p.147), elle ne peut pas s'empêcher d'y tomber. En effet, ses reproductions de l'Orient reflètent des préjugés comme la brutalité, tel le sacrifice humain dans la nouvelle *Le lait de la mort*, ou les mères dénaturées dans *La veuve Aphrodisia* et *Kâli décapitée*, sur lesquelles Delcroix (1998, pp.30-31) et Julien (2006, pp.75-81) attirent l'attention. Elle transmet aussi des stéréotypes sur la sensualité dans presque toutes les nouvelles et emploie le lieu commun de la Grèce (et les dieux olympiques) comme terrain des amours homosexuels et incestueux, ce pays lui permettant de se positionner contre les tabous sexuels¹³.

Philosophie et érotisme

Fernández Díaz (2006, pp.9-17) conçoit l'essence yourcenarienne comme un mélange indissociable d'érotisme et philosophie. Marguerite envisage l'érotisme du point de vue de l'androgynie platonique, dont elle trouve une référence équivalente en Orient, dans la philosophie du bouddhisme taoïste. Toutes les deux recherchent l'harmonie de l'âme et du corps ou, dans d'autres mots, du *yin* et du *yang*. L'union, la totalité et la connaissance métaphysique doivent être recherchées pour arriver à l'équilibre dont le respect pour la nature

¹² Vid. supra, § 2. Galey dit à propos de la vie de Yourcenar : « l'endroit où l'on vit n'a pas tant d'importance, du moment qu'on transporte l'univers dans ces bagages ».

¹³ Sa vie témoigne aussi de cette volonté de rompre avec les tabous, puisqu'elle a eu des relations avec des femmes et des hommes, se définissant comme bisexuelle. En outre elle a été amoureuse d'un homosexuel (vid. § 2).

et pour la vie et la mort constituent deux piliers sacrés. L'homme n'est qu'un reflet de l'univers, et il a la nécessité de trouver une transcendance à son existence.

Cet équilibre érotico-philosophique des forces est souhaité par Yourcenar dans différents domaines. Tantôt elle l'applique uniquement à l'union du corps et de l'esprit (*Kâli décapitée*, *Marie Madeleine ou le Salut*), tantôt elle l'envisage sous la forme d'une communion entre l'Orient et l'Occident : ce n'est pas par hasard que *Le sourire de Marko* se situe à Kotor, « la Turquie de l'Europe », et *Le lait de la Mort* à Raguse, dans « la Venise slave » (Mesnard, 1989, pp. 51-52). Mishima est dans cet aspect sa référence majeure, puisque c'est un auteur japonais qui inclut autant de références occidentales comme orientales traditionnelles dans le même but que Yourcenar poursuit : englober le spécifique dans l'universel à force de trouver des analogies entre deux cultures, sans pour autant tomber dans l'exotisme (Brahimini, 1995, p.161-162). Dans ce sens, elle essaie de concilier ces deux espaces à travers les tendances spirituelles, à la manière de Schopenhauer, philosophe à qui elle reconnaît la première tentative d'acclimater la pensée bouddhique en Europe. Dans ce sens, la nouvelle *L'homme qui a aimé les Néréides* est tout un exemple d'affrontement entre le monde catholique (représenté par le moine Thérapion) et le païen (représenté par « l'érotisme dangereux » des nymphes). Nous constatons ici sa volonté de rompre avec les tabous corporels installés par le christianisme, dont le péché charnel, qui sépare l'âme du corps et invite à renoncer au plaisir, mais aussi en général, avec ce que l'on peut appeler *l'amour à la française*, stylisé de conventions et infecté de pruderie et gaillardise (Yourcenar, 2016b, p.73).

De ce fait, elle défend le tantrisme (d'origine hindou et bouddhiste), le seul courant mystique qui ne renie pas du corps et rappelle qu'avant nous étions androgynes¹⁴, ce qui explique notre besoin d'aller à la rencontre de l'autre. En effet, ce courant invite à une relation holistique avec l'autre par l'abstraction de l'esprit au moyen de la libération d'énergie. C'est dans ses voyages en Grèce que Yourcenar entre en contact avec cette pensée, motivée par la liberté sexuelle d'Andréas Embiricos et, par conséquent, l'écriture de cette période va s'imprégner de sensualité. Des personnages homosexuels, travestis, bisexuels, incestueux, etc. comblent les récits de *Feux*¹⁵. Toutefois, elle ne se montre pas en faveur du libertinage, mais

¹⁴ *Le Banquet* de Platon établit les bases de la dichotomie âme-corps.

¹⁵ On trouve des personnages très nuancés qui vivent leur sexualité de différentes manières : Achille se travestit, est à la recherche de son identité sexuelle en se relationnant avec des femmes à apparence masculine ; Sappho se découvre homosexuelle après une relation frustrée avec un homme et après elle est abandonnée par la femme dont elle tombe amoureuse ; Phèdre est fruit de l'union interdite entre Jocaste et Œdipe et a un amour incestueux pour son frère Polynice, etc.

de la considération de l'amour comme un lien avec le divin, un moyen d'arriver à la beauté et à l'élévation spirituelle qu'elle considère avoir été ainsi vécu chez les Grecs. C'est auprès de la sacralisation de l'amour qu'elle se positionne, dans un monde où « la sensualité est peut-être l'autre nom du sacré » (Julien, 2006, p.54).

Sacré et nature

On ne peut pas négliger que le sacré et la nature sont deux mots qui nous mènent de manière immédiate au mythe, du fait qu'il est « une irruption du sacré dans le monde (Eliade, 1973, p.18) ». Le sacré est pour Yourcenar ce qui est au fond de toutes les religions, c'est-à-dire, en dehors de leurs institutions¹⁶ : « le sentiment de l'immense invisible et de l'immense incompréhensible qui nous entoure » (Galey, 2016b, p.41). De même qu'Eliade, elle le conçoit comme un moyen de recherche de l'ontologie de l'être humain, essentiel à notre civilisation. Ce mystère n'est pas toujours résolu, comme par exemple dans *L'homme qui a aimé les Néréides*, nouvelle dont le dénouement est marqué par le merveilleux, manière d'éviter toute explication réaliste.

De toute façon, on est sur le plan de la transcendance. Il s'agit d'une réitération de l'*illo tempore*, mais on le distingue de l'expérience quotidienne, en même temps que l'on réactualise les événements que l'on remémore : « vivre » les mythes implique une expérience « religieuse », même si –comme bien le rappelle Eliade (1973, p.215) – ils ont subi depuis l'Antiquité une période de démythification avec le triomphe de l'œuvre littéraire sur les croyances religieuses. Certainement, pour Yourcenar, le mot religion est employé dans le sens étymologique, c'est-à-dire, au sens primaire de « relier ». Pour elle « il s'agit de *relier* l'homme avec tout ce qui a été, et sera, et non pas à une mode d'un jour » (Yourcenar, 2016b, p.39). Elle l'aborde donc comme une voie privilégiée de contact avec le cosmos, et par conséquent d'accès au sacré. Yourcenar ne se présente pas comme catholique, mais non plus comme athée ni agnostique, ne rejetant pas le sentiment de Dieu, de l'âme ou de la survie après la mort (Goslar, 1993, p.98). En fait, Farrell et Farrell (1993) remarquent qu'elle est en faveur du polythéisme grec, où les dieux ont forme humaine et la passion et la rancune des mortels, et en suivant Mircea Eliade (1976, p.191¹⁷) on pourrait effectivement établir deux sens du sacré opposés : le sens positif (la présence divine) et le sens négatif (ce à quoi il est défendu de

¹⁶ Elle manifeste à plusieurs reprises son dégoût pour l'Église et l'absence d'attachement aux dogmes de manière absolue et incontestable (Yourcenar, 2016b).

¹⁷ Citée par Farrell et Farrell, 1993, p.163.

toucher). Yourcenar privilégie le positif : avancer vers l'unification, l'universel, le primitif et la transcendance. Les moyens de cette quête du sacré sont divers, parmi lesquels on trouve l'art (*Comment Wang-Fô fut sauvé*¹⁸) ou l'amour fou (tous les récits de *Feux*). C'est par le truchement de l'art de l'écriture que Yourcenar accède ou aspire au sacré. De manière plus éclairante, selon les termes de Mircea Eliade :

El Mundo "habla" al hombre, y para comprender este lenguaje, basta conocer los mitos y descifrar los símbolos. A través de los mitos y los símbolos de la Luna, el hombre capta la misteriosa solidaridad entre temporalidad, nacimiento, muerte y resurrección, sexualidad, fertilidad, lluvia, vegetación, y así sucesivamente (...) el Mundo se revela como lenguaje (1973, p.159).

En effet, la nature se révèle dans l'écriture de Yourcenar à travers les nombreuses références à la faune, à la flore et aux phénomènes astronomiques ou météorologiques émergeant à chaque page du récit. C'est après la Seconde Guerre mondiale qu'elle approfondit son intérêt pour l'environnement, éveillant en elle des préoccupations écologiques qui, d'après Peyroux (1993, pp.144-145) révèlent une approche religieuse de la nature et du règne animal. Les débuts de cette connexion avec les autres êtres vivants commence à Mont-Noir :

J'ai appris là à aimer tout ce que j'aime encore : l'herbe et les fleurs sauvages mêlées à l'herbe ; les vergers, les arbres, les sapinières, les chevaux, et les vaches dans les grandes prairies ; ma chèvre, (...) ; l'aïnesse Martine et l'ânon Printemps, mes montures, (...), mon mouton (...), les libres lapins (...), le vieux chien (...). Mais j'aimais aussi les plages et leurs plaines sans fin quand la mer recule, dans le mouvement pour moi quasi hypnotique. (Yourcenar, 2016b, p.19)

En effet, la mer a une forte présence presque dans tous les récits, situant l'action sur la côte méditerranéenne, le royaume sacré du mythe. Beaucoup des animaux qu'elle mentionne feront aussi partie du décor à plusieurs reprises, très souvent introduits en tant que source d'une beauté de l'éphémère :

Je vais mourir, fit-il péniblement. Je ne me plains pas d'un sort que je partage avec les fleurs, avec les insectes, avec les astres. (...) Je ne me plains pas que les choses, les êtres, les cœurs soient périssables, puisqu'une part de leur beauté est faite de ce malheur. (*N.O.* p.71)

4. Mécanismes formels

Comme on l'a déjà mentionné, Yourcenar a taxé son style de *réalisme magique* (Real, 2006, p.392). *Réalisme* parce que son traitement du mythe est réaliste, puisqu'elle n'en fait pas une déconstruction comme Giraudoux et Sartre (Sanz, 1991, p.57), et *magique* parce que l'on

¹⁸ Nouvelle orientale qui inclut une notion bouddhiste de la vie qui considère que le monde où nous vivons est fiction, la vérité se trouvant à l'intérieur de chacun de nous, cette conception se rapprochant de la pensée platonicienne du monde des idées et des choses (Fernández Díaz, 2002, p.139).

considère que sa parole est plus poétique que réaliste (Paulet Dubois, 2010, p.214). En effet, il s'agit de prose poétique, notamment dans *Feux*, ce qui entraîne des effets esthétiques non négligeables. La psychologie des personnages est portée à l'excès à travers des images très raffinées ; le résultat est un langage qui se veut subtil et délicat mais qui dissimule l'exaltation des sentiments avec très peu d'adjectifs¹⁹. Cette esthétique a été étudiée par Carvalho (2015) sous le nom de *l'esthétique du numineux*. Il s'agit d'une atmosphère énigmatique et merveilleuse qui nous semble actuelle dû au fait de nous rapprocher des temps immémoriaux (Mourão-Ferreira, 1988, cité par Carvalho, 2015, p.15). Et certainement, c'est depuis ces temps immémoriaux que le mythe et le langage, deux facultés indissociables, nous définissent en tant qu'humains (Cassirer, 1972, pp.96-106).

Le style de Yourcenar a été caractérisé de manière très éclectique voire contradictoire. Certains l'ont qualifié de baroque, parfois avec une nuance de « préciosité souriante » (Julien, 2006, p. 123) présente surtout dans ses œuvres de jeunesse, souvent mêlée à l'expressionnisme. Un clair exemple est l'expression de la passion dans *Feux*, sentiment qui se traduit par l'accumulation de procédés stylistiques, des déformations de la réalité ayant pour but de provoquer une réponse émotionnelle chez son récepteur : hyperboles, antithèses, épithètes, synesthésies, symboles, hypertextualité... Cette influence baroque se traduit aussi sur le plan du contenu à travers l'instabilité psychologique et émotionnelle des personnages. L'auteure y reconnaît une possible influence de Barrès²⁰, Suarès²¹ et même des peintres et poètes baroques de l'Italie (Yourcenar, 2016b, p.47), toujours en reconnaissant, comme elle le fait dans le prologue, que ce style

appartient à la manière tendue et ornée qui fut mienne durant cette période, alternativement avec elle, discrète presque à l'excès, du récit classique. (...) l'expressionnisme presque outré de ces poèmes continue à me paraître une forme d'aveu naturel et nécessaire, un légitime effort pour ne rien perdre de la complexité d'une émotion ou de la ferveur de celle-ci. (...) Si le lecteur ne voit souvent que préciosité au mauvais sens du mot dans ce que j'appellerais volontiers l'expressionnisme baroque, c'est neuf fois sur dix que le poète a cédé en effet au désir d'étonner, de plaire, ou de déplaire à tout prix. (Yourcenar, 2015, p.18-19).

