

EN AMONT ET EN AVAL DE YOURCENAR : Saint Jean de la Croix et Valeria Parrella, ou de la différence entre sillage et pillage

par Laura BRIGNOLI (Université IULM, Milan)

***Résumé** : L'article se compose de deux volets qui rendent compte de l'attitude yourcenarienne face à l'érudition : dans le premier on montre ce qu'elle doit au mystique espagnol Saint Jean de la Croix, que pourtant elle ne cite jamais. Dans le deuxième on prend en considération la resémantisation du mythe de Clytemnestre et la manière dans laquelle Yourcenar repense radicalement le personnage dans le but de nous faire réfléchir sur le couple, la fidélité et surtout sur les valeurs qui fondent le droit. En aval, l'écrivaine italienne qui réécrit Clytemnestre ou le crime a transformé l'allusion de Yourcenar à une loi sociale qui n'ignore pas la passion en un simple retour à la primitive loi du sang.*

***Abstract** : The article investigates Yourcenar's attitude towards erudition. In the first part it is argued that she was indebted to the Spanish mystic John of the Cross, although she never mentioned him in her works. The second part focuses on her resemantization of Clytemnestra' myth and the way in which she radically re-writes the character with the intent to make the reader reflect upon man-woman relationship, conjugal fidelity and the values on which rights are founded. Hence, the Italian author of Clytemnestre ou le crime deeply transforms Yourcenar's hint at a social law that should never overlook the role played by passion in a mere reversion to the primitive law of blood.*

Ce que j'ai choisi de présenter à ce colloque destiné à examiner les rapports entre Marguerite Yourcenar et le monde des Lettres se situe à cheval entre l'intertextualité et l'hypertextualité mimétique, entre les traces d'une érudition bien connue et les semences qu'a su éparpiller son œuvre.

Lorsqu'on parle de l'écriture de Yourcenar rarement on oublie d'évoquer l'érudition qui la caractérise. C'est d'ailleurs elle-même qui a plusieurs fois désigné son projet comme étant à mi-chemin entre l'héritage, l'empreinte laissée par la connaissance, et l'inspiration éminemment personnelle, « l'érudition » et « la magie », pour utiliser ses mots qui ont fait long feu. C'est en faisant travail d'épigone qu'elle a su devenir devancière. On sait depuis

longtemps, grâce au savant travail de beaucoup de critiques, dont plusieurs sont ici, que sa méthode est comparable à celle d'un alchimiste, mettant dans son creuset des éléments tirés des sources les plus diverses, pour en distiller des sens nouveaux. Je chercherai ici brièvement à fournir deux exemples de ces deux pôles entre lesquels se situe Marguerite Yourcenar, deux exemples qui me semblent particulièrement significatifs.

Le premier concerne la capacité de Marguerite Yourcenar de s'approprier des concepts qu'elle a pu trouver dans ses nombreuses lectures. La publication de l'inventaire des volumes de la bibliothèque de Yourcenar permet de vérifier la présence des œuvres de Saint Jean de la Croix, le mystique espagnol du XVI^e siècle¹. Il faut reconnaître que l'intérêt des écrivains pour les mystiques a été courant dès l'entre-deux guerres : les uns y trouvaient une alternative valable aux « mythologies de l'artiste héritées du romantisme » qui commencent à être radicalement mises en discussion à cette époque² ; les autres, comme Yourcenar elle-même, une attitude semblable à celle de l'écrivain qui choisit l'écriture comme une vocation : l'exercice de l'art est une forme de religion. On se rappelle que Yourcenar considérait en quelque mesure avoir exaucé la volonté de sa mère qui désirait pour elle une vie religieuse³.

Yourcenar se pose dans le sillage de toute une tradition mystique qui est bien présente dans son œuvre, mais on sait quelle était son

¹ *Études carmélitaines mystiques et missionnaires*, Paris, Desclée de Brouwer et C^{ie}, 21^e année, vol. I, avril 1936 (n° 1684 de l'*Inventaire*), Jean de la Croix. *Cantique d'amour divin entre Jésus Christ et l'âme dévote*. Paris, Les Éditions du Raisin, 1944 (n° 2928) et Pellé-Douël, Yvonne. *St Jean de la Croix et la nuit mystique*, Paris, Éditions du Seuil, 1960 (n° 80). *The Mystical Theology of Dionysius the Areopagite*. With elucidatory commentary by the editors of the Shrine of Wisdom. And Poem on the Superessential radiance of the Divine darkness by St. John of the Cross, London, The Shrine of Wisdom, 1923 (n° 3204).

² Voir Aude BONORD, « Postures franciscaines de l'écrivain contemporain non confessionnel », *Libres variations sur le sacré dans la littérature du XX^e siècle* : Cahier XXXV [en ligne]. Angers : Presses universitaires de Rennes, 2013. Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/pur/15215> (Consulté le 4 septembre 2017).

