

LA CONCEPTION BOUDDHIQUE DE L'UNIVERSALITÉ ET LE PROJET AUTOBIOGRAPHIQUE DE MARGUERITE YOURCENAR

par Simone PROUST (Paris)

Introduction

L'universalité exprime l'idée d'une totalité organisée. S'agissant d'une autobiographie, le lecteur attend que tout s'ordonne en fonction du sujet, celui autour duquel sont reliés des événements disparates, par quoi se crée donc une cohérence. La médiation de l'universel, pour nous gens de l'Occident, passe par le sujet chez qui s'appréhendent le temps, l'espace, le réel. Une autobiographie médiatise le sens d'un certain nombre d'événements par l'entremise du sujet, point focal à partir duquel l'écriture s'organise.

Or, dans l'œuvre autobiographique de Marguerite Yourcenar, l'universel ne se trouve pas là où on l'attend ; le point de manifestation de l'universel ne passe pas par le sujet. S'interrogeant sur la pertinence de la notion d'individu, elle remet en cause la conception humaniste de l'universel, sans pour autant renoncer au sens. Elle n'abandonne pas l'universel, mais elle déplace la question, elle change de terrain. Pour elle, l'universel n'est plus médiatisé par le sujet. À travers les procédés d'écriture que nous aurons à analyser, elle invite à se rendre compte que le lieu de manifestation de l'universalité n'est pas dans le sujet qui écrit, mais dans le Tout originnaire auquel appartient tout être vivant. Ce maintien dans le lieu primordial, à l'opposé d'une progression vers le futur, vers la Parousie, que suppose une foi monothéiste, est au contraire un retour régressif. Cette conception nous paraît proche de la pensée bouddhique ; c'est pourquoi il nous semble intéressant d'interroger le texte de *Souvenirs pieux* à travers trois aspects, essentiels dans cette approche :

- la représentation du temps
- la distinction entre réel et imaginaire
- la quête d'identité et la notion de personne^[1]

[1] Compte tenu du cadre de cette intervention, nous nous limiterons à l'étude du

I - ANALYSE DE L'ÉPISODE DE LA PLAGE D'HEYST

1- La représentation du temps

Ces trois questions, nous nous les sommes d'abord posées à partir d'un épisode central de *Souvenirs pieux* relaté à la fin du chapitre *Deux voyageurs en route vers la région immuable* (EM, p. 878-80).

Pour faciliter l'analyse du texte, nous l'avons reproduit sur le tableau ci-joint, en distinguant à travers quatre colonnes les différentes époques concernées par le récit. La première rassemble les faits et gestes de "l'homme de 1568", les raisons de la fuite de Zénon, sa méditation devant l'océan, son acceptation de la mort.

Dans la deuxième colonne sont rassemblés tous les éléments concernant le temps d'Octave, c'est à dire l'été 1880, époque de sa villégiature à Heyst. Les faits historiques sont relatés avec précision ; les extraits du journal d'Octave rendent avec fidélité les impressions de ce poète fin de siècle devant le paysage marin ; sont mentionnées son amitié pour le jeune José et la mort dramatique de son frère Rémo arrivée "huit ans plus tôt". Nous voyons aussi Octave intéressé par la petite Fernande à qui il raconte des histoires, et le texte nous apprend la date de sa mort qui aura lieu trois ans plus tard.

La troisième colonne nous projette dans le temps de l'écriture de *L'Œuvre au Noir* : nous assistons à l'élaboration du récit. L'auteur a choisi la plage de Heyst comme lieu de la scène du bain de Zénon pour des raisons de vraisemblance : la proximité de Bruges permettait au héros de s'y rendre à pied et le nom du lieu était dépourvu d'"associations touristiques." Il est rappelé que le personnage de Zénon hante l'imagination de l'auteur depuis 1920 ("Je ne le créerai que quarante ans plus tard") et que l'épisode du bain a été écrit en 1965.

La quatrième colonne nous ramène au temps de l'écriture de *Souvenirs pieux* : l'auteur marque sa réprobation face aux constructions récentes ; elle anticipe sur la réception du texte en imaginant les réactions probables des psychanalystes . Puis elle reproduit une scène en train de se dérouler dans sa tête tandis qu'elle écrit : son imagination, mise en branle par la coïncidence entre le séjour d'Octave à Heyst et le choix (bien antérieur à sa lecture des

texte de *Souvenirs pieux*. Un travail ultérieur poursuivra l'étude sur l'ensemble du *Labyrinthe*. Les références renvoient à EM.