D'autre part, ce qui nous étonne le moins, étant donné son attachement à l'Antiquité, c'est que son style est souvent qualifié de néo-classique ou de classique par elle-même, comme on

¹⁹ « C'est presque heureux parce que, généralement, les adjectifs vous jouent de si mauvais tours ! Quand on relit les écrivains qu'on admirait, ce sont leurs adjectifs qui nous gênent. » (Yourcenar, 2016b, p. 92)

²⁰ Maurice Barrès (1862-1923), écrivain et politicien français, auteur d'une quinzaine de romans qui ressortent pour son lyrisme et mysticisme.

²¹ André Suarès (1868-1948), poète et écrivain français, très influencé par la mythologie grecque.

le constate dans la citation ci-dessus. En fait, nous trouvons beaucoup d'Ingres²² dans Yourcenar, soit à cause du goût pour la peinture des scènes mythiques, soit pour son orientalisme. Ce mouvement de retour à la pureté de l'art, bien qu'il ait été conçu à l'origine en réaction au baroque, n'est pas incompatible chez elle. L'excès et la subtilité sont deux penchants constants de l'équilibre de sa narration, en parallèle au jeu entre la délicatesse de la sensualité et la brutalité de la violence, images de l'Orient qui naissent peut-être avec *Les Mille et Une Nuits*. Il faut tenir compte d'un autre côté de l'admiration révérencielle qu'elle consacrait à la romancière japonaise Murasaki Shikibu et à son œuvre la plus grande, le *Genghi Monogatari*²³, l'une des sources principales où elle reconnaît avoir puisé ses *Nouvelles orientales*.

En définitive, le baroque, l'expressionnisme et le néo-classique contribuent à un lyrisme qui a été mis en relief par des chercheurs, dont on doit souligner le travail de Filaire (2003²⁴) qui fait une étude attentive de la prosodie de *Comment Wang-Fô fut sauvé* et constate la « disparition du récit » dans la nouvelle qui part d'un schéma octosyllabe pour finir dans l'hexasyllabe, ce qui raccourcit la phrase en menant à la disparition du sujet. Julien (2006, p.123) interprète aussi cette nouvelle en soulignant lyriquement les « cascades de métamorphoses » comme un « ballet de syntagmes nominaux ou verbaux qui disent le devenir humide puis fluide, et la transformation progressive de l'espace intérieur en espace maritime, affectant figurants et décors de la fiction ». Enfin, comme on le voit, il s'agit d'une écriture qui fait attention au rythme et à d'autres propriétés de la dynamique poétique.

On est aussi face à un style cohérent parce qu'il est issu de la problématique discursive yourcenarienne « de la difficulté à dire, de l'impossibilité de dire » (Prévot, 2002, p.53). Le traitement de tabous sexuels et de la confrontation de l'homme à quelque chose d'incertain ou de spirituel oblige à l'utilisation d'un langage du détour. Pour être compris, le mythe doit être lu non seulement dans les couches les plus superficielles mais aussi dans les plus profondes, ce qui nous rappelle l'analogie faite par Lévi-Strauss entre la lecture d'un mythe et celle d'une

²² Peintre néo-classique français (1780-1867) dont les œuvres les plus connues sont *La Baigneuse de Valpinçon*, *La Grande Odalisque* et *Le bain turc*, symboles de l'orientalisme en France ; mais il a réalisé aussi des peintures mythologiques, dont *Jupiter et Thétis*, *Cédipe et le Sphinx*, et *Vénus anadyomène*.

²³ Roman japonais du XI^e siècle qui ressortit pour sa subtilité par rapport à la psychologie des personnages, ainsi qu'au traitement de l'amour. Yourcenar considère que l'« on n'a pas fait mieux, dans aucune littérature » (2016b, p.111).

²⁴ Cité par Prévot, 2010, p.452.

partition de musique, fort pertinente à notre étude, où les symboles occupent un élément central :

Por lo tanto, tendremos que leer el mito aproximadamente como leeríamos una partitura musical, dejando de lado las frases musicales e intentando leer la página entera, con la certeza de que lo que está escrito en la primera frase musical de la página sólo adquiere significado si se considera que es parte de lo que se encuentra escrito en la segunda, en la tercera, en la cuarta y así sucesivamente. (...) Tenemos que percibir que cada página es una totalidad. Y sólo considerando al mito como si fuese una partitura orquestal, escrita frase por frase, podremos entenderlo como una totalidad y extraer así su significado (Lévi-Strauss, 1987, p.68).

Transperce encore une fois le lien entre le mythe et la poésie. Sagrera (1969, pp.189-191) et Cassirer (1972, pp.106-107) ont insisté sur cette dimension poétique du langage du mythe, étant donné que la poésie a un rôle primitif indéniable, et que tous les deux ne justifieraient leur existence que par leur beauté. En effet, au cours de l'histoire, notamment dès le Moyen-âge et jusqu'au XVIII^e siècle, la poésie a servi à exprimer mieux que tout autre genre le sacré, la littérature étant conçue comme prière, un moyen d'élévation spirituelle. Cette conception se rapproche de celle de Yourcenar, qui conçoit que ces deux domaines « doivent rester obscurs » ou « éblouissants » parce que l'utilisation du langage de tous les jours ferait plus difficile l'ancrage des émotions des mantras « dans l'âme humaine, dans l'intelligence et dans la sensibilité » (2016b, pp.39-40).

À ce propos on perçoit aussi un attachement aux sources du même langage. Les mythes ont été originellement de transmission orale et Yourcenar veut mettre l'accent sur ce caractère interactionnel qui permet l'actualisation des mythes à chaque fois qu'on les raconte, permettant en même temps l'hésitation du récepteur sur la vérité de ce qui lui est raconté. Les histoires sont souvent emboîtées dans un récit premier, *Le lait de la mort* et *La fin de Marko Kraliévitich* sont deux bons exemples, ainsi que *L'homme qui a aimé les Néréides*, où l'apparition d'un cheveu blond permet de s'interroger sur la véracité de l'histoire racontée, notamment sur l'existence des nymphes (*N.O.*²⁵ p.88). La nouvelle *Kâli décapitée* est conçue aussi comme un long poème narratif en cinq temps, rendu lisible pas le jeu des blancs typographiques (Julien, 2006, pp.103-104). D'autre part, *Phédon ou le vertige* et *Clytemnestre ou le crime* constituent de longs monologues homodiégétiques dans lesquels la figure de l'apostrophe nous présente leurs interlocuteurs silencieux : dans le premier cas, il s'agit de

²⁵ Désormais les exemples sont présentés au moyen de ces sigles (*F.* et *N.O.*), et non pas au moyen du modèle APA, afin de faciliter l'identification de chaque œuvre au lecteur. Elles correspondraient respectivement aux références *Yourcenar, 2015* et *Yourcenar, 2016a*.

Cébès²⁶ – « Écoute, Cébès... » (F. p.99) – et dans le deuxième, les juges qui doivent écouter sa déposition : « Je vais vous expliquer, Messieurs les Juges... » (F. p.119).

4.1. Réalité et représentation : la narration comme canevas

Marguerite Yourcenar a été une grande admiratrice et aimante de la peinture, arrivant même à écrire des essais picturaux. En fait, elle reconnaît que le fil qui l'a emmenée vers l'Orient slave des *Nouvelles orientales* fut une exposition de l'artiste Mestrovitch (Yourcenar, 2016b, p.33), et manifeste la possibilité de s'être inspiré de Brueghel pour son poème de jeunesse *Icare* (2016b, p.52). Falkiewicz (2006) a bien repéré dans l'ensemble de son œuvre les références directes et indirectes à certains peintres qu'elle aimait : Ingres, Rembrandt, Bosch, Goya, Tintoret, Caravage, Dürer, Piranèse... À cette liste nous devrions ajouter l'influence de l'art oriental et concrètement, de la peinture chinoise, considérée comme une expérience spirituelle indissociable de la pensée taoïste. Cet art qui construit les tableaux à partir de quelques traits de pinceau, par influence de la calligraphie, tend au minimalisme. Les blancs ont autant d'importance que la couleur ou l'encre, mais il faut savoir les voir : ils peuvent devenir de la neige, de l'eau du fleuve, les pétales d'un lotus. Dans ce sens, Yourcenar sait, comme le personnage de Wang-Fô, relever les silences significatifs : « (...) et Wang ce soir-là parlait comme si le silence était un mur, et les mots des couleurs destinées à le couvrir » (N.O. p.13).

S'il y a une phrase qui décrit son style au mieux, ce n'est autre que la locution *ut pictura poiesis*, formulée par Horace dans le but de souligner la finalité proprement esthétique de la peinture et la poésie. En effet, chez Yourcenar il y a une sensibilité très soignée, un goût pour assortir le décor aux différentes situations. Ce n'est pas pour rien que Cavazutti a dit que « son œuvre pourrait se lire comme une immense fresque de l'Europe » (2002, p.22²⁷). Elle se veut suggestive, évocatrice d'un savoir ineffable qu'elle peut mieux transmettre par la figure de l'image que par de minutieuses descriptions. De façon visuelle, au moyen de peintures, tel que les fresques d'une église au Moyen-âge servaient à transmettre une idéologie avec efficacité.

²⁶ Philosophe grec contemporain de Socrate (fin du V^e siècle et début du IV^e siècle av. J.-C.), originaire de Thèbes et auteur de trois dialogues. Il apparaît comme personnage dans les dialogues de Platon qui racontent la captivité de Socrate : le *Criton* et le *Phédon*.

²⁷ Cité par Prévot, 2010, p.443.

L'ekphrasis et l'hypotypose

Dans la première et la dernière nouvelle de *Nouvelle orientales*, Yourcenar aborde directement la relation de la poéticité avec la peinture, puisqu'il s'agit de deux récits dont les personnages principaux sont deux peintres. Il faut noter qu'elle conçoit la figure du peintre comme faisant partie de ces peu de gens qui ont eu la chance d'arriver au « contact étroit avec le réel [qui est] quelque chose (...) absolument essentiel, presque mystiquement essentiel » (Yourcenar, 2016b, p.58). C'est sous cet angle qu'elle se sert de ces deux individus pour aboutir à deux réflexions sur le réel, l'art et la représentation, à l'aide de deux figures de style par imitation : l'ekphrasis et l'hypotypose.

Dans *Comment Wang-Fô fut sauvé*, le protagoniste est un peintre chinois, le meilleur de tout le royaume de Han, très doué pour sublimer la réalité à travers la peinture. Il ne représente que l'essence des choses parce que, suivant la pensée taoïste, il n'aime que leur image, et non pas leur matérialité, ce qui donne lieu à des extraits très picturaux :

Grâce à lui, Ling connut la beauté des faces de buveurs estompées par la fumée des boissons chaudes, la splendeur brune des viandes inégalement léchées par les coups de langue du feu, et l'exquise roseur des taches de vin parsemant les nappes comme des pétales fanés. (...) Wang-Fô se pencha pour faire admirer à Ling la zébrure livide de l'éclair (...). Ling tenait une lanterne ; sa lueur projetait dans les flaques des feux inattendus. Ce soir-là, Ling apprit avec surprise que les murs de sa maison n'étaient pas rouges, comme il avait cru, mais qu'ils avaient la couleur d'une orange prête à pourrir²⁸. Dans la cour, Wang-Fô remarqua la forme délicate d'un arbuste (...) et le compara à une jeune femme qui laisse sécher ses cheveux. (*N.O.* p.13)

Cette nouvelle finit par une scène dans laquelle on peut parler d'hypotypose²⁹, parce qu'elle est racontée avec une maîtrise telle, que l'on pense être dans le palais, en voyant l'eau qui monte et inonde tout sous nos yeux, à travers de petits énoncés : « Les tresses des courtisans submergés ondulaient à la surface comme des serpents, et la tête pâle de l'Empereur flottait comme un lotus. » (*N.O.* p.25). Cette scène où le peintre et son disciple s'en vont au « pays au-delà des flots » peut être comparée au trajet de la barque de Charon dans le Styx, ce qui nous mène au tableau *La Traversée du Styx*³⁰ de Patinir, dans un premier temps, et à *l'Impression*,

²⁸ Une orange est également décrite dans la dernière nouvelle, et devient alors un élément naturel d'union entre les deux, transmettant pourtant une atmosphère différente : « L'élément humide enflait sous forme de sève la sphère grumelleuse de l'orange, boursoufflait les boiseries qui criaient un peu, ternissait le cuivre du pot. » (*N.O.* p.140)

²⁹ Narration des événements de manière que le lecteur croit les voir plutôt que les lire.