³ « Il m'arrive de me dire que, tardivement, et à ma manière, je suis entrée en religion », *SP*, p. 736.

habitude : elle citait plus volontiers les sources que la critique actuelle tend à considérer comme les plus vagues. Ainsi en est-il de ce passage, tiré des « Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien* », où elle établit un véritable programme de travail :

Les règles du jeu : tout apprendre, tout lire, s'informer de tout, et, simultanément, adapter à son but les *Exercices* d'Ignace de Loyola ou la méthode de l'ascète hindou qui s'épuise, des années durant, à visualiser un peu plus exactement l'image qu'il crée sous ses paupières fermées. Poursuivre à travers des milliers de fiches l'actualité des faits ; tâcher de rendre leur mobilité, leur souplesse vivante, à ces visages de pierre. Lorsque deux textes, deux affirmations, deux idées s'opposent, se plaire à les concilier plutôt qu'à les annuler l'un par l'autre ; voir en eux deux facettes différentes, deux états successifs du même fait, une réalité convaincante parce qu'elle est complexe, humaine parce qu'elle est multiple. Travailler à lire un texte du II^e siècle avec des yeux, une âme, des sens du II^e siècle ; le laisser baigner dans cette eau-mère que sont les faits contemporains ; écarter s'il se peut toutes les idées, tous les sentiments accumulés par couches successives entre ces gens et nous. Se servir pourtant, mais prudemment, mais seulement à titre d'études préparatoires, des possibilités de rapprochements ou de recoupements, des perspectives nouvelles peu à peu élaborées par tant de siècles ou d'événements qui nous séparent de ce texte, de ce fait, de cet homme ; les utiliser en quelque sorte comme autant de jalons sur la route du retour vers un point particulier du temps. S'interdire les ombres portées ; *ne pas permettre que la buée d'une haleine s'étale sur le tain du miroir* ; prendre seulement ce qu'il y a de plus durable, de plus essentiel en nous, dans les émotions des sens ou dans les opérations de l'esprit, comme point de contact avec ces hommes qui comme nous croquèrent des olives, burent du vin, s'engluèrent les doigts de miel, luttèrent contre le vent aigre et la pluie aveuglante et cherchèrent en été l'ombre d'un platane, et jouirent, et pensèrent, et vieillirent, et moururent.⁴

Elle se place dans le sillage d'Ignace de Loyola, mais en fait elle emprunte une métaphore à Saint Jean de la Croix qui, dans *La*

⁴ *OR*, p. 528-529. C'est nous qui soulignons.

montée du Carmel, pour montrer comment les passions confondent l'âme, affirme :

comme les exhalaisons et les vapeurs de la terre obscurcissent l'air en arrêtant les rayons du soleil, comme *l'haleine ternit le miroir*, et comme la boue épaisse l'eau de telle sorte qu'on n'y peut voir son visage, de même les passions couvrent l'âme de ténèbres si grossières, que ni les rayons du soleil naturel, qui est la raison humaine, ni les lumières de la sagesse divine, ne peuvent la pénétrer et l'éclairer.⁵

Celle que je viens d'indiquer est une coïncidence très mince, qui m'a été suggérée à mon tour par Claudia Maga, l'auteure, cachée sous le pseudonyme de Claudia Erao, de *L'Acqua dei Diamanti*, conversation imaginaire avec de grands classiques, parmi lesquels Marguerite Yourcenar. C'est un fil d'une extraordinaire minceur, qui pourtant explique bien le travail de Yourcenar avec ses sources : telle image, qu'elle trouve particulièrement saisissante, ou explicative, elle la reprend et la transpose dans des contextes qui peuvent être très divers.

Dans ce cas, cette coïncidence donne raison à celle qui établissait une parenté entre l'entrée en religion et le travail de l'écrivain : là où Jean de la Croix utilisait la métaphore de la buée pour parler des « passions déréglées » qui empêchent l'âme d'entrer en contact avec le divin, Yourcenar utilise la même image lorsqu'elle parle de sa religion à elle, l'écriture, et de ce qui risque de la rendre moins pure.

Encore lui arrive-t-il de s'approprier un concept pour lui donner une signification complètement autre. C'est le cas, par exemple, de la « nuit obscure ». L'expression existe chez Jean de la Croix, qui l'a utilisée comme titre d'une de ses œuvres et qui a ainsi contribué à sa diffusion. Il n'a pourtant inventé ni l'expression ni le concept : ils appartiennent à la tradition mystique qui trouve son point de départ avec Saint Grégoire de Nysse, le Pseudo-Denys et Jean

⁵ SAINT JEAN DE LA CROIX, *La Montée du Carmel*, traduction par l'abbé Jean MAILLART, Librairie Catholique De Perisse Frères, Paris, Bruxelles, Lyon, 1864, Mise en page pour ebook Reader format tablette par André Roussel, juillet 2010. C'est nous qui soulignons.

Tauler⁶, ce qui permet à Marguerite Yourcenar de la mettre dans la bouche de Zénon autour de 1568 (*La nuit obscure* de Jean de la Croix étant datée de 1585...).