La conception bouddhique de l'universalité

œuvres d'Octave) qu'elle avait fait de ce même lieu pour le bain de Zénon, fait ressurgir le fantôme de ce dernier dans le décor. Elle termine l'épisode par l'analyse qu'elle fait, au moment de la rédaction de *Souvenirs pieux*, de ses rapports avec "ces trois hommes".

Ce qui frappe à la lecture de ce texte, et que le partage en quatre colonnes permet de visualiser, c'est bien le brouillage des époques. Le récit n'adopte pas un mode linéaire, mais fait éclater le temps.

2- le mélange du réel et de l'imaginaire

Un autre constat porte sur la confusion entre le réel et l'imaginaire. Une analyse de l'énonciation montre en effet que ces deux mondes sont mis sur le même plan, ce qui interroge le lecteur.

Le texte débute comme une chronique historique ; l'insistance est mise sur les détails réalistes : le costume d'Octave, en reps blanc et chapeau de paille d'Italie, chaussures élégantes dont le "dandy" prend soin, décor d'époque (la jetée, le kiosque à musique, le fauteuil-guêrite, les touristes anglaises). Le léger persiflage de l'auteur par rapport au comportement de ce milieu mondain dans la nature accentue le réalisme de la scène : la jetée "sine qua non des stations balnéaires" et le kiosque cassent évidemment le caractère sauvage du lieu; Yourcenar ironise sur les habitudes d'hygiène de sa tante; le vocabulaire dépréciatif concernant "les cocottes des plages à la mode" et l'allusion anticipée aux villas qui "maculent" la dune sont pour le lecteur autant d'effets de réel. Le texte utilise le présent de narration, qui donne l'impression de vie réelle.

Or brusquement, sans qu'aucun signe de l'énonciation n'annonce un changement de registre, est présentée l'arrivée de Zénon, également au présent de narration comme pour accréditer l'idée d'une continuité avec les événements narrés dans le précédent paragraphe. (Tout à coup, dans la lumière étale de midi, un homme aux vêtements usés passe...) L'utilisation des futurs dans le texte provoque une confusion entre les repères temporels : l'ensemble des futurs se situe par rapport à un temps réel, historique, soit celui de l'écriture ("les psychanalystes se jeteront...")soit surtout par rapport à l'été 1880 ("Je ne le créerai que quarante ans plus tard...l'épisode ne se présentera à mon esprit... le dandy qui dans trois ans sera fantôme...") Mais apparaît un futur qui, lui, relève d'un temps purement imaginaire, sans que là encore aucun signe ne marque la rupture: "(Zénon) mourra bientôt d'une dure mort, dans une prison de Bruges". Le

narrateur ne dit pas "je le ferai mourir", ce qui replacerait le texte dans l'imaginaire du romancier, comme ce fut le cas dans le paragraphe précédent qui relevait de la chronique réaliste ("C'est dans ce petit village que j'ai placé l'épisode de *L'Œuvre au Noir* où ...).

On retrouve le même effet de confusion entre réel et imaginaire dans la présentation de l'agonie de Zénon, mise sur le même plan que celle de Rémo. De la même façon, le parallélisme entre les deux ombres, celle de Zénon, l'invisible, et le fantôme d'Octave, suggère que ce dernier n'a pas plus de réalité que Zénon, ou si l'on préfère, que Zénon a autant de réalité que les deux oncles, comme le suggère l'expression finale qui rassemble "ces trois hommes".

Il est intéressant de rapprocher cette remarque de celle que Yourcenar fait, à propos du théâtre Nô au sujet de l'interpénétration des univers visible et invisible :

Sa beauté tient pour une part au mélange sous nos yeux de vivants et de fantômes, presque pareils les uns aux autres dans un monde où l'impermanence est la loi, mais rarement convaincants dans nos décors mentaux d'aujourd'hui. (*Mishima ou la Vision du vide*, EM, p. 218)

Elle revient sur cette idée dans son Avant-propos aux *Cinq Nô modernes* de Mishima en remarquant que "c'est toujours de protagonistes spectraux qu'il s'agit" et que "dans un monde où tout flotte et change de forme, passion et douleur ont l'évanescence d'un songe." (p. 6-7)

ou encore, à propos d'un vieux nô qui a pour héros Komachi :

Dans le flottement quasi insaisissable qui est celui de la pensée bouddhique, un doute demeure si l'acte a été commis dans cette vie ou dans une autre (p. 15).