³⁰ Vid. annexe I.

*soleil levant*³¹ de Monet, dans un moment plus impressionniste, postérieur dans la narration. Curieusement, dans les deux peintures on peut voir deux figures dans leurs barques.

Une barque en occupait tout le premier plan. Elle s'éloignait peu à peu, laissant derrière elle un mince sillage qui se refermait sur la mer immobile. Déjà, on ne distinguait plus le visage des deux hommes assis dans le canot. Mais on apercevait encore l'écharpe rouge de Ling, et la barbe de Wang-Fô flottait au vent. (...) L'Empereur (...) regardait s'éloigner la barque de Wang qui n'était déjà plus qu'une tache imperceptible dans la pâleur du crépuscule. Une buée d'or s'éleva et se déploya sur la mer. Enfin, la barque vira autour d'un rocher qui fermait l'entrée du large ; l'ombre d'une falaise tomba sur elle ; le sillage s'effaça de la surface déserte, et le peintre Wang-Fô et son disciple Ling disparurent à jamais sur cette mer de jade bleu que Wang-Fô venait d'inventer (p.26-27).

D'un autre côté, et fermant le recueil, nous avons *La tristesse de Cornelius Berg*, nouvelle dont le personnage est un peintre hollandais qui a perdu tout le talent qu'il possédait pour évoquer la nature de façon éloquente. Frederick (1995, p.126³²) a remarqué la présence d'un procédé d'ekphrasis³³ où l'ambiance d'ombres et de lumières du tableau de Rembrandt *Les Pèlerins d'Emmaüs*³⁴, de même que ses personnages, trouve son expression dans les lignes : « Il passait de longues heures au fond des tavernes enfumées comme une conscience d'ivrogne, où d'anciens élèves de Rembrandt, ses condisciples d'autrefois, lui payaient à boire, espérant qu'il leur raconterait ses voyages » (*N.O.* p.139). Nous voyons une autre ekphrasis dans la même nouvelle, où la phrase « (...) les pointes des cyprès perçaient le ciel pâlement bleu » (*N.O.* p.143) pourrait renvoyer aux tableaux que Van Gogh a consacrés à cette espèce d'arbre, dont *Champ de blé avec cyprès*³⁵ nous semble un bon exemple. On remarque que cette nouvelle est située en Hollande, pays de ce peintre, ce qui pourrait confirmer notre hypothèse.

D'autres exemples d'ekphrasis sont présents de manière plus explicite dans quelques récits intérieurs de ce recueil, où la description du tableau –dans ce cas, un paysage ou une scène– est faite consciemment par les personnages :

L'automne arriva, changeant les arbres de la montagne en autant de fées vêtues de *pourpre et d'or*³⁶, mais destinées à mourir aux premiers froids. La Dame décrivait à Genghi ces bruns *gris*, ces bruns *dorés*, ces bruns *mauves* (...). (*N.O.* p.71).

On imagine la scène : *les trouées de soleil dans l'ombre des figuiers*, qui n'est pas une ombre, mais *une forme plus verte et plus douce de la lumière* (...), les divines jeunes filles levant leurs *bras blancs* où *des poils blonds interceptent le soleil* ; *l'ombre d'une feuille se déplaçant sur le ventre nu* ; un *sein clair*, dont la pointe se révèle *rose* et non pas *violette* ; les baisers de

³¹ Vid. annexe II.

³² Cité par Carvalho, 2015, p.24.

³³ Description verbale d'un tableau, exercice rhétorique qui était très commun chez les Grecs.

³⁴ Vid. annexe III et IV.

³⁵ Vid. annexe V.

³⁶ Dans cet exemple et ceux qui suivent, mise en italique par l'auteure de cette étude.

Panégryotis dévorant ces chevelures qui lui donnent l'impression de mâchonner du *miel* ; son désir se perdant entre ces jambes *blondes*. (*N.O.* p.85-86)

Dans ceux deux extraits on commence déjà à voir le principe de composition picturale de Yourcenar, à partir de petites taches, en suggérant une ambiance de rêve ébauchée sur l'ombre et la lumière, dont la couleur détient un statut privilégié³⁷. Bien que ces procédés picturaux soient d'une expression très riche, les procédés les plus utilisés par Yourcenar vont être les figures de style par analogie ou rapprochement telles que la comparaison, la métaphore, l'antithèse et la personnification. Dans le but de rapprocher deux réalités elle rend sensibles le matériel et l'immatériel. Et ces procédés répondent à la même volonté : celle de créer une image. Bref, Yourcenar nous trahit de la même façon que Wang-Fô trahit l'empereur, par le mensonge qu'entraîne l'art :

Tu m'as fait croire que la mer ressemblait à la vaste nappe d'eau étalée sur tes étoiles, si bleue qu'une pierre en y tombant ne peut que se changer en saphir, que les femmes s'ouvraient et se refermaient comme des fleurs, pareilles aux créatures qui s'avancent, poussées pas le vent, dans les allées de tes jardins, et que les jeunes guerriers à la taille mince qui veillent dans les forteresses des frontières étaient eux-mêmes des flèches qui pouvaient vous transpercer le cœur. (*N.O.* p.20)

4.2. La comparaison comme essence du mythe

La comparaison est une clé de voûte dans la composition du mythe, puisque, comme on l'a déjà dit, le mythe n'est pour Yourcenar qu'une approche à l'universalité de la narration, et cela n'est obtenu qu'avec l'établissement d'analogies entre des concepts abstraits et la Nature ou encore entre cultures. Les comparaisons aident à notre compréhension du récit et facilitent l'expression des choses qui ne sont pas faciles à dire. Dans ce sens, dans *Feux* il y a des comparaisons –ou peut-être des imbrications– entre le contenu du mythe et l'actualité, de sorte qu'il y a une réinvention ou réadaptation du matériel symbolique. Cependant, dans *Nouvelles orientales*, le mythe tient à son temps mythique d'origine. Ici, c'est sur le plan strictement linguistique que la comparaison prend forme.

Comparaisons sur le plan formel

On trouve beaucoup de comparaisons sur le plan formel dans *Nouvelles orientales* et *Feux*, bien que dans les récits *La Mort de Marko Kraliévitich* et *La tristesse de Cornélius Berg* nous n'en ayons trouvé qu'une. Dans une première analyse quantitative, on a remarqué que la présence de ce procédé est homogène, il se distribue avec la même fréquence dans les deux

³⁷ Vid. infra, §4.3.1.

œuvres en question. En *Feux* nous avons trouvé autour de 160 comparaisons dans ses 125 pages, et dans *Nouvelles orientales*, autour de 150 reparties en 132 pages. Comme on le voit, dans ces deux œuvres il y a beaucoup de parallélismes, même dans leur structure physique et/ou formelle. Nous présentons ici –et présenterons dorénavant– les exemples les plus intéressants dont on n'analysera que ceux qui nous sembleront les plus représentatifs, afin de ne pas appesantir la lecture de notre travail.

Les comparaisons servent à donner beaucoup d'effets esthétiques différents, dont on doit souligner ceux qui favorisent l'ancrage explicite de la narration au mythe à travers des références que le récepteur est censé connaître :

1. (...) elle avait découvert sous ses pieds la vallée d'Olympie, creuse comme la paume d'un *dieu* qui porte dans sa main *la statue de la Victoire*. (F. p.66)
2. Léna (...) sent se poser sur son front la main de ce dur garçon qui ressemble à *Némésis*. (F. p.74)
3. Le corps lynché d'Harmodios est dépecé par la foule comme celui de *Bacchus* au cours des messes sanglantes (...). (F. p.75)
4. Comme *Narcisse* dans la source, je me suis miré dans les prunelles humaines (...). (F. p.100)
5. (...) comme si j'avais eu *aux talons les ailes* de sa pensée. (F. p.107)
6. Son disciple Ling, pliant sous le poids d'un sac plein d'esquisses, *courbait respectueusement le dos comme s'il portait la voûte céleste*, car ce sac, aux yeux de Ling, était rempli de montagnes sous la neige, de fleuves au printemps, et du visage de la lune d'été. (N.O. p.11)
7. (...) il nageait aussi bien qu'*Ulysse*, son antique voisin d'Ithaque. (N.O. p.34)

Le mythe est ici suggéré à travers ses personnages (1, 2 et 7) ou encore ses motifs, comme les rites offerts à Bacchus (3) et la scène de Narcisse se regardant dans les eaux du fleuve (4). Cependant, ces dieux ne sont pas seulement évoqués par le nom propre, mais encore par des synecdoques, de façon qu'Hermès est suggéré par ses talons ailés (5) et Atlas par le dos portant l'orbe terrestre (6). Ces comparaisons avec des éléments de l'imaginaire collectif insèrent le lecteur dans l'Antiquité et lui rappellent que, même si ces personnages sont introduits dans une adaptation *actuelle* de ces mythes, ils ne sont pas pour autant détachés de leur source. Ces évocations sont la plupart des fois ornementales, mais il y en a qui donnent une grande cohérence au récit. Par exemple, la référence à Némésis (2) est très significative dans *Feux*, puisque c'est la déesse grecque qui vengeait les amants torturés. Néanmoins, ce n'est pas exclusivement la mythologie grecque que Yourcenar évoque, mais aussi la mythologie chrétienne :

8. Elle épouse distraitemment Thésée, comme *sainte Marie l'Égyptienne payait avec son corps le prix de son passage* (...). (F. p.25)

9. Elle se dirige vers Thèbes comme *saint Pierre rentre à Rome*, pour s'y faire crucifier. (F. p.56)
10. (...) elle marche sur les morts comme *Jésus sur la mer*. (F. p.57)
11. (...) le vent de la nuit et les sorcières de la montagne renversaient leur tour comme *Dieu fit crouler Babel*. (N.O. p.48)
12. Toute droite au fond de sa niche, elle avait l'air d'une *Marie debout derrière son autel*. (N.O. p.54)

On trouve ici (excepté l'exemple 12) des épisodes de la Bible partagés par la culture collective occidentale. La référence à sainte Marie l'Égyptienne (7) est très éloquente, puisque c'était une femme qui s'était effectivement prostituée pour payer son voyage à Jérusalem, et qui dans ce cas illustre parfaitement l'indifférence et la froideur du personnage de Phèdre face à son mariage. Par ailleurs, la figure de Marie (12) est très récurrente chez Yourcenar ; cette sainte apparaît dans une nouvelle de chaque recueil, soit comme personnage principal (*Marie-Madeleine ou le salut*) soit comme secondaire (*Notre-dame-des-hirondelles*). Malgré l'absence de toute référence à la pensée bouddhiste ou taoïste, Yourcenar y était très attachée aussi. Il semble plus juste de penser que l'immersion dans cette philosophie se fait au moyen de comparaisons plus subtiles qui ne laissent pas apercevoir aussi nettement une relation au sacré. Yourcenar se sert constamment de la Nature pour établir des liens avec l'univers, sans intermédiaires. C'est le type le plus habituel et aussi le plus riche de comparaisons que l'on trouve dans ses pages, comprenant le plus souvent des comparants animaux :

13. (...) lâche comme un *aigle*, Achille (...). (F. p.38)
14. Comme une *chienne* qui suit de loin sur la route son maître parti sans elle, Léna (...) (F. p.67). (...) elle est restée sur le seuil de leur vie comme une *chienne* près des portes (F. p.77).
15. (...) ma bouche quasi noire était une *sangsue* gonflée de sang. (F. p.81)
16. Il fuyait la taverne où les prostituées s'agitent comme des *vipères* aux sons excitants d'une flûte triste (...). (F. p.82)
17. Une barque regagnait le port, repliant ces deux ailes, blanche comme le *cygne* du dieu que les pèlerins étaient allés prier. (F. p.111)
18. (...) beau comme un *taureau* au lieu de l'être comme un dieu. (F. p.126)
19. (...) traînant Égisthe sur mes talons comme un *lévrier* triste. (F. p.129)
20. (...) la spirale de l'escalier ressemble soudain aux anneaux d'un *serpent*. (F. p.139)
21. Le paquebot flottait mollement sur les eaux lisses, comme une *méduse* à l'abandon. (N.O. p.31).
22. Il est mort comme une *taupe* pourrie, comme un *chien* crevé. (N.O. p.37)
23. (...) et vous verrez s'il ne se tord pas de douleur, comme un grand *ver* nu. (N.O. p.39)
24. (...) elle était comme le *chevreuil* qui bondit, comme le *faucon* qui vole. (N.O. p.40)
25. (...) derrière des cils aussi longs que ceux qui ourlent la paupière des *mules* (...). (N.O. p.80)
26. (...) et reprit aussitôt sa station contemplative et gémissante, comme une *mouette* au bord d'un quai. (N.O. p.80)
27. (...) il s'est laissé faire avec la douleur d'un *mouton* malade (...) il se détourne comme d'une *guenon* dégoutante. (N.O. p.85-86),
28. (...) ils l'avaient traqué comme un *loup* et forcé comme un *sanglier*. (N.O. p.105)

29. (...) ces vieilles femmes aux langues empoisonnées comme des dards de *guêpes* (...). (*N.O.* p.108-109)
30. (...) ces paysans acharnés sur le corps de Kostis comme des *frelons* sur un fruit gluant de miel. (*N.O.* p.109)

On remarque la présence des chiens à plusieurs reprises (14 et 22), toujours à valeur négative. En fait, le grand nombre de références servant à exprimer à travers des animaux, et de façon amplifiée, la douleur (19, 23, 26, 27 et 28), la mort (22 et 30) ou l'abandon (14 et 21), dont l'homme est presque toujours le responsable, est considérable. Cette vision est tout à fait influencée par sa vocation écologiste et par ses habitudes alimentaires végétariennes³⁸. On remarque que les animaux décrivent également le mouvement des personnages (16 et 24), leur apparence physique (15, 18 et 25) ou encore leur psychologie (13 et 29). Il y a même parfois une analogie avec des objets quotidiens à valeur plus ou moins positive qui reflète les connotations que possèdent certains animaux dans notre culture populaire : le cygne est toujours associé à la pureté (17) et le serpent au danger (20).