Mais Jean de la Croix en a parlé longuement, en donnant une série de définitions de cette nuit obscure que doit traverser l'âme pour pouvoir s'unir à Dieu. Il en parle aussi longuement dans la *Montée du Carmel*, où il l'identifie, tour à tour, au silence de la rationalité, à la pauvreté d'âme (qui ne coïncide pas avec la pauvreté du corps, mais avec la « privation du plaisir que les choses passagères nous donnent ») ; à la privation des sens et à la mortification des passions, mais aussi à la foi : « on l'appelle une habitude obscure, parce qu'elle nous incline à croire les vérités que Dieu nous a révélées, et qui surpassent nos lumières naturelles et la capacité de notre esprit »⁷.

L'expression est importante. Yourcenar l'a utilisée dans l'*Œuvre au Noir*, dans le dialogue entre Zénon, déguisé en Théus, et le prieur des Cordeliers. Mais, bien sûr, Marguerite Yourcenar lui donne une autre signification : pour le prieur elle représente le doute, un doute semblable à celui de Saint Thomas qui met tout en discussion, jusqu'aux bases de sa propre foi. Ce n'est pas l'abîme de l'incroyance, mais le passage par le doute cosmique, un doute « retors – dirait Michon – qui creuse un individu en massacrant en lui ce qu'il a de plus cher »⁸. Face à la douleur, dit le prieur,

⁶ <http://www.gianfrancobertagni.it/materiali/misticacristiana/giovanitocci.htm>
« Il termine notte oscura non è inventato da Giovanni, anche se è lui a fornirgli diffusione e fama, ma è ripreso dalla tradizione mistica, in particolare da Gregorio Niseno, dallo Pseudo-Dionigi e da Taulero. Tuttavia fu Giovanni della Croce ad attribuirgli quel valore centrale che ne fa l'espressione sintetica dell'esperienza mistica. Su di essa ci sono vari fraintendimenti, il più frequente dei quali è quello di identificare notte oscura con sofferenza e nient'altro, senza tener presente che l'espressione si riferisce invece a tutti i momenti dell'esperienza e quindi anche a quello culminante, quando diventa "notte pacifica, abissale e oscura intelligenza divina", allorché l'anima si unisce a Dio "trasformata dall'amore". Ma essa è notte, oltre tutto ciò, anche perché è il luogo dove agisce la fede, che procede nell'oscurità, cioè nella non conoscenza dell'obiettivo finale ».

⁷ SAINT JEAN DE LA CROIX, *La Montée du Carmel*, op. cit., chap. III.

⁸ « Pierre Michon, Un auteur majuscule », entretien avec Thierry BAYLE, *Magazine littéraire*, n° 353, avril 1997, p. 98.

Je ne comprends même plus la sérénité des saints sur la terre ni leur béatitude au ciel...

– Si j’entends quelque chose au langage de la dévotion, le prier traverse sa nuit obscure.

– Je vous en conjure, mon ami, ne réduisez pas cette détresse à je ne sais quelle pieuse épreuve sur le chemin de la perfection. (*ON*, p. 725)

Le prier, bouleversé par la douleur du monde, refuse la comparaison que lui suggère Théus avec la nuit obscure : le concept rendu célèbre par Jean de la Croix et la valeur initiatique qu’il représente sont insuffisants ici pour le prier. Comme s’il y avait une différence de mesure, une disproportion entre les deux et, de façon surprenante dans la bouche d’un homme d’Église, la voie religieuse était la plus réductive. On sent effleurer ici, derrière les incertitudes existentielles de Jean de Berlaimont, quelques convictions de Yourcenar elle-même.

Là où l’érudition nourrit la magie, le processus de transformation donne vie à une œuvre originale, dans laquelle convergent plusieurs courants et qui a su nourrir d’autres écrivains. Et j’aborde ici le deuxième volet de cette étude, celui qui se situe en aval du travail de Yourcenar, dans ce champ que l’on nomme, avec Gérard Genette, l’hypertextualité mimétique⁹ : c’est la réécriture de *Clytemnestre ou le crime*¹⁰ de la part de l’écrivaine italienne Valeria Parrella.

Dans cette recherche je n’utilise le texte de Parrella que comme révélateur, pour arriver à mettre en lumière un fait qui a échappé à la critique jusqu’à maintenant ; c’est un bel exemple de la manière dont certaines réécritures influencent la lecture de l’hypotexte.

On doit reconnaître que le cas de la réécriture en question est un peu particulier. Le mythe appartient en effet au patrimoine universel que les écrivains partagent sans aucune obligation de reconnaître des dettes. Certes l’exactitude de Yourcenar l’a poussée à parler longuement de ses devanciers, Eschyle, Sophocle et Euripide, grâce à qui le mythe est arrivé jusqu’à nous. C’est son pied dans l’érudition

⁹ Gérard GENETTE, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

¹⁰ *Feux*.

qu'elle avance dans la célèbre préface de *Feux* aussi bien que dans l'avant-propos d'*Électre*, là où elle parle de ses prédécesseurs les plus récents.

J'ai traité ailleurs de la question relative aux changements essentiels introduits par Marguerite Yourcenar dans *Feux*¹¹ ; j'en reprends les assises fondamentales, pour déplacer ensuite l'interprétation sur un nouveau terrain. La distorsion, ou mieux la resémantisation du mythe de Clytemnestre qu'elle propose dans *Feux*, redéfinit un mythe qui s'était cristallisé au long des siècles comme emblème de la trahison conjugale et de la soif de pouvoir et aboutit à la création d'un personnage nouveau, qui ne manque pas d'implications sociales.