Le rapprochement entre l'écriture de Yourcenar et celle du Nô nous permet déjà de penser que ce qui, dans nos structures mentales, nous apparaît comme un mélange de réel et d'imaginaire, n'est pas une fantaisie arbitraire d'un écrivain à la recherche d'effets poétiques mais procède d'une vision du monde identique à celle du bouddhisme.

3- La quête d'identité

La dernière phrase du chapitre résumant les rapports de parenté de Yourcenar avec "ces trois hommes" répond à l'interrogation posée au début de la séquence ("j'ai quelques questions à leur poser sur moi-même" p 871) et nous éclaire sur ce que peut être une démarche autobiographique pour Yourcenar: la seule possibilité, pour l'écriture autobiographique, consistera à partir à la recherche des éléments de la réalité qui l'a faite. L'histoire de ses ancêtres contient plus de vérité sur elle que le récit détaillé des petits faits de son existence quotidienne. Le questionnement de l'auteur sur sa propre subjectivité ne peut se faire à partir du sujet, mais seulement par cette voie détournée.

Voyons maintenant si les trois aspects essentiels de cette démarche, relevés dans l'épisode de la page d'Heyst se retrouvent dans l'ensemble du livre.

II - LA REPRÉSENTATION DU TEMPS DANS *SOUVENIRS PIEUX*

1- À travers la structure d'ensemble du livre

La construction du premier tome du *Labyrinthe du monde* donne déjà des indications sur la volonté de Yourcenar de briser la linéarité du récit ; les quatre parties sont de longueur égale, mais derrière cet équilibre formel des masses narratives, il n'y a aucune continuité : la première partie intitulée *L'accouchement* qui relate la grossesse et la mort de Fernande s'arrête brusquement sans que le lecteur puisse savoir ce qu'il adviendra de ce veuf et de son enfant. Une intervention du narrateur justifie cette interruption par la volonté de situer Fernande dans son milieu familial et la "plongée dans son passé ancestral" est l'occasion d'un large détour par l'histoire de Liège. Le récit, revenu à l'histoire du grand-père Arthur et de son épouse Mathilde, installés à Suarlée, s'interrompt et là encore, il faudra attendre pour savoir comment s'organise la vie de ce veuf chargé de huit enfants. Sans autre préambule nous pénétrons dans la vie d'Octave Pirmez, qui ne nous a pas été présenté (une simple allusion, dans le premier chapitre, p 711 a été faite à cet "essayiste méditatif et rêveur qui fut l'un des bons prosateurs belges du XIX^e siècle".) Cette "quête d'Octave" et de son frère Rémo occupe la partie intitulée *Deux voyageurs en route vers la région immuable* et c'est seulement à la fin de cette partie que reprend le récit de la vie à Suarlée après la mort de Mathilde. Nous retrouvons alors Fernande et la suivons dans son

adolescence, sa jeunesse et son mariage avec Michel de Crayencour. Le récit se termine, dans une boucle qui se referme de façon bien significative, là où il a commencé, c'est-à-dire à la grossesse de Fernande.

Comme on le voit, ces quatre parties ne sont pas reliées entre elles par le souci de suivre un ordre chronologique. Ce sont de continuel sauts à travers les époques, et des asyndètes traduisant une volonté délibérée de refuser un ordre linéaire, ce que voudrait une conception classique du temps.

2- À l'intérieur de chacune des parties

Ce qui apparaît au niveau de la structure d'ensemble se vérifie également à l'intérieur de chacune des parties

2-1 Le brassage des époques apparaît dès la quatrième séquence (p 735) de la première partie intitulée "*L'accouchement*" ; celle-ci débute par une réflexion de Fernande sur son lit de mort en 1903 : "Si la petite a jamais envie de se faire religieuse" et se poursuit en 1956, date de la première visite de l'auteur à Suarlée, mais aussi époque de la rédaction de *L'Œuvre au Noir*; d'où l'évocation de la répression des Anabaptistes (1527) entremêlées de réflexions sur 1944 (date du bombardement de la cathédrale de Münster où se trouve l'auteur), puis retour à 1956 avec l'enlèvement de Ben Bella, l'occupation de Budapest par les Russes et enfin allusion à Dien-Ben-Phu (1954). Nous retrouvons donc l'entremêlement des époques déjà constaté dans la scène de la plage d'Heyst : 1527,1903,1944,1954,1956 évoqués dans le même paragraphe, parfois dans la même phrase.