Les références au monde végétal sont aussi remarquables, plus nombreuses dans *Nouvelles orientales*. Dans ce recueil elles sont soit négatives, en reflétant le flétrissement, le passage du temps et la décadence de la nature (31, 32 et 33) ; soit positives, rendant compte de la sensualité du corps de la femme (34) :

31. Dieu se détacha comme un *fruit* mûr, déjà prêt à pourrir dans la terre de la tombe. (*F.* p.91),
32. (...) son visage se flétrissait, comme la *fleur* en butte au vent chaud ou aux pluies d'été. (*N.O.* p.14)
33. Un des soldats leva son sabre, et la tête de Ling se détacha de sa nuque, pareille à une *fleur* coupée. (*N.O.* p.22)
34. Bien qu'elle fût très jeune, (...) sa suavité était pareille à celle de la *grappe* mûrie et de la *fleur* embaumée. (*N.O.* p.99)

Les astres constituent aussi un des points clés, la figure du soleil étant très récurrente, ainsi que les quatre éléments de la nature. Dans ce cas-ci, la connexion avec ces éléments est plus prononcée dans *Feux*, où les personnages entretiennent de forts liens gravitationnels, transposition des liens sentimentaux, avec les corps célestes :

35. (...) la paix se mélangeait à la guerre comme *la terre à l'eau* dans les puantes régions de marécage. (*F.* p.45)
36. La haine est sur Thèbes comme *un affreux soleil*. (*F.* p.55)

³⁸ « (...) il y a pour moi toujours cet aspect bouleversant de l'animal qui ne possède rien, sauf la vie, que si souvent nous lui prenons. (...) C'est pourquoi la souffrance des animaux me touche à tel point. Comme la souffrance des enfants : j'y vois l'horreur toute particulière d'engager dans nos erreurs, dans nos folies, des Êtres qui en sont totalement innocents. » (Yourcenar, 2016b, p.298).

37. (...) des mouches de feu palpitaient à terre comme des *astres*, de sorte qu'il avait l'air de s'enfoncer dans *le ciel*. (F. p.84)
38. La chevelure de Phédon se détache sur la nuit de l'univers comme un *météore* triste. (F. p.114).
39. (...) ce corps de marbre pâle, ruisselant de sueur comme *une noyée d'eau de mer*. (F. p.147).
40. (...) ses yeux languissants s'éteignirent comme *le reflet des étoiles* dans une citerne sans eau. (N.O. p.57)
41. (...) ces rencontres, bien que rares comme des *étoiles dans une nuit pluvieuse*, avaient suffi à éclairer la pauvre vie de la Dame-du-village-des-fleurs-qui-tombent. (N.O. p.64)
42. (...) enveloppés dans le crime comme dans une même membrane (...) leurs deux solitudes se rejoignent exactement comme deux bouches dans le baiser. Elle se courbe sur lui comme *le ciel sur la terre*, reformant ainsi dans son intégrité l'univers d'Antigone. (F. p.58)

Ce dernier exemple concentre tout ce que l'on a pu avancer³⁹ concernant la philosophie de Yourcenar, sa conception bouddhiste et platonicienne du lien sacré qui se noue entre l'esprit et le corps, cette fois-ci exprimé à travers une belle image de mouvement du corps qui semble vraiment décrire l'union entre le yin et le yang. Comme on le voit, l'union de ces deux amants rassemblés « dans une même membrane » a des incidences sur l'univers et la nature qui entourent les deux personnages. Ce genre de comparaisons sur le thème de l'amour est surtout très nombreux dans *Feux*, servant à exprimer le sentiment amoureux dans tout son éventail de nuances : frustré ou non partagé (45, 46 et 49), lié à la rancune (49), au deuil (43 et 44), à l'abandon (48) ou à l'absence d'amour (50). On constate que les comparants appartiennent le plus souvent au champ sémantique de la mort : « l'enfer » (43), « la douleur » (44), « un mort » (45), « une veuve » (47), le passage inexorable du temps (48), la personnification de la propre mort (49) ... Il y en a d'autres plus inattendus (50), qui sont pourtant les plus expressifs.

43. (...) elle n'habite plus son corps que comme *son propre enfer*. (F. p. 27)
44. Même mort, Polynice existe comme *la douleur*. (...) Ce mort est l'urne vide où verser d'un seul coup tout le vin d'un grand amour. (F. p.58),
45. (...) il avait disparu dans une nuée de poussière, enlevé à ses caresses comme *un mort* ou comme *un dieu* (...). (F. p.67)
46. Tu me laisses dans les mains ton âme comme *un manteau*. (F. p.95)
47. J'étais de nouveau plus vide qu'une *veuve*, plus seule qu'une *femme quittée*. (F. p.93)
48. (...) il est parti vers de nouvelles conquêtes, et il m'a laissé là comme *une grande maison vide pleine du battement d'une inutile horloge*. (F. p.121)
49. Comme le pire jaloux, il a détruit cette beauté qui m'exposait aux rechutes sur les lits du désir : mes seins pendent, je ressemble à *la Mort*, cette vieille maîtresse de Dieu. Comme le *pire maniaque*, il n'a aimé que mes larmes. (F. p.94)
50. (...) elle souffre du manque de douceur comme *d'un manque d'oreillers*. (F. p.135)

³⁹Vid. supra. §3

Toutefois, les extraits les plus expressionnistes et riches sont ceux où l'on voit des éléments de la faune et de la flore entremêlés dans une suite de comparés et comparants qui ont souvent pour but d'esquisser la description d'un personnage féminin :

(...) mon sang coulait en mille détours comme ces *fleuves souterrains* qui semblent noirs aux yeux nocturnes des ombres, mais qui se révéleraient rouges si jamais le soleil se levait chez les morts. Mon sexe tressaillait comme un *oiseau* en quête d'un sombre nid. Ma croissance faisait éclater autour de moi l'espace comme une *écorce* bleue. (F. p.100-101)

Dans ce genre de descriptions il est habituel que les femmes soient effacées par leur beauté, ne représentant qu'un simple décor dans une accumulation hypnotique de comparaisons :

51. L'épouse de Ling était frêle comme *un roseau*, enfantine comme *du lait*, douce comme *la salive*, salée comme *les larmes*. (N.O. p.12)
52. (...) tes jardins pleins de femmes semblables à des *lucioles*, tes femmes dont le corps est lui-même *un jardin*. (N.O. p.21)
53. (...) la chair des femmes me répugne comme la *viande morte* qui pend aux crocs des bouchers (...). (N.O. p.21)
54. Ces fées vraiment fatales sont belles, nues, rafraîchissantes et néfastes *comme l'eau où l'on boit les germes de la fièvre* (N.O. p.83)
55. Le moine les craignait comme une bande de *louves*, et elles l'inquiétaient comme un troupeau de prostituées. (...) leur nudité lui répugnait comme la chair pâle de la *chenille* ou le derme lisse des *couleuvres*. (N.O. p.93)
56. (...) des Arméniennes 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* » (F. p.122)
57. Elle est pâle comme *la neige, la mort, ou le visage clair des lépreuses*. (...) Elle a l'air du *cadavre d'une femme assassinée*. (...) Ses longues boucles tombent par touffes, comme les *feuilles des forêts* sous les précoces tempêtes (...). (F. p.133)

Comme on peut le voir, les mots relèvent parfois de la préciosité et de l'exotisme (53 et 56) que représente *l'Orient sensuel* (53 et 56), ainsi que beaucoup de clichés dans le portrait de la femme idéale, dont la pâleur est requise (57). Le plus souvent on a affaire à des descriptions à valeur positive, mais il y a des personnages masculins qui ne conçoivent la nudité de la femme que comme source du péché (54 et 55) ou réalité décevante comparée aux femmes des tableaux du peintre Wang-Fô (54). La description la plus remarquable est celle de l'incipit de la nouvelle *Kâli décapitée* (N.O.), où les comparaisons se succèdent sans arrêt tout au long de sa transmutation de déesse en mortelle, presque à raison d'une par ligne. On remarque que tous les éléments comparants relèvent d'éléments de la Nature, d'êtres vivants ou d'astres :

Sa taille est si fine que les poètes qui la chantent la comparent au *bananier*. Elle a des épaules rondes comme *le lever de la lune d'automne* ; des seins gonflés comme *des bourgeons près d'éclorre* ; ses cuisses ondoient comme *la trompe de l'éléphanteau nouveau-né*, et ses pieds dansants sont comme de *jeunes pousses*. Sa bouche est chaude comme *la vie* ; ses yeux profonds comme *la mort*. (...) Le visage de Kâli, éternellement mouillé de larmes, est pâle et couvert de

rosée comme *la face inquiète du matin* (...). Mais Kâli, parfaite comme *une fleur*, ignorait sa perfection, et, pure comme *le jour*, elle ne connaissait pas sa pureté. (*N.O.* p.121-123)

Elle fut immonde comme le *rat des égouts* et détestée comme *la belette des champs*. Elle vola les cœurs comme un *lambeau d'entrailles* aux étals des tripiers, les fortunes liquéfiées poissaient ses mains comme des *rayons de miel* (...) bouche craquait des ossements comme *la gueule des lionnes*. Elle tua comme *l'insecte femelle* qui dévore ses males ; elle écrasa les êtres qu'elle enfantait comme *une laie* qui se retourne sur sa portée. (...) son corps décharné était sec comme *du bois* préparé pour le bûcher. (*N.O.* p.125-126)

Opposée à ce portrait on trouve une description masculine dans *L'homme qui a aimé les Néréides*, aussi parsemée de comparaisons, mais cette fois les éléments comparés n'ont pas les mêmes connotations. Il s'agit d'une description rude comme la pierre qui compare son corps à des rochers et sa tête à un buste antique impérial, transmettant une image tout à fait contraire à celle de Kâli :

(...) ses épaules et ses omoplates perçaient par les déchirures de l'étoffe *comme de maigres rochers* ; ses oreilles un peu allongées encadraient obliquement son crâne à *la façon des anses d'une amphore* ; d'incontestables traces de beauté se voyaient encore sur son visage hâve et vacant, *comme l'affleurement sous un terrain ingrat d'une statue antique brisée*. (...) il tenait la main droite continuellement tendue, *avec le geste obstiné et importun des idoles archaïques qui semblent réclamer des visiteurs de musées l'aumône de l'admiration* (...). (*N.O.* p.80)

D'un autre côté, il y a des comparaisons qui servent à exprimer la conduite des personnages en la comparant à d'autres actions (58, 59 et 60). Celles-ci sont souvent de vitale importance pour le contenu du récit. Sans elles, la narration perdrait non seulement de l'expressivité, mais aussi l'explication de la psychologie du personnage. En voici la preuve, en nous servant du premier exemple ci-dessous (58) : « Elle quitte son pays ; elle renie sa famille (...) elle a des enfants (...) elle porte son espérance (...) elle accepte la Régence (...). Elle a le droit de le rendre responsable de son crime ».