Bien que sa source privilégiée vienne d'Eschyle, de la figure complexe du dramaturge grec, qui avait su unir en elle, selon les mots de Yourcenar elle-même : « la richesse atroce et contradictoire d'épouse, d'amante, de mère, de maîtresse de maison, de reine, et de criminelle endurcie » (*Th II*, p. 12), notre auteure exclut la tendresse maternelle, la souveraineté aussi bien que la dureté meurtrière¹². À la différence de la Clytemnestre giralducienne, celle-ci a perdu tout appétit de pouvoir, n'étant reine que pour remplacer de façon efficace son mari. Elle est aussi à peine mère si elle reconnaît avoir « laissé sacrifier l'avenir de nos enfants à ses ambitions d'homme : je n'ai même pas pleuré quand ma fille en est morte » (*F*, p. 1148)¹³. Quant à sa détermination dans le meurtre, elle laissera aux juges auxquels elle s'adresse la tâche de décider si elle provient de l'indifférence pour un homme trop longuement absent, ou bien de

¹¹ « Fonti antiche per estinguere i *Fuochi* », in Laura BRIGNOLI, Lia GIACHERO, Silvia GIORCELLI BERSANI, *Donne, mito e politica. La suggestione classica in Virginia Woolf, Marguerite Yourcenar e Hannah Arendt*, Roma, Iacobelli, 2012, p. 51-72.

¹² Rémy POIGNAULT, dans « Les deux Clytemnestre de Yourcenar », *Bulletin SIEY*, n° 9, 1991, p. 25-48, montre l'insistance de Yourcenar sur le rôle d'épouse amoureuse de Clytemnestre.

¹³ La volonté d'exclure cet aspect dans l'histoire de ce mythe est expliquée aussi dans la Correspondance : « Pour l'écrivain et le public moderne, l'aventure d'Électre et de son frère est devenue de plus en plus le drame des enfants en présence d'une mère adultère et meurtrière ; toute allusion à un règlement de comptes ancien entre les époux au sujet d'une fille aînée mise à mort complique inutilement ce conflit », *HZ*, p. 383.

l'atroce souffrance de celle qui a attendu en vain, dès son retour, un regard qui la fasse exister.

Dans l'étude à laquelle je faisais référence tout à l'heure je montrais que derrière ce qui a toute l'apparence d'un délit passionnel, expliqué par l'intensité de l'amour, émerge le thème de l'identité et de la reconnaissance (au sens hégélien). Le personnage de Clytemnestre, telle qu'elle a été dessinée par Yourcenar dans *Feux*, n'existe qu'en relation à Agamemnon : grâce à lui s'explique tout son passé à elle, même le plus ancien qui remonte non seulement à l'époque où ils ne se connaissaient pas encore, mais qui implique même son ascendance généalogique. L'absence d'Agamemnon transforme Clytemnestre en pure attente, ce qui est tout de même une forme d'identité, puisqu'elle tend à s'assimiler entièrement à l'absent, en se substituant à lui jusqu'au point de « regarder du même œil que lui le cou blanc des servantes. » (*F*, p. 1149). On a parlé de virilisation de ce personnage¹⁴, étiquette qu'on ne peut partager qu'en la relativisant et en la confrontant avec l'affirmation de Pierre Brunel selon lequel, dans *Feux*, « Clytemnestre est pleinement *femme* »¹⁵. Il me semble que les deux appellations sont valables pour autant que l'on accepte de diviser la vie de Clytemnestre en deux périodes marquées par l'absence ou la présence d'Agamemnon. Le texte présente une Clytemnestre virilisée seulement lorsqu'il est absent : ce n'est que son époux qui la fait exister en tant que femme. Sa virilisation serait alors une manière d'enfouir en soi son homme. Une fois qu'il revient, pourtant, sa féminité reprend le dessus et elle devrait pouvoir recouvrer pleinement le rôle qu'elle avait avant son départ, tout effacée qu'elle fût en sa présence. Mais n'étant pas reconnue en tant qu'épouse adoratrice, elle n'est plus rien, elle cesse d'exister. Si elle le tue, alors, ce n'est certes pas pour continuer à régner avec son amant Égisthe, ni pour venger sa fille, ni pour l'appétit de pouvoir, mais c'est plus simplement et de manière plus essentielle, pour affirmer son existence :

¹⁴ Rémy POIGNAULT, *op. cit.*, p. 33.

¹⁵ Dans « *Électre ou la Chute des masques* de Marguerite Yourcenar », *Marguerite Yourcenar*, Elena REAL éd., València, 1986, p. 34.

je voulais au moins l'obliger en mourant à me regarder en face : je ne le tuais que pour ça, pour le forcer à se rendre compte que je n'étais pas une chose sans importance qu'on peut laisser tomber, ou céder au premier venu. (*F*, p. 1152)

La figure que nous restitue Yourcenar, délestée de toutes les motivations du crime qui se sont échelonnées le long des siècles¹⁶, est puissante dans sa pureté. Marguerite Yourcenar abandonne les motivations psychologisantes qui se sont accumulées dans les versions les plus récentes et pousse plus en profondeur les raisons de Clytemnestre en exaltant la nature sacrificielle de la féminité mais sans accepter de la faire démissionner de son rôle de femme.