Le récit se poursuit avec la visite au cimetière de Suarlée en 1956 (p.740-41) mais aboutit à un même brassage des époques à propos des rites funéraires: deux mille ans plus tôt, à l'époque gallo-romaine, puis à l'ère chrétienne. C'est seulement dans la cinquième séquence que le récit revient à la mort de Fernande en 1903, mais pour évoquer aussitôt les réflexions de l'auteur en 1974. Le récit revient alors à Michel en 1903, puis à nouveau aux réactions de l'auteur en 1974. La dernière séquence de cette partie nous promène de 1903, date à laquelle sont rangées les "reliques" aux réactions de Yourcenar en 1929 puis au présent de l'écriture ("Je consulte de temps à autre ...") et enfin en 1952-54. Il est donc évident que l'auteur refuse toute linéarité dans le récit.

La conception bouddhique de l'universalité

On pourrait penser que le chapitre suivant, qui se propose une remontée dans l'histoire, s'astreindra plus facilement à un ordre chronologique ; il n'en est rien. Le passage sur les fonts baptismaux de St Barthélemy (p.751) donne un nouvel exemple de l'entremêlement des époques : cette œuvre qui date d'environ 1110 évoque la Renaissance "en avance de quatre siècles ou en retard d'un millénaire" parce qu'il "nous ramène aux bas-reliefs de la Rome d'Auguste" mais aussi fait rêver à David de Dinant brûlé en 1210 à Paris soit "un siècle plus tard" et le lecteur est ainsi promené à travers les siècles, le paragraphe se terminant par une anticipation sur les troubles du XVIII^e siècle.

La photo de Fernande produit les mêmes effets :

Derrière cette jeune personne amplement enjuponnée, j'aperçois les hardies filles en braies rayées qui suivaient leurs hommes en Macédoine ou sur les pentes du Capitole, et celles qui furent vendues à l'encan après les campagnes de César. Je remonte même de quelques siècles jusqu'aux femmes 'des peuplades des fonds de cabane', venues, dit-on, du Haut-Danube, qui allaient puiser l'eau dans leurs seaux d'argile grise. Je pense aussi à Blanche de Namur, qui s'en fut en Norvège, suivie de ses dames d'honneur, épouser le Folkengar Magnus surnommé le Baiseur, et vécut fort librement dans une cour fort libre, insultée ainsi que son voluptueux jeune époux par l'austère Sainte Brigitte. (p. 899)

L'usage constant de ce procédé narratif consistant à entremêler les époques est d'ailleurs accentué par certaines remarques de l'auteur qui se plaît à souligner "les jeux de miroirs du temps" (p. 841)

C'est moins le spectre d'Octave que j'évoque à près d'un siècle de distance qu'Octave lui-même qui, un certain 23 octobre 1875 va et vient accompagné sans le savoir par une 'petite nièce' qui ne naîtra que vingt ans après sa mort à lui, mais qui, en ce jour où elle a rétrospectivement choisi de le hanter, a environ l'âge qu'avait alors Mme Irénée. Tels sont les jeux de miroirs du temps.

On retrouve les mêmes "jeux" à propos de ses rapports avec sa mère :

Le passage du temps invertit d'ailleurs nos rapports. J'ai plus de deux fois l'âge qu'elle avait ce 18 juin 1903, et me penche vers elle comme vers une fille que j'essayerais de mon mieux de comprendre sans y réussir tout à fait. (p.745)

2-2 De la même façon, Yourcenar se plaît à opérer des rapprochements entre les époques : "les gestes [sont] faits depuis des millénaires par des succession de femmes (p.722) lors de la naissance de l'enfant; l'angelot placé au haut du berceau "ressemble aux cupidons joufflus fabriqués eux aussi en série par des tâcherons gréco-romains (p. 723)"Les domestiques sont comparés aux esclaves antiques (p. 725) ; en 1312, les métiers de Liège "brûlent vifs deux cents chevaliers dans l'église Saint-Martin, commettant là leur Oradour"(p. 753). La découverte de la houille donne aux gens de lignage "le même plaisir que le fermier du Texas ou le