58. Elle quitte son pays *comme on renonce à ses rêves* ; elle renie sa famille *comme on brocante ses souvenirs* (...) elle a des enfants *comme on aurait des remords* (...) elle porte son espérance *comme une honteuse grossesse posthume* (...) elle accepte la Régence *comme elle commencerait à se tricoter un châle*. (...) Elle a le droit de le rendre responsable de son crime (...), *comme le chauffeur qui gît sur la route, le crâne fracassé, peut accuser l'arbre auquel il est allé se buter*. (*F.* p.25-28)
59. Léna (...) ne peut plus veiller chaque nuit son maître *comme on veille un malade*, le border chaque soir *comme on borde un enfant*. (*F.* p.72)
60. (...) chacun de nous (...) portait le soleil *comme un pesant fardeau*. (*F.* p.105),

La mort a une incidence importante, surtout dans *Feux*, où l'amour n'est vécu qu'à travers la souffrance, le deuil ou la propre mort, sans pour autant perdre son rapport charnel, comme les nombreuses références au corps le font comprendre :

61. (...) dodelinant la tête comme une *chanteuse de funérailles* (...). (*F.* p.74)
62. (...) elle monte dans la voiture cellulaire *comme les morts montent en barque*. (*F.* p.75)

63. (...) je m'approchai de ce corps comme de *ma propre tombe*. (F. p.91)
64. (...) immobile comme *un cadavre qui craint de heurter du front le plafond de sa tombe*. (F. p.108-109)
65. (...) et mon corps tournoyant comme *le fuseau des Parques dévide sa propre mort*. (F. p.114)
66. Sappho cramponnée à sa mort comme à un *promontoire* (...). (F. p.146)
67. Sappho plonge, les bras ouverts comme pour *embrasser la moitié de l'infini*, ne laissant derrière soi que le balancement d'une corde pour preuve de son départ du ciel. (F. p.147)

Chez Sappho, la mort est conçue comme un promontoire duquel sauter (66) et atteindre la sublimation (67). Dans ce sens, Marguerite Yourcenar a très bien choisi le métier de ce personnage : trapéziste, mourir n'est que se laisser emporter par la gravité dans une chute qui renforce le fatalisme du récit. La mention aux Parques (65) reprend ce que l'on a dit au début sur les comparaisons qui insèrent des éléments explicitement mythiques. Dans ce cas elle fait partie d'une très belle image qui condense de manière efficace l'accélération du passage du temps vers la mort incontournable.

Comparaisons sur le plan du contenu

Le mythe existe aussi en tant que signe, c'est-à-dire, en tant que comparaison ou identification entre deux réalités : les faits qui existent depuis l'Antiquité, au sein du cadre mythique, et ceux auxquels Yourcenar fait participer ses personnages et qui constituent une actualisation personnelle du mythe. En somme, il s'agit de l'identification de deux scènes à la manière de l'ekphrasis et l'hypotypose, mais avec un matériel mythique et non pictural.

On a des exemples surtout dans *Feux*, dont Yourcenar dit que : « tous ces récits modernisent le passé » (2015, p.12) et indique l'influence de quelques éléments contemporains. Cependant, c'est avec la lecture des histoires que l'on trouve des comparaisons ou des jeux avec des références mythiques. En fait, l'auteure indique déjà dans son prologue la volonté d'établir des analogies constamment et nous avertit du calembour entre Thétis, *mère* d'Achille, et son titre de déesse des vagues de la *mer* (Yourcenar, 2015, p.20). Dans *Phèdre et le désespoir*, la descente aux enfers de l'héroïne se fait par des tunnels obscurs qui sont ceux d'un métro américain, conçu en même temps comme les labyrinthes de Crète :

(...) elle laisse s'enfoncer à l'Ouest dans un brouillard de fable les abattoirs géants de son espèce d'Amérique crétoise. (F. p.25)

Elle reconstruit au fond de soi-même un Labyrinthe 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. (F. p. 27)

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 départ. Au fond des galeries de mine de sa Crête souterraine (...). (F. p.28).

Dans *Achille ou le mensonge*, « les servantes, dans la salle basse, tissaient à l'aveuglette les fils d'une trame inattendue qui devenait celle des Parques ; une inutile broderie pendait des mains d'Achille » (F. p.30). Ou encore dans *Nouvelles orientales*, Julien (2006, p.68) qualifie comme « icarienne » la montée vers les cimes de *La veuve Aphrodissia*, parce qu'il s'agit d'une fuite qui s'achève en plongée dans l'abîme : « Une pierre enfin se détacha sous son pied, tomba au fond du précipice comme pour lui montrer la route, et la veuve Aphrodissia plongea dans l'abîme et dans le soir, emportant avec elle la tête barbouillée de sang » (N.O. p.117). Ce sont quelques-uns des exemples du *réalisme magique* de Yourcenar où l'on constate que la vraisemblance psychologique du monde intérieur des personnages se voit entrecoupée constamment d'incursions de faits exceptionnels externes qui établissent un parallélisme entre réalité et mythe.

4.3. Poétique des sens

Son style expressionniste appelle tous les sens au récit pour être effectif : la vue, l'ouïe, l'odorat, le goût et le toucher ; tous s'y mêlent pour composer un tableau vivant ou un poème visuel, participant à la construction d'un monde sensoriel. On va s'intéresser principalement à sa présence, mais on verra aussi que son absence n'est pas négligeable non plus.

4.3.1. Poétique de la couleur

Comme on l'a déjà mentionné, Yourcenar aimait et s'y connaissait en peinture, donc ce n'est pas étonnant qu'elle ait voulu accorder une couche de couleur et de vibration à son œuvre. Les jeux de couleur inondent certainement tous les récits.

Sans aller plus loin, dans *Comment Wang-Fô fut sauvé*, Paulet Dubois (2010, p. 214) a repéré 32 termes du champ de la vision dans les 17 pages de la nouvelle. Dans les mots de l'empereur de ce récit : « Tu m'as menti, Wang-Fô, vieil imposteur : le monde n'est qu'un amas de taches confuses, jetées sur le vide par un peintre insensé, sans cesse effacées par nos larmes » (N.O. p.21). Fernández Díaz (2006, p.139) nous confirme cette tentation coloriste en constatant une insistance dans le jade du palais impérial (3 et 4). Emblème de la perfection, cette couleur se fusionne dans le tableau et devient le bleu de la mer, indiquant l'évasion sans limites, l'infini auquel maître et disciple vont échapper. À côté de cette couleur, on trouve le rouge du sang qui tombe, une fois Ling décapité, et qui salit le pavement vert jade. Fernández

Díaz (2006, p.140) signale que le vert, couleur associée au féminin en Chine, et le rouge, associé au masculin, constituent la complémentarité des sexes (du yin et du yang), si souhaitée par le taoïsme voire le tantrisme. À côté du jade, on trouve d'autres couleurs fastueuses comme le violet des murs du palais et la pierre bleue des colonnes. Dans cette espace le luxe est aussi identifié à la Nature, vu que même la robe de l'empereur, appelé *le Dragon Céleste* non sans raison, est bleue « pour figurer l'hiver » et verte « pour rappeler le printemps » (*N.O.* p.18).

Dans cette même nouvelle il y a beaucoup d'extraits où la couleur et ses effets performatifs sont protagonistes :

1. (...) leur fils resta seul dans sa maison peinte de *cinabre*, en compagnie de sa jeune femme, (...) et d'un prunier qui chaque printemps donnait des fleurs **roses**. (*N.O.* p.12)
2. Les soldats entrèrent avec des lanternes. *La flamme filtrant à travers le papier bariolé* jetait des *lueurs rouges* ou *bleues* sur leurs casques de cuir. (...) Ils posèrent lourdement la main sur la nuque de Wang-Fô, qui ne put s'empêcher de remarquer que leurs manches n'étaient pas *assorties à la couleur* de leur manteau. (*N.O.* p.16).
3. Il leva sa main, que *les reflets* du pavement de *jade* faisaient paraître *glauque* (*N.O.* p.19).
4. Le plafond de *jade se reflétait* sur l'eau, de sorte que Ling paraissait naviguer à l'intérieur d'une grotte. (*N.O.* p.25)
5. (...) mais *la sourde violence des couleurs*, la *fierté nue du ciel* faisaient encore songer à l'Orient et à l'Islam (*N.O.* p.31).

Comme on le voit, le traitement de la couleur est soigné par Yourcenar ainsi que par ses personnages (2), comme on le constate quand Ling essaie d'éviter dans la scène finale que le sang tache la robe du maître, au moment où l'eau arrive pour donner des effets et des reflets (4) à la manière d'une aquarelle (3). La subjectivité de la couleur permet aussi des jeux où la synesthésie est présente (5).

Néanmoins, le chromatisme devient monotone dans quelques nouvelles, où l'on est toujours dans la même gamme de couleur, celle-ci ayant une grande symbolique. *La veuve Aphrodisia* est une composition autour de la couleur rouge dont Julien (2006, p.64) remarque sa plurivocité. Le rouge, présent dans le nom du héros (*Kostis le Rouge*), dans ses cheveux et dans ses vêtements, est signe de sa marginalité et de sa violence et déclencheur de la passion féminine. Il est aussi lié au sang au moment où la veuve échappe avec la tête de Kostis sous son tablier -ensanglanté- et qu'elle doit la faire passer pour une pastèque de peur d'être découverte par un voisin. Cette couleur contraste agressivement avec le jupon jaune sous lequel Kostis et la veuve ont des relations sexuelles : « qu'ils avaient étendu sur eux en guise de couverture, et ç'avait été comme s'ils avaient couché sous *un lambeau de soleil* » (*N.O.* p.108), qui rend compte de la conception sacrée de l'union des amants. Néanmoins, la couleur rouge n'a pas qu'une seule interprétation, par exemple, dans *Le sourire de Marko*, le mouchoir rouge

est symbole indéniable de la passion entre les protagonistes, puisqu'il est ce qui leur permet d'échapper ensemble.

Il s'agit quand même d'une couleur qui est aussi performative et continuellement opposée au noir : « Les charbons *brûlèrent*, puis s'éteignirent et devinrent tout *noirs* comme des *roses rouges* qui meurent » (*N.O.* p.39). De façon générale, directe ou indirectement, le rouge est présent dans toutes les nouvelles de manière négative à travers le sang, dont on peut tirer un stéréotype orientalisant de la cruauté de l'Orient, associé à l'immobilité d'un stade culturel primitif : « Il gravit avec nous les marches du vestibule que j'avais fait tendre en pourpre, comme le jour de mes noces, pour que *mon sang* ne s'y vît pas » (*F.*p.126). Il transpose également l'impact terrifiant de la couleur dans le soleil : « (...) ces trois jours et ces trois nuits où le soleil semblait se lever et se coucher *dans le sang* » (*N.O.* p.111) ; « La pente devenait de plus en plus rude, le sentier de plus en plus glissant, comme si *le sang du soleil*, prêt à se coucher, en avait poissé les pierres » (*N.O.* p.116). Comme on pourra se rappeler, cette connivence entre la psychologie des personnages et les astres a été déjà repérée dans les comparaisons formelles, signe de la grande cohérence de son œuvre.

En plus du rouge, les couleurs sont aussi employées pour composer des paysages quasi impressionnistes par superposition de couleurs, notamment dans les descriptions de la côte méditerranéenne (6 et 8) ou dans les changements d'état à travers les saisons (9) ou pendant la journée (7).

6. La longue file *beige et grise* des touristes s'étirait dans la grande rue de Raguse (...). La terrasse du restaurant donnait paradoxalement sur l'Adriatique (...), sans que cette *échappée bleue* servît à autre chose qu'à *ajouter une couleur de plus* au *bariolage* de la place du Marché. (...) des muettes *insupportablement blanches*. (...) à l'ombre d'un parasol *couleur feu* qui ressemblait de loin à une *grosse orange* flottant sur la mer. (*N.O.* p.45-46)
7. Elle se mire tour à tour dans le *bronze* de la nuit, dans *l'argent* de l'aurore, dans le *cuiivre* du crépuscule, et, dans *l'or* de midi, elle se contemple. (*N.O.* p.121).
8. (...) il était juste aussi que cette paisible mort fit *tache* dans tant d'*azur*, et ne servît pourtant qu'à le faire paraître *plus bleu*. (*F.* p.111)
9. L'automne arriva, changeant les arbres de la montagne en autant de fées vêtues de *pourpre* et d'*or*, mais destinées à mourir aux premiers froids. (*N.O.* p.71)

Le noir et le blanc jouent aussi les rapports typiques entre la lumière et l'obscurité, et donc entre le bien et le mal. Dans *Kâli décapitée*, Kâli, la déesse la plus belle et pure, est tuée par les dieux, envieux. Une lumière blanche sort de sa tête au lieu de sang, avant qu'ils ne la placent par erreur sur le corps d'une prostituée. La couleur fait ainsi partie de la métamorphose de l'héroïne, qui, sous le nom de Kâli *la Noire*, le noir ici symbolisant son âme salie par le péché, achève sa chute de déesse en mortelle.

Conjugué avec la lumière, l'ombre peut créer des effets mystiques (12) ou impressionnistes (11 et 14), affectant toujours –soit comme cause, soit comme effet– le cadre de l'action et la psychologie des personnages (10 et 13). Encore une fois, la nature et l'humanité s'entremêlent dans une ambiance toujours significative où rien n'est au hasard.