Seul le *fatum*, qui dans Eschyle intervenait pour arrondir l'image acérée de Clytemnestre et lui permettre de conserver sa tendresse maternelle, est encore présent, mais appliqué entièrement au rapport qui la lie à Agamemnon, auquel elle était destinée même dans les gestes de ceux qui devraient la mettre au monde un jour, directement, comme ses parents, ou indirectement, comme ses aïeux.

L'image de la femme infidèle et assoiffée de pouvoir que l'évolution du mythe avait cristallisée éclate donc ici pour se recomposer autrement et donner vie à une figure de rupture, la Clytemnestre de *Feux* étant radicalement différente de celle qui se confrontera avec Électre dans la pièce homonyme. En faisant de Clytemnestre une femme complètement dévouée à son mari, une femme qui tire de son rapport avec lui sa propre existence, Marguerite Yourcenar aboutit à créer une figure féminine à part entière, qui ne renonce pas à elle-même. C'est un paradoxe qui pourtant n'est pas une aporie de la pensée : au contraire il devient ici une des figures les plus puissantes pour stimuler la réflexion. À propos de quoi ? à propos du droit et du rapport entre le masculin et le féminin : il n'est pas anodin que Yourcenar ait choisi le tribunal

¹⁶ N'oublions pas que, comme l'affirme Gérard GENETTE dans *Palimpsestes*, Seuil, 1982, p. 442 : « La tradition grecque avait déjà opéré sur le thème légendaire un certain nombre de variations ». Le travail de Marguerite Yourcenar semble ôter à l'acte de Clytemnestre les mobiles que l'on avait voulu y trouver après Homère, depuis Eschyle jusqu'à O'Neill.

en tant que lieu de la défense de Clytemnestre¹⁷, et que celle-ci, en recourant à la figure rhétorique de la prosopoïèse, revendique son crime.

Dans la trilogie eschyléenne, Clytemnestre commençait elle aussi par revendiquer son crime comme un acte de justice, mais, harcelée par le chœur des vieillards, elle arrivait à en mesurer toute l'horreur, et à chercher à en attribuer la faute au démon de la vengeance¹⁸. On a justement vu dans la trilogie d'Eschyle le témoignage de la transition désormais accomplie d'une société matriarcale au patriarcat¹⁹. Dans tout cela le rôle du tribunal est central : « Eschyle innove sans doute en faisant remonter la création de l'Aréopage à l'histoire d'Oreste »²⁰, et cette innovation (qui contredit « une autre tradition, apparemment plus répandue »²¹) a une fonction précise : souligner par un acte fondateur l'institution du patriarcat. Dans *Les Euménides*, le tribunal institué par Athéna acquittera Oreste sur la base d'une intervention d'Apollon qui amenuise le rôle féminin dans la procréation, dans une phrase

¹⁷ L'hypothèse qu'Oreste n'aurait pas tué directement sa mère, mais l'aurait déférée aux juges qui la condamnerent à mort se trouve dans le commentaire de l'*Énéide* de Servius. (Voir Robert GRAVES, *I miti greci*, Milano, Longanesi, 1963, p. 1130, et note 22). Giuseppe RAMIRES (« Processo a Clitemnestra. Tradizione e innovazione nella Yourcenar », *Atti della Accademia Peloritana dei pericolanti*, vol. LXXIV, 1998, p. 85-88) est plus précis là où il cite directement le passage du commentaire : « quidam dicunt Clytaemnestram non manu filii, sed iudicum sententia peremptam » (*ad Aen.* XI 268).

¹⁸ ESCHYLE, *Agamemnon*, v.1405-1480, dans la traduction de Leconte de Lisle.

¹⁹ Voir ce que dit à ce propos l'historienne du droit Eva CANTARELLA, *L'amore è un Dio. Il sesso e la polis*, Milano, Feltrinelli, 2009. Elle reprend ce même concept dans de nombreux articles.

²⁰ Le passage cité est dans la note au v. 682 d'ESCHYLE, *Orestie, Les Euménides*, trad. d'Hélène CIXOUS, Théâtre du soleil, 1992. Voici les vers qui justifient l'interprétation donnée : « Écoutez maintenant la loi que je fonde, citoyens de l'Attique, qui avez à juger les premiers procès à propos du sang versé. Ce conseil de juges subsistera toujours dans l'avenir chez le peuple d'Égée. Il siègera sur cette colline d'Arès, où les Amazones s'établirent et autrefois leurs tentes, lorsqu'en haine de Thésée elles apportèrent ici la guerre et qu'en face de l'acropole elles élevèrent les tours d'une nouvelle ville et sacrifièrent à Arès, d'où vient à ce rocher le nom d'Aréopage ».