10. Les pluies tendres du printemps tombaient du ciel sur la terre molle, *noyant* les dernières *lueurs* du crépuscule (...). (*N.O.* p.65)
11. Je t'ai trompé, jeune fille, car je ne suis pas encore complètement aveugle. Je te devine à travers *un brouillard* qui n'est peut-être que *le halo* de ta propre beauté. (*N.O.* p.66-67)
12. Elle marchait la tête basse, un peu voûtée ; son manteau et son écharpe étaient *noirs*, mais une *lueur mystérieuse* se faisait jour à travers cette étoffe obscure, comme si elle avait jeté la nuit sur le matin. (*N.O.* p.99)
13. (...) le jour *noircit d'un seul coup*, comme *une ampoule brûlée* qui ne verse plus de lumière. (*F.* p.58)
14. (...) et la *blancheur* de leurs corps se confondait de loin avec *le miroitement des rochers*. (*N.O.* p.92)

4.3.2. Parfums et odeurs

Le domaine olfactif est moins abondant. La plupart de fois il s'agit d'odeurs qui ne sont pas agréables et qui reflètent la décadence et la corporalité, soit à travers les bêtes : « Elle débarque, imprégnée de *l'odeur du ranch et des poisons d'Haïti* (...). (*F.* p.25) » ; « Ses lèvres maculées de sang exhalaient une *fade odeur de boucherie* (...) » (*N.O.* p.126), soit à travers les humains :

1. Nous passâmes le même soir sous la Porte Dipyle : les rues sentaient *l'urine, l'huile rance, et la poussière colportée par le vent*. (*F.*p.105)
2. (...) j'aurais voulu (...) 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* ; prendre enfin toute saveur, pour ne pas sentir dans ma bouche le goût répugnant de ma docilité. (*F.*p.103)
3. (...) ces hommes qui répandaient dans la chambre une *odeur presque intolérable de cuir et de fatigue* (...). (*N.O.* p.107).

Les odeurs agréables peuvent être agressives, avec des connotations sexuelles : « Les Amazones parurent (...) ; l'armée frémissait à cette *odeur de toisons nues* » (*F.*p.48), ou même porteuses de souvenirs à la manière de la madeleine de Proust : « Une rage amère le saisit devant cette femme qui réveillait en lui les plus poignants souvenirs des jours morts, moins par l'effet de sa propre présence que parce que ses manches restaient encore imprégnées du *parfum dont se servaient ses femmes défuntes*. » (*N.O.* p.63). Dans tous les cas, les odeurs émanent la plupart de fois des femmes comme emphase de la rêverie provoquée par la sensualité : « (...) sa bouche gardait *l'odeur d'un bonbon au gingembre* qu'elle venait de mâcher (...) » (*F.*p.137),

ou de la Nature, avec un traitement plus réaliste : « (...) une *odeur mouillée*, qui montait de la terre, flottait seule sur ces *floraisons sans parfum*. » (*N.O.* p.142).

L'absence d'odeur, comme l'absence de bruit, est un signe : « Bien que le vent vînt du Nord, *on ne sentait pas l'odeur du cadavre de Dieu* » (*F.*p.91), dans ce cas servant à problématiser l'existence de Dieu chez une Marie-Madeleine jalouse, trompée par son mari avec cette divinité. Même si elle se propose de le séduire et de le tuer, il ressuscite.

4.3.3. Sons et musique

Le composant sonore des nouvelles est l'un des régals que la prose de Yourcenar offre au lecteur. Nous avons repéré beaucoup de stimuli sonores liés à la musique à partir des instruments ou des chants, ceux-ci toujours en relation avec la femme, dont la sensualité est mise en évidence à travers des métaphores : « *Harpe* où se jouent des airs d'autrefois, laisse-moi passer la main sur tes cordes. » (*N.O.* p.70), ou des comparaisons, soit de l'instrument avec la femme : « (...) une *lyre brisée* gémit comme une vierge dans les bras d'un homme ivre » (*F.*p.102) ; « *la flûte* criait comme une vierge (...) » (*F.*p.82) ; soit de la femme avec l'instrument : « Sa voix était douce comme une *musique de flûtes*. » (*N.O.* p.100) ; « sa voix était claire comme *le son d'une harpe* » (*N.O.* p.101). Les comparaisons de la musique avec les *gémissements* et les *cris* des *vierges* mettent sur le tapis des relations sexuelles sordides qui insinuent même des viols, un côté assez obscur dont l'évaluation implicite nous transporte à un passé où les femmes n'étaient le plus souvent qu'un corps « dans les bras d'un homme ivre ».

Il y a aussi une affinité entre l'amour et les instruments de percussion, dont la vibration est comparée au battement du cœur : « des *cymbales* retentissent comme si la fièvre les entrechoquait *dans son cœur* » (*F.* p.145) ; « les *tambours* percutés retentissaient comme *des cœurs* (...) » (*F.*p.82). Dans ce sens, ce sont toujours les femmes qui chantent, leurs chants étant reçus comme quelque chose de charmant, presque merveilleux : « (...) elle chanta une *romance* que le prince chérissait pour l'avoir entendue bien des fois jadis sur les lèvres de sa femme préférée, la princesse Violette. » (*N.O.* p.70) ; « (...) elle chanta d'une voix qu'amortissait l'épaisseur du mur des briques » (*N.O.* p.56). Cet attachement entre amour et musique prend parfois des traitements allégoriques, comme dans *Phédon où le vertige*, où l'extrait « (...) *le fifre* du désir, *le tambour* de la mort rythmaient leur *valse triste* qui jamais ne manquait de *danseurs* » (*F.*p.100) nous transmet des rapports amoureux assez amers, toujours sous l'ombre de la mort, et où les amants ne sont considérés que comme des marionnettes.

Comme il ne pouvait en être autrement, il y a une présence importante des sons de la Nature, les animaux symbolisant presque toujours les sons humains de la douleur, comme on l'avait déjà remarqué dans le traitement des comparaisons. Cette association de la souffrance humaine avec la souffrance animale peut répondre au parti qu'elle prend pour l'animalisme et contre la maltraitance animale, peut-être dans le but de sensibiliser le lecteur en suscitant de l'empathie.

4. Les moutons égorgés dans la cour *vagissaient* comme les innocents entre les mains des bouchers d'Hérode. (F.p.82)
5. (...) il *meuglait* comme un bœuf (...). (F.p.128)
6. (...) des cris rauques pareils aux *plaintes des bêtes blessées*. (N.O. p.97).

Les sonorités peuvent être très subtiles et évocatrices (8 et 10), s'agissant parfois de sons presque insaisissables par l'ouïe humaine (7 et 9).

7. (...) il semblait heureux d'écouter *le frôlement* de sa robe de soi dans l'herbe. (N.O. p.71)
8. Aphrodisia saisit la tête qui s'enleva avec *un bruit de soie qu'on déchire*. (N.O. p.115)
9. *Un faible bruit palpitait*, doux comme la brise dans les pinèdes ; c'était la respiration des Nymphes endormies (...) (N.O. p.96)
10. *La cadence des avirons* emplît de nouveau toute la salle, ferme et régulière *comme le bruit d'un cœur* (N.O. p.26)

Elles peuvent aussi annoncer la Mort : « (...) la mort *hululait* pour lui comme une *chouette* sous la forme d'Anytus. » (F. p.110), ou bien décrire son rôle à l'aide de la présence de l'eau : « Achille agenouillé écoutait la vie de Déidamie s'échapper de sa gorge comme *l'eau du goulot trop étroit d'un vase* » (F. p.36) ; « Des syllabes saccadées s'échappaient de sa bouche *comme les derniers gargouillements d'une source qui meurt* » (N.O. p.84). De cette manière, l'épuisement d'une source est comparé à la mort humaine, lieu commun du *vita flumen*.

Même en hyperbole on dénote l'importance du silence pour construire le cadre, comme on l'a déjà mentionné : « Le silence était si profond qu'on eût entendu tomber des larmes » (N.O. p.25). Les sons sont aussi indicateurs des images, par personnification et synecdoque (11) ou encore par des associations plus expressives (12) :

11. Les cloches sonnaient le glas dans le ciel presque insupportablement bleu. Elles semblaient plus fortes et plus stridentes qu'ailleurs, comme si, dans ce pays situé à l'orée des régions infidèles, elles *eussent voulu affirmer très haut que leurs sonneurs étaient chrétiens*, et chrétien le mort qu'on s'apprêtait à mettre en terre. (N.O. p.132)
12. (...) on entendit *crépiter* la mitrailleuse des prises de vue. (F. p.50).

4.3.4. Le goût et le toucher

Le goût et le toucher sont les sens les moins présents. Concernant le goût, il n'y a que quelques références à l'ambiance marine de la Méditerranée, élément omniprésent dans l'atmosphère : « l'air *salé comme le sang et les larmes* jaillit à la face de l'étrange couple étourdi par cette marée de fraîcheur » (F. p.37), « dans cette eau *saturée de sels, amère* comme la sécrétion des paupières » (F. p.42). Dans ce dernier cas, on remarque une antithèse du goût salé et du goût amer qui se superposent. Comme la vue et l'ouïe, le goût est potentialisé par l'amour, permettant de mieux apprécier ce qui nous entoure, nos sens plus éveillés que jamais : « L'amour d'Anactoria lui a révélé *la saveur des beignets* mangés à grosses bouchées dans les fêtes populaires, des chevaux de bois des équipées foraines, du foin des meules chatouillant la nuque de la belle fille couchée. » (F. pp.136-137). Et en revanche on trouve l'absence de goût, la fadeur de celui qui n'est pas amoureux : « J'ai consenti à me fondre dans son destin *comme un fruit dans une bouche*, pour ne lui apporter qu'une sensation de *douceur* » (F. p.121).

Le toucher intervient également dans l'expression de la sensualité : « *Le contact* de cette main si connue *la fit tressaillir* de la pointe de ses cheveux à l'orteil de son pied nu, mais Genghi put croire qu'elle grelottait de froid. » (N.O. p.66). Il devient indispensable pour appréhender le monde, faute d'autres sens comme celui de la vue, c'est ce que l'on apprend avec le protagoniste de la nouvelle *Le dernier amour du prince Genhi*, prince qui est trompé par une de ses anciennes maîtresses qui –en profitant de sa cécité– se fait passer pour d'autres demoiselles dans le but de reconquérir son amour :

Depuis qu'il devenait aveugle, le sens du toucher demeurait *son seul moyen de contact avec la beauté du monde*, et les paysages où il était venu se réfugier ne lui dispensaient plus de consolations, car le *bruit d'un ruisseau* est plus monotone que *la voix d'une femme*, et les courbes des collines ou les mèches des nuages sont faites pour ceux qui voient, et *planent trop loin de nous pour se laisser caresser* (N.O.p.68).

4.4. Marques d'intensité : exagération et nuances

Comme on l'a déjà constaté, le style de Yourcenar se distingue pour sa conglomération de sensations et sentiments dans des formules réduites. En peu de mots, elle réussit à donner des effets délicats mais d'une intensité sans bornes, ce que l'on a observé avec son usage des comparaisons et son traitement des aspects sensoriels. Ici on va s'intéresser proprement aux procédés d'intensification et d'exagération, qui confèrent au récit soit de la vivacité, soit de la violence, toujours dans la grandeur et l'exaltation du mythe. Quelques-uns ont déjà été

mentionnés dans les parties précédentes, à l'intersection avec d'autres mécanismes formels. L'accumulation des procédés est vraiment un obstacle pour bien les distinguer. En fait, il y a beaucoup d'exemples qui pourraient être répétés dans plusieurs catégories.

Faisant partie des figures de style par rapprochement (Fontanier, 1968, p.379), les antithèses servent la plupart de fois pour insister sur la contradiction des rapports amoureux (1, 2, 3 et 6) et sur la dualité physique et morale des dieux (4, 5, 7 et 8). Concrètement, on signale la difficulté de l'ancienne déesse Kâli, condamnée à s'adapter au monde mortel, qui la pousse au péché (9). Cette nouvelle est construite à partir de la confrontation manichéenne entre la lumière et l'obscurité, la pureté et le péché, le corps et l'esprit. Il est vrai que Yourcenar restitue la philosophie atemporelle et simpliste des mythes, qui ont toujours catégorisé notre société dans des cadres de morale étanches, mais justement son insistance dans cette opposition apparemment impossible de contraires nous semble une innovation que l'on peut qualifier de rebelle, lui permettant de suggérer des nuances intermédiaires à reconstituer par le lecteur.

1. Achille et Déidamie *s'haïssaient* comme ceux qui *s'aiment*. (F. p.33)
2. Achille avançait, (...) envahi par *l'amour* qu'on trouve au fond de *la haine*. (F. p.49)
3. On *dort* au grand jour ; on *aime* au grand jour. (F. p.55)
4. (...) tant elle trouve naturel qu'un dieu soit tout ensemble *sauveur* et *meurtrier*. (...) les larmes brouillent sur le visage de la fillette la ressemblance *abominable* et *divine*. (F. pp.70-73)
5. Créature aimantée, *trop ailée pour le sol, trop charnelle pour le ciel*, ses pieds frottés de cire ont rompu le pacte qui nous joint à la terre. (F. p.134)
6. Tu es comme *l'été* ; je suis comme *l'hiver*. (N.O. p.18)
7. (...) ces fées vraiment *fatales* sont *belles, nues, rafraîchissantes et néfastes* comme l'eau où l'on boit les germes de la fièvre (...). (N.O. p.83)
8. On la rencontre *simultanément au Nord et au Sud* et à la fois dans les *lieux saints* et dans les *marchés*. [...] Kâli la Noire est *horrible* et *belle*. (N.O. p.121).
9. Je *veux* et *je ne veux pas*, *souffre* et pourtant *jouis*, ai *horreur de vivre* et *peur de mourir*. (N.O. p.127)

Dans le même sens mais dans un seul syntagme on trouve l'oxymore, qui confronte aussi l'anthropomorphisme et l'immortalité des personnages, dont le demi-dieu Achille : « Les pointes du roc déchiraient ses vêtements sans mordre sa *chair invulnérable* » (F. p.39), ou la vie et la mort : « La porte se referma sur *l'ensevelie vivante* » (F. p.38). Les litotes jouent également sur la contradiction pour exprimer le plus de manière subtile : « *Ne plus* se donner, c'est se donner *encore*. C'est donner son sacrifice. » (F. p.51), « Il m'a *sauvée du bonheur* » (F. p.94), « Elle s'est coupé la langue *pour ne pas révéler* les secrets *qu'elle n'avait pas* » (F. p.77). Cette dernière exprime la honte de Léna à avouer qu'elle ne connaissait pas tous les secrets du groupe de conspirateurs dont elle faisait partie. L'avant-dernière exprime le changement de perception de Marie-Madeleine sur Dieu,

reconnaissante de l'avoir détourné du chemin du *péché*, interprétation assez désabusée et ironique de la religion catholique.

D'autre part, les personnifications servent à vivifier la nature (10, 14, 17, 21, 23 et 24), à mettre l'accent sur la psychologie des personnages (11, 12, 13 et 18) ou à donner une apparence au destin qui nous guide vers la mort (15 et 16). Elles sont très souvent mises en place à travers des hyperboles pour magnifier le pouvoir divin (19, 20 et 22), notamment celui de Marko, personnage merveilleux d'une balade balkanique du Moyen-Âge repris par Yourcenar dans *Le sourire de Marko*.

10. Chaque onde passant sur l'Île *apportait des messages* : des cadavres grecs, poussés en pleine mer par des vents inouïs (...). (F. p.33).
11. Tant de sécheresse *appelle* le sang. La haine *infecte* les âmes ; les radiographies du soleil *rongent les consciences* sans réduire leur cancer. (F. p.55)
12. (...) elle accompagne Œdipe hors des portes béantes qui *paraissent le vomir*. (F. p.56).
13. (...) elle se glisse dans les rues *vidées par la peste de la haine* (...). (F. p.57)
14. Elle avance dans *cette nuit fusillée par les phares*. (F. p.59)
15. Le temps ne vous coûte rien, à vous, les philosophes : il existe pourtant, *puisque'il nous sucre comme des fruits et nous dessèche comme des herbes*. (F. p.99)
16. (...) : *louche écuyer*, la Mort la remet en selle sur le prochain trapèze. (F. p.146)
17. (...) des sapins arrachés avec leurs racines *pleuraient à chaudes larmes* leur résine sacrifiée. (F. p.69).
18. Vos pensées criminelles, vos envies inavouées *roulent le long des degrés* et se *déversent* en moi, de sorte qu'une espèce d'horloge va-et-vient *fait de vous ma conscience et de moi votre cri*. (F. p.119)
19. Marko *charmaît* les vagues (...) les chenaux compliqués de la mer *le conduisaient* souvent à Kotor (N.O. p.34)
20. Elle flottait d'huile son corps glacé par les *baisers mous* de la mer. (N.O. p.35)
21. Des montagnes *roulèrent sur lui* ; il roula sous des montagnes. (N.O. p.36)
22. Ils rentrèrent au camp à cette heure du crépuscule où *le fantôme de la lumière morte hante* encore les champs. (N.O. p.50)
23. Tout au fond, on apercevait la mer *entre deux lèvres de la montagne* (...). (N.O. p.115)

Les métaphores, des tropes par ressemblance (Fontanier, 1968, p.99), nous semblent assez délicates à différencier de la comparaison et l'allégorie, parce que toute comparaison de deux réalités qui ne se fait pas au moyen d'une structure strictement verbale et explicite, peut être une métaphore, et si celle-ci est faite avec un degré considérable de complexité, une allégorie. Quoi qu'il en soit, dans ces métaphores on trouve des rapports avec la nature, notamment le soleil, un élément central dans *Feux* (29 et 34), avec la mort (24, 27, 28, 31 et 32), ainsi qu'avec les doux-amers de l'amour (25, 30 et 33). Les métaphores sont parfois insérées dans les appositions (26 et 27) afin de développer une évaluation subjective. On remarque la métaphore qui se répète dans *Nouvelles orientales* et *Feux* pour représenter la mort et qui devient tout un symbole : une écharpe, présente dans le suicide d'Antigone : « Il arrive à temps pour la voir préparer le système compliqué *d'écharpes* et de poulies qui doit lui permettre de

s'évader vers Dieu (F. p. 60) »; dans le suicide de Sappho : « (...) la Mort agite sous elle les *écharpes* du vestige, sans jamais parvenir à lui brouiller les yeux (F. p.134) »; dans la décapitation de Ling : « C'était bien Ling. (...) Mais il avait autour du cou une étrange *écharpe* rouge (N.O. p.25) » ; et dans la mort de Marko : « (...) la veuve noua solidement son *écharpe* à la longue ceinture souple d'un Albanais ; un habile pêcheur de thons réussit à emprisonner Marko dans *ce lasso de soie*, et le nageur à demi étranglé dut se laisser traîner sur la plage (N.O. p.37) ».

24. La chambre des Dames s'emplit d'une *obscurité suffocante, interne, qui n'avait rien à voir avec la nuit*. (F. p.36).
25. Je lui cachai que Jean m'avait abandonnée le soir de ma fête nuptiale, de peur qu'il ne se crût obligé de *verser dans le vin de son désir l'eau fade de sa pitié*. (F. p.85)
26. (...) au milieu des Apôtres, *tas de moutons transis amoureux du Pasteur*. (F. p.89)
27. (...) je ressemble à la Mort, *cette vieille maîtresse de Dieu*. (F. p.94)
28. (...) 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 sculpteurs*. (F. p.109)
29. (...) les calomnies avaient eu le temps de mûrir *au soleil du Mépris* (F. p.110)
30. Le temps passé loin de lui *coulait inemployé, goutte à goutte ou par flots*, comme du sang perdu, *me laissant chaque jour plus appauvrie d'avenir*. (F. p.121)
31. Puisque le Temps, *c'est le sang des vivants*, l'Éternité doit Être du *sang d'ombre*. (F. pp.129-130)
32. elle s'arrache chaque jour de nouveaux cheveux blancs, et ces *filles de soie blême* seront bientôt assez nombreux pour tisser son linceul. (F. p.133)
33. L'homme de sa vie n'ont été que *des échelons qu'elle a escaladés* non sans se salir les pieds. (F. p.135)
34. (...) Sappho regarde vaciller à la lueur d'une lanterne ce beau visage de jeune mâle qui est maintenant *son seul soleil humain*. (F. p.142)

Cassirer (1972, pp. 91-105) considère la métaphore un élément racine à partir duquel le mythe et le langage surgissent, soumis aux mêmes règles spirituelles de développement : la pensée mythique a besoin d'une identification métaphorique pour naître, de même que le langage naît grâce à la conceptualisation de réalités ou abstractions en quelques mots. La fonction métaphorique du langage est par conséquent l'essence même de cette faculté humaine, et non pas une fonction entre autres.

L'hyperbole est sans aucune doute l'expression de l'intensité par excellence, tant pour exprimer le tourbillon des feux de l'amour (35, 38 et 39) que la magnitude des caractéristiques héroïques des personnages mythiques (40, 41, 42, 43 et 44), concrètement le rapport entre les personnages et les astres dans la nouvelle *Antigone ou le choix* (36 et 37)⁴⁰.

35. (...) la disparition d'Hyppolyte *fait le vide autour d'elle ; aspirée par ce vide*, elle s'engouffre dans la mort (F.p.28)

⁴⁰ Rapport analysé dans le chapitre consacré aux comparaisons. Vid. supra, § 4.2.

36. *Le temps n'existe plus* dans ce Thèbes privé d'astres. (F. p.60)
37. *Le pendule du monde* est le cœur d'Antigone. (F. p.61)
38. Elle vit dans l'ombre que projette sur sa route le bel Éros des noces environné de flambeaux. (F. p.69)
39. Je m'éveille chaque nuit dans l'incendie de mon propre sang. (F. p.78)
40. (...) on l'eût reconnu à la longueur démesurée de son ombre. (N.O. p.34)
41. (...) le sang même ne suintait de sa chair ouverte que par gouttes lentes et rares, car Marko commandait à ses artères comme il commandait à son cœur. (N.O. p.38)
42. Lorsque Genghi le Resplendissant, le plus grand séducteur qui ait jamais étonné l'Asie, eut atteint sa cinquantaine année, il s'aperçut qu'il fallait commencer à mourir. (N.O. p.61)
43. Et Marie s'en alla par le sentier qui ne menait nulle part, en femme à qui il importe peu que les chemins finissent, puisqu'elle sait le moyen de marcher dans le ciel. (N.O. p.101)
44. (...) l'univers se contractait ou se dilatait selon les battements de son cœur. (N.O. p.123)

Les énumérations asyndétiques sont aussi hyperboliques : « Les portes grandes ouvertes firent entrer la nuit, les rois, le vent, le ciel plein de signes (F. p.34) », dont on signale deux fortement orientalisantes :

Il revoyait certains traits de physionomie aperçus au cours de ses longs voyages, l'Orient sordide, le Sud débraillé, des expressions d'avarice, de sottise ou de férocité notées sous tant de beaux ciels, les gîtes misérables, les honteuses maladies, les rixes à coups de couteau sur le seuil des tavernes (...). (N.O. p.143)

Elle s'étend contre la poitrine galeuse des chameliers venus du Nord, qui ne se lavent jamais (...); elle passe de l'embrasement des Brahmanes à celui des misérables, race infecte, souillure de la lumière, qu'on charge de baigner les cadavres (...). Elle aime aussi les bateliers (...); elle accepte jusqu'aux Noirs qui servent dans les bazars, plus battus que des bêtes de sommes; elle frotte sa tête contre leurs épaules écorchées par le va-et-vient des fardeaux. (N.O. p.122)

Comme on l'a vu, ce n'est pas toujours une tâche aisée de classer chacun des procédés sous une étiquette différente, car il arrive un moment où leur superposition devient gênante et où l'on n'est plus sûr de distinguer leurs différents effets esthétiques. En tout état de cause, il semble qu'il n'y a pratiquement pas une ligne qui ne soit pas sujette à un traitement esthétique voulu, ce qui fait de ce travail un échantillon des mécanismes qui nous ont paru les plus évocateurs et évidents pour exprimer l'intensité des sentiments, la bipolarisation psychologique et, bien sûr, la subtilité des gris qui existent derrière. Cela fait preuve d'un style fortement insufflé de lyrisme, mais aussi du Baroque, puisque n'est-ce pas le clair-obscur la technique qui prouve que la superposition de contraires n'est pas incompatible à la configuration d'un cadre harmonieux ?

5. Conclusions

Ce travail a essayé d'esquisser les manifestations formelles du mythe dans la narrative de Marguerite Yourcenar, concrètement dans les recueils *Nouvelles orientales* et *Feux*.

D'un côté, on a constaté l'énorme cohérence de sa démarche vers la sacralisation de l'écriture par le truchement du mythe, qui semble inexplicable sans le recours à sa biographie et à sa pensée. Sa vie austère et retirée des bruits mondains l'a encouragée à bâtir un refuge de mots, pacifiste et équilibrée, toujours en contact avec la nature et l'humain, cimenté d'une soif de connaissance inépuisable qui l'a rapprochée d'autres manières de penser et de sentir. L'Orient, qu'elle n'a connu qu'en partie –bien au travers de livres, bien au travers de voyages– lui a accordé un univers de repères moins terre-à-terre que ceux qui composaient l'Occident de son époque, dévasté par la guerre et l'émergence du fascisme et du capitalisme. Ce contexte justifie tout à fait son retour désabusé aux sources de l'humanité à travers le mythe, de même que son échappatoire vers l'exotisme orientalisant et la recherche de la beauté et la délicatesse de l'art sous l'influence de la pensée taoïste. Dans le contexte européen des années 30 où la misère et la décadence étaient à l'ordre du jour, les traits de Yourcenar y ont fait irruption pour récuser le progrès déshumanisant afin de capter un monde sensoriel de nuances qui se superposent, fraîches. Même si la toile qui résulte est également aigre-douce, elle permet que la beauté et la simplicité se rejoignent ; il y a de la place pour l'érotisme, et du temps pour écouter le souffle cadencé de la nature.