²¹ *Ibid.*

destinée à établir dans les siècles la subordination et l'infériorité des femmes :

Ce n'est pas la mère qui engendre celui qu'on nomme son fils ; elle n'est que la nourrice du germe récent. C'est celui qui agit qui engendre. La mère reçoit ce germe, et elle le conserve, s'il plaît aux dieux.²²

C'est l'effacement complet du rôle des femmes dans la société, acte fondateur stigmatisé par la création d'une institution, l'Aréopage. Le droit, s'imposant finalement comme masculin et rationnel, s'affirme contre un monde sauvage régi par les émotions destructrices liées à la féminité. Voilà pourquoi Eschyle tient à présenter l'Aréopage, qui jugera Oreste pour matricide et devra interrompre la longue chaîne de vengeances dans la maison des Atrides en substituant à la vendetta le droit, comme le premier tribunal de l'histoire d'Athènes.

Le choix du tribunal de la part de Yourcenar – un tribunal qui serait donc antérieur à l'Aréopage – place d'emblée la resémantisation du mythe dans le terrain du droit. Si l'appropriation des données mythiques aboutit à une déstructuration du mythe originel, sa resémantisation s'exerce rétrospectivement en obligeant le lecteur à redéfinir ses convictions, à repenser une matière que l'on croyait immuable. Un droit rationnel suffit-il à comprendre les mobiles criminels de celle qui croit que « l'adultère n'est souvent qu'une forme désespérée de la fidélité » (*F*, p. 1149) ? C'est une réécriture qui ne cède rien à la banalisation, encore moins à la désacralisation, opérations qui avaient caractérisé tant de réécritures mythiques de son époque comme celles de Cocteau et de Giraudoux²³. Yourcenar enlève à Clytemnestre la patine trouble

²² ESCHYLE, *Euménides*, v. 658-660.

²³ Dans l'*Électre* de Giraudoux Clytemnestre veut faire croire qu'Agamemnon est mort en glissant sur les dalles savonnées du pavement, ainsi s'accomplit l'image dérisoire de ce roi « pompeux, indécis, niais. [...] le fat des fats, le crédule des crédules » au petit doigt relevé (Giraudoux, *Électre*, acte II scène VIII, 1937). Et dans *La machine infernale* Cocteau transforme Jocaste en une nymphomane. L'intérêt pour le mythe dans l'entre-deux guerres est généralement très influencé par la psychanalyse. Yourcenar n'échappe pas à cette influence, dans *Électre ou la chute des masques*, par exemple, où elle opère une distorsion du mythe en attribuant

qu'elle avait acquise pendant des siècles de réinterprétations produites, que l'on me permette de le dire, par une vision sinon misogyne, du moins masculine, et transpose ce même trouble sur le lecteur-juge²⁴, amené à réfléchir sans simplifications sur le couple, la fidélité, et les valeurs sur lesquelles se fonde le droit. Que le lecteur juge si un droit basé sur la rationalité peut suffire à condamner une femme.

Dans la resémantisation introduite par la *lectio* yourcenarienne, éliminer Agamemnon signifie pour Clytemnestre se résigner au renversement des rôles, faute d'un mâle adéquat. À la fin, on le sait, Clytemnestre coupe les pieds d'Agamemnon, exactement comme dans les *Choéphores* et dans Sophocle, en perpétuant le geste apotropaique qu'on croyait capable d'empêcher la vengeance. Rien n'y fait, Agamemnon revient toutes les nuits hanter Clytemnestre : l'ordre nouveau fondé sur une féminité qui serait le miroir renversé d'une société patriarcale ne va pas de soi. La solution, que Yourcenar n'explique pas mais que tout ce récit sous-tend, consiste dans la définition d'un nouveau rôle de la femme dans l'équilibre d'un couple qui se répercute au sein de la société.

On peut mesurer jusqu'à quel point cette interprétation fait renaître le mythe, qui vit exactement là où il cesse d'être une simple référence érudite pour s'adapter à des sens nouveaux.

On a toujours dit que le recours au mythe de la part de Marguerite Yourcenar dans *Feux* répond à la nécessité de trouver des modèles universels à sa propre douleur toute personnelle. Mais le traitement qu'elle réserve à chacune de ces légendes, une véritable resémantisation, oblige à voir en elles non seulement une trame éternelle en qui s'expriment des vérités immuables occasionnellement coïncidant avec sa propre histoire, mais, au contraire, un parcours sémantique nouveau qui relève de l'histoire intime autant que d'une réflexion sur la société. Le contingent n'est

à Électre un sentiment de rivalité avec sa mère (cf., à ce propos, Daniela MAURI, « Miti antichi e religiosità in alcuni testi teatrali di Marguerite Yourcenar », *Studi di letteratura francese*, XVI, 1990, p. 202-215).

²⁴ J'adhère totalement à l'interprétation fournie par Rémy POIGNAULT : « Voilà Clytemnestre devant une sorte de tribunal intemporel, celui des lecteurs, qui, par un procédé de mise en abyme, font figure de juges spectateurs », *op. cit.*, p. 28.

donc plus seulement histoire d'un parcours personnel mais, comme dans les pièces classiques, il sert à indiquer une direction différente que pourrait prendre l'histoire sociale pour une moitié de l'humanité.

Sous le signe du rôle de la femme se place aussi la réécriture de Valeria Parrella, qui, dans le monologue intitulé *Il Verdetto*²⁵, reprend la resémantisation yourcenarienne en l'adaptant à un contexte mafieux. Nous sommes à Naples, Agamennone est un boss de la camorra, Clytemnestra une fille de bonne famille, qu'il rencontre à la sortie du lycée où elle faisait ses études, comme il convient dans la bourgeoisie napolitaine. Agamennone lui demande un mouchoir pour essuyer une blessure : le sang du mouchoir qu'elle reprend sera le symbole du lien qui la tient à jamais. Elle devient sa femme, *la sua donna*, malgré la différence culturelle, ses absences, sa délinquance. Quand il s'en va pour deux ans elle accueille Egisto, mais, comme celui de Yourcenar, il est une figure secondaire, sans importance, qui lui sert surtout à rappeler, par contraste, l'étreinte puissante de son homme. Quand Agamennone revient avec Cassandra qui attend un enfant de lui, elle le tue et sent son propre sang l'abandonner.

L'auteure italienne emprunte à Marguerite Yourcenar la modalité de l'énonciation : sa Clytemnestra est elle aussi placée face à un tribunal, devant lequel elle revendique les raisons de son crime ; on peut dire qu'elle reprend aussi l'inscription générique, si l'on consent à considérer la « prose » de *Feux* comme un monologue à la première personne, ainsi que l'ont fait bon nombre de réalisations théâtrales²⁶. En fait si on a le droit de parler de pillage dans le cas de Parrella c'est, à mon avis, pour une raison essentielle qui va au-delà de ces deux analogies ponctuelles. Ce que Valeria Parrella tire directement de Marguerite Yourcenar est exactement l'idée

²⁵ Valeria PARRELLA, *Il Verdetto*, Milano, Bompiani, 2007.

²⁶ En interrogeant la *Réception de l'œuvre de Marguerite Yourcenar* de Françoise BONALI-FIQUET, Tours, SIEY, 1994, on se rend compte que les histoires mythiques de *Feux* sont les plus représentées au théâtre et que, parmi celles-ci, Clytemnestre a intéressé surtout le public italien, tandis que *Madeleine ou le Salut* a le primat des représentations en Espagne. À croire que rien n'est changé des clichés liés au génie des peuples depuis le XVII^e siècle : à l'Italie le sang et la passion, à l'Espagne la religion...

fondatrice de la réécriture, à savoir la motivation du crime qui change totalement la figure de Clytemnestre. Rappelons que la grande invention yourcenarienne a été de transformer cet emblème de la trahison et de la soif de pouvoir – la Clytemnestre mythique – en exemple d’une fidélité farouche, d’un amour qui tire de l’existence de l’autre sa propre raison d’être. Et de là, elle arrive à sous-entendre la reconfiguration d’un ordre social qui tient compte des droits de la passion : le savoir irréalisable ne l’empêchera pas d’aller « la nuit le long des routes à la recherche de la justice de Dieu » (*F*, 1153).

Parrella attribue à sa Clitemnestra le même mobile du crime, mais, une fois adapté au contexte de la camorra napolitaine, cet amour ne se distingue plus de la possession primitive qui lui fait affirmer : « Io amavo Agamennone, e se non era mio non poteva più Essere » (« J’aimais Agamemnon, et s’il n’était pas à moi il ne pouvait pas Être ») comme si l’existence d’Agamemnon dépendait du lien qu’il acceptait d’avoir avec Clytemnestre. Valeria Parrella adapte le drame de la fidélité sauvage à une configuration sociale où la dichotomie masculin/féminin est inopérante. On n’est plus face à un droit rationnel opposé à un droit qui tient compte des sentiments ; le contexte criminel dans lequel Valeria Parrella insère ses personnages n’obéit qu’à la loi du sang, à la domination du plus fort, à l’arrogance d’un pouvoir matériel qui ne reconnaît rien d’extérieur à lui :

[...] perché il corpo è tutto, e se vi siete convinti che esista altro non sapete cosa vi siete persi.²⁷

Je vois dans cette phrase l’extrême conséquence, et en quelque manière la simplification de la célèbre syllepse stylistique qui refuse la métaphore en évacuant le sens littéral du mot “cœur” :

Un cœur, c’est peut-être malpropre. C’est de l’ordre de la table d’anatomie et de l’étal de boucher. Je préfère ton corps. (*F*, p.1097)

²⁷ Valeria PARRELLA, *op. cit.*, p. 49. « Parce que le corps est tout, et si vous êtes convaincus qu’il existe autre chose, vous ne savez pas ce que vous avez perdu ».

La déclinaison un peu simpliste de Parrella permet tout de même de jeter une lumière nouvelle sur la resémantisation yourcenarienne, en montrant d'une part la précocité de son émergence par rapport aux problèmes sociaux qu'elle implique (les revendications féministes sont encore loin de l'horizon, et aussi la secousse initiale donnée par *Le deuxième sexe*), et sa position marginale, parce que carrément novatrice par rapport à ses contemporains²⁸. De l'autre qu'une interprétation sommaire d'une revendication de droit, calée dans un contexte criminel, peut pousser vers la négation du droit et le retour au primitif. À l'appui de ce que je viens d'affirmer je citerai la présence du sang dans les deux textes : chez Yourcenar, il n'est jamais question du sang d'Agamemnon. Même frappé à mort, « il a très peu saigné. J'ai versé plus de sang en accouchant de son fils » (*F*, p. 1152). Valeria Parrella emprunte encore à Yourcenar l'idée d'attribuer le sang surtout à Clytemnestre²⁹. Une seule variation, mais extrêmement significative, les sépare : le sang signe le pacte muet entre Clitemnestra et Agamennone :

Mi tendeva quel fazzoletto rosso, imbevuto, io non mi ritrassi e me lo strinsi... con queste mani.
Non avevo mai visto un uomo accoltellato, all'epoca, e neppure certe spalle così larghe e certi occhi così profondi.
Profondo, esatto : dal profondo della mia anima sentii che qualcosa mi chiamava attraverso quel fazzoletto : era la città, la terra.³⁰

²⁸ Ce n'est qu'à partir des années 60-70 du XX^e siècle que devint clair que l'*Orestie* eschyléenne portait la trace du changement du système patriarcal au système patriarcal (cf. Daniela CAVALLARO, « *I sogni di Clitemnestra : The Oresteia according to Dacia Maraini* », *Italica*, vol. 72, n. 3, 1995, p. 340-355).

²⁹ Partout dans le texte le sang est le sien, même lorsque Ifigenia meurt, tuée dans un attentat de la guerre de camorra, Clitemnestra la secourant appuie les mains à terre « e le vidi sporche di sangue, *queste* mani sporche del *mio* sangue, capii che mio marito ci aveva sacrificato, tutti, alla sua missione » [« et je vis qu'elles étaient sales de sang, *ces* mains sales de *mon propre* sang, je compris que mon mari nous avait sacrifiés, nous tous, à sa mission » (*Il Verdetto*, *op. cit.*, p. 30 l'italique est dans le texte).

³⁰ *Il Verdetto*, *op. cit.*, p. 19.

Si on reste sur le terrain du droit, c'est pour en montrer jusqu'à quel point il est nié ici au profit de l'ordre archaïque de la société³¹.

Parrella a bien cueilli le potentiel de la resémantisation yourcenarienne de Clytemnestre, mais sa déclinaison un peu sommaire finit par restreindre ce qui chez Marguerite Yourcenar était élargi.

Je voudrais conclure sur Yourcenar et la réécriture. Dans l'avant-propos d'*Électre* notre auteure s'exprime clairement sur cette notion : peut vaut, dit-elle, « étiqueter ou décrire différemment un même fait brut » ; ce qui serait vraiment intéressant ce serait se demander

que deviendraient l'indignation, la haine, et leur succédané, la vengeance, que le vengeur se plaisait à décorer du beau nom de justice, si la position dans laquelle ce vengeur croyait se trouver par rapport à ses ennemis apparaissait subitement sous un jour nouveau : si, par exemple, le Prince de Danemark s'apercevait qu'il n'est pas le fils du monarque assassiné, mais au contraire celui de l'assassin et de l'usurpateur, s'il se découvrait tout à coup issu de cet adultère à demi incestueux qu'il réprovoque, solidaire de sang et d'intérêt avec le parti du crime ? (*Th II*, p. 18)

On se rend bien compte que c'est cette même question que presque tous les auteurs sont en train de se poser aujourd'hui, non seulement au niveau de la création littéraire, mais aussi dans les recherches historiques³² ou la critique littéraire³³ : c'est le domaine de l'histoire contrefactuelle qui prospère dans les ateliers d'écriture.

³¹ Voir Robert MUCHEMBLED, « Anthropologie de la violence dans la France moderne (XV^e-XVIII^e siècle) », *Revue de synthèse*, IV^e S. n° 1, janv.-mars 1987, p. 31-55.

³² Tout un filon de la recherche historique, jugeant que dans les événements historiques entrent des impulsions personnelles aussi bien qu'une bonne dose de hasard, considère l'histoire contrefactuelle comme un rempart valable contre le danger du déterminisme.

³³ La critique littéraire contrefactuelle caractérise par exemple les travaux de Pierre BAYARD, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Paris, Minuit, 1998, *Enquête sur Hamlet. Le Dialogue de sourds*, Paris, Minuit, 2002, et *L'Affaire du Chien des Baskerville*, Paris, Minuit, 2008.

Yourcenar avait eu des hésitations, jugeant que « l'aventure d'Hamlet [...] n'appartient plus qu'à Shakespeare » (*ibid.*) et préférant en revanche « déformer » ou « prolonger » ce qui ne risque pas « d'aboutir au pastiche ou au paradoxe » : le drame grec « cet espèce d'admirable chèque en blanc sur lequel chaque poète, à tour de rôle, peut se permettre d'inscrire le chiffre qui lui convient » (*ibid.* p. 19). Qui sait ce qu'elle aurait pensé de la masse des réécritures contemporaines...