D'un autre côté, on a remarqué que le mythe relève de la forme ainsi que du contenu, la qualité poétique des récits arrivant parfois à dépasser les limites de ce que l'on considère prose, principalement dans *Feux*. C'est pourquoi on a essayé de dépiauter ce discours ambivalent, les longues litanies expressionnistes de procédés stylistiques qu'elle enfile avec maîtrise et qui, cependant, n'alourdissent pas la narration. On a constaté que ce déséquilibre tient debout grâce aux comparaisons avec d'autres et diverses réalités, l'appréhension picturale de l'espace qui l'entoure –dont on voit les traces dans les annexes–, le jeu régulateur entre la présence et l'absence de stimulus sensoriels et l'hyperbolisation des actions des personnages, de même que la lutte entre les forces contradictoires de l'humanité. Les références sont si variées et dynamiques que la lecture n'est en aucun cas brouillée, mais tout le contraire, puisqu'elle constitue l'expression d'un style unique provenant d'un regard qui se démarque des autres par sa curiosité : celui de Yourcenar. L'ekphrasis, l'hypotypose, l'hyperbole, la métaphore, l'antithèse, l'oxymore, la poétique *audiovisuelle* des sens... ; aucun procédé esthétique n'est

supprimable, la syntaxe restant toujours au service de la clarté et la cohérence. Néanmoins, si l'on devait mettre un mécanisme formel au-dessus des autres, on choisirait la comparaison, la figure de style qui a la plus grande présence dans ces recueils. Son emploi, déroutant pour le lecteur, le force à établir constamment un parallélisme entre deux réalités qui lui sont présentées, celle des personnages et celle du mythe, ainsi qu'à contraposer à plusieurs reprises deux cultures différentes.

Dû à la condensation de différents mécanismes stylistiques à chaque ligne du récit, il nous aurait fallu beaucoup plus de temps et de pages même pour avoir l'intention d'aborder la totalité des éléments formels qui sont en jeu. Bien que l'on regrette le manque de bibliographie spécifique sur l'aspect formel, nous avons constaté que le résultat ouvre une voie d'étude prometteuse à partir de cette première approche.

Pour dresser une ouverture, et en étant consciente de nos manques, nous considérons qu'il serait très intéressant de faire une étude plus approfondie des traces de l'oralité et du symbolisme dans les récits de ces deux recueils de Yourcenar, étant donné qu'il s'agit de deux fils qui sortent aussi du nœud du mythe et qui nous demanderaient de retracer la source des nouvelles, c'est-à-dire, de mettre en place une étude comparée avec la littérature orientale, surtout celle de tradition orale. Cet élargissement semble indispensable pour comprendre le projet d'adaptation de l'auteure, qui sans doute pourrait éclairer la lecture des mythes vers un niveau plus profond, aujourd'hui inaccessible pour le lecteur occidental courant, en même temps que l'on dessinerait la frontière où la référence source penche vers l'orientalisme, en raison des distorsions et des simplifications réductionnistes créées par la distance géographique et culturelle avec l'Orient.

L'attachement de Yourcenar au mythe n'est pas pourtant capsulé dans ces deux œuvres, elle imprègne aussi ses romans de maturité, même si dans un langage plus réservé et dépuré. C'est pour cela qu'il nous semblerait intéressant aussi d'appliquer ce cadre théorique à des chefs-d'œuvre plus complexes comme *Mémoires d'Hadrien* ou *L'Œuvre au noir*, dont la psychologie ouvre les portes à une réflexion philosophique plus développée portant sur des questions que se pose l'être humain depuis la nuit des temps et où l'on retrouve, par conséquent, la *raison d'être* du mythe. Sur cette base, on pourrait procéder à une analyse en profondeur de l'idéologie de l'auteure, ou encore faire un parcours à travers toutes ses œuvres en suivant la trace du mythe pour voir comment les vestiges de ses années de passion en Grèce ont évolué jusqu'aux dernières œuvres, où la propre auteure reconnaît un style plus dépouillé.

Quoi qu'il en soit, Marguerite Yourcenar nous montre dans ces recueils de jeunesse sa manière de voir : son *regard* littéral, puisqu'elle établit des correspondances avec la peinture qui lui permettent d'embellir et de regarder le décor d'une manière sans égal, et son *regard* figuré, étant donné qu'elle met sa pensée dans tous les récits. Sa lecture nous ouvre la porte à une nouvelle manière de regarder la nature et les rapports humains qui nous entourent, sans pour autant s'empêcher de tomber sous le joug des mots, et cela c'est sa grande réussite sur le plan littéraire : doter le récit d'un charme qui n'ensorcelle pas totalement le lecteur, mais qui lui laisse un goût amer à la dernière bouchée. Le basculement contradictoire entre le réel et l'art devient certainement la pierre angulaire de sa conception de la vie humaine et par conséquent, de son écriture. Est-ce que l'on devrait parler de *réalisme magique* ? Jean Démétriadis, l'un des dévisants qu'elle utilise au profit de la crédibilité des mythes, dit à propos de *L'homme qui a aimé les Néréides* : « (...) j'envie Panégyotis. Il est sorti du monde des faits pour entrer dans celui des illusions, et il m'arrive de penser que l'illusion est peut-être la forme que prennent aux yeux du vulgaire les plus secrètes réalités » (*N.O.* p.87). Quoi qu'il en soit, c'est sans doute dans ce monde en « instable équilibre » de réalité et illusion que Yourcenar veut qu'on se plonge –les sens éveillés– pour comprendre la vérité, le lien avec la nature et les passions, autrement dit : le mythe.

Références bibliographiques

- Brahimini, D. (1995). Marguerite Yourcenar et l'altérité japonaise. Dans *Textyles* (12), pp.155-162. DOI : 10.4000/textyles.1964 [Consulté le 17/01/2018].
- Brémond, M. (2010). Marguerite Yourcenar, citoyenne du mythe ? Dans *Bulletin* (31), p. 145-166. Clermont-Ferrand : Société Internationale d'Études Yourcenariennes.
- Cassirer, E. (1972). El poder de la metáfora. Dans *Mito y lenguaje* (pp. 91-107). Buenos Aires : Nueva Visión.
- Carvalho, S. A. (2015). A estética do 'numinoso' nas "Nouvelles Orientales" de Marguerite Yourcenar. Dans *Impossibilia* (9), pp. 12-27. Repéré à <http://www.impossibilia.org/a-estetica-do-numinoso-nas-nouvelles-orientales-de-marguerite-yourcenar/> [Consulté le 02/06/2018]
- Delcroix, M. (1998). Aux sources du labyrinthe. Dans R. Lascu-Pop et R. Poignault (éds). *Marguerite Yourcenar. Retour aux sources*. Actes du colloque de Cluj-Napoca (28-30 octobre 1993), pp. 27-38. Bucarest : Ed. Libra / Tours : SIEY.
- Eliade, M. (1973). *Mito y realidad*. Madrid : Guadarrama.
- Falkiewicz, N. (2006). Marguerite Yourcenar, critique d'art. Dans *Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes* (27), pp. 47-59. Repéré à https://www.yourcenariana.org/sites/default/files/documents_pdf/07%20N.%20Falkiewicz.pdf [Consulté le 02/06/2018]
- Farrell, C. F. et Farrell, E. R. (1993). Un lien entre l'humain et le sacré : le nom de Dieu. Dans SIEY (Ed.), *Le Sacré dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar* (p.163-173). Tours : Société Internationale d'Études Yourcenariennes.
- Fernández Díaz, M^a del C. (2006) : *Marguerite Yourcenar : erotismo, alquimia y otros saberes*. Madrid : Devenir Ensayo.
- Fontanier, P. (1968). *Les Figures du discours*. Paris : Flammarion.
- Goslar, M. (1993). Essai de définition du rapport de Marguerite Yourcenar au sacré à travers son œuvre. Dans SIEY (Ed.), *Le Sacré dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar* (p.95-67). Tours : Société Internationale d'Études Yourcenariennes.

- Julien, A-Y. (2006). *Anne-Yvonne Julien commente "Nouvelles orientales" de Marguerite Yourcenar*. Paris : Gallimard.
- Lévi-Strauss, C. (1987). *Mito y significado*. Madrid : Alianza Editorial.
- Mesnard, C. (1989). L'influence slave sur deux *Nouvelles orientales* de Marguerite Yourcenar. Dans *Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes* (3), pp.51-63. Repéré à http://www.yourcenariana.org/sites/default/files/documents_pdf/Mesnard-s.pdf [Consulté le 02/06/2018]
- Paulet Dubois, F. (2010). « Ceci n'est par une pipe » : réalité et représentation chez Yourcenar et Pamuk. Dans *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses* (25), pp.211-220. Repéré à <http://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/view/THEL1010110211A/33005/> [Consulté le 03/01/2018]
- Peyroux, M. (1993). La flore, une réalité sacrée. Dans SIEY (Ed.), *Le Sacré dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar* (p.137-145). Tours : Société Internationale d'Études Yourcenariennes.
- Prévot, A-M. (2002). Dire sans nommer : Les mécanismes périphrastiques dans l'œuvre narrative de Marguerite Yourcenar. Dans *L'Information Grammaticale* (93), pp. 53-54. DOI : 10.3406/igram.2002.2688 [Consulté le 02/06/2018]
- (2010). Réception stylistique de l'œuvre de Marguerite Yourcenar : une écriture en lignes de faille. Dans Poignault, R. (Éd.). *La réception critique de l'œuvre de Marguerite Yourcenar* (pp. 437-453). Clermont-Ferrand : Société Internationale d'Études Yourcenariennes. Repéré à http://yourcenariana.org/sites/default/files/documents_pdf/35%20Pr%C3%A9vot%20%20d%C3%A9f.pdf [Consulté le 20/06/2018]
- Real, E. (1995). Le réel et le mythe chez Marguerite Yourcenar. Dans S. et M. Delcroix (Éd.), *Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar* (pp. 389-398). Tours : Société Internationale d'Études Yourcenariennes.
- Romagnolo, M. (2008). Marguerite Yourcenar et le poème en prose : mythe et écriture dans *Feux*. Dans *Marguerite Yourcenar et l'univers poétique*. Actes du colloque de Tokyo (9-12 septembre 2004), pp. 61-74. Repéré à http://www.yourcenariana.org/sites/default/files/documents_pdf/07%20Romagnolo%20rev.pdf [Consulté le 02/06/2018]
- Sagrera, M. (1969). El lenguaje poético del mito. Dans *Mitos y sociedad*, (pp.179-194). Barcelona : Labor.

Saïd, E. (1980). *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*. Paris : Éditions du Seuil.

Sanz, T. (1991). *Cómo leer a Marguerite Yourcenar*. Madrid : Júcar.

Yourcenar, M. (2015). *Feux*. Paris : Gallimard.

----- (2016a). *Nouvelles orientales*. Paris : Gallimard.

----- (2016b). *Les Yeux Ouverts. Entretiens avec Matthieu Galey*. Paris : Le Centurion poche.

----- (2017). *Mémoires d'Hadrien*. Paris : Gallimard.

Annexes

Annexe I.



Joachim Patinir (1520). *La Traversée du Styx*. Madrid : Musée national du Prado. Repéré à [https://fr.wikipedia.org/wiki/Travers%C3%A9e_du_monde_souterrain#/media/File:Crossing the River Styx.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Travers%C3%A9e_du_monde_souterrain#/media/File:Crossing_the_River_Styx.jpg) [Consulté le 03/06/2018]

Annexe II.



Claude Monet (1872). *Impression, soleil levant*. Paris : Musée Marmottan Monet. Repéré à : https://es.wikipedia.org/wiki/Impresi%C3%B3n,_sol_naciente#/media/File:Claude_Monet,_Impression,_soleil_levant.jpg [Consulté le 03/06/2018]

Annexe III.



Rembrandt (1648). *Les Pèlerins d'Emmaüs*. Paris : Musée du Louvre. Repéré à [https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_P%C3%A8lerins_d%27Emma%C3%BCs_\(Rembrandt\)#/media/Fichier:Pelerins_Rembrandt_2-16263.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_P%C3%A8lerins_d%27Emma%C3%BCs_(Rembrandt)#/media/Fichier:Pelerins_Rembrandt_2-16263.jpg) [Consulté le 03/06/2018]

Annexe IV.



Rembrandt (1629). *Les Pèlerins d'Emmaüs*. Paris : Musée Jacquemart-André. Repéré à [https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_P%C3%A8lerins_d%27Emma%C3%BCs_\(Rembrandt\)#/media/File:The_Supper_at_Emmaus_by_Rembrandt.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_P%C3%A8lerins_d%27Emma%C3%BCs_(Rembrandt)#/media/File:The_Supper_at_Emmaus_by_Rembrandt.jpg) [Consulté le 03/06/2018]

Annexe V.



Van Gogh (1889). *Champ de blé avec cyprès*. Londres : National Gallery. Repéré à [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vincent_van_Gogh_Wheat_Field_with_Cypresses_\(National_Gallery_version\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vincent_van_Gogh_Wheat_Field_with_Cypresses_(National_Gallery_version).jpg) [Consulté le 03/06/2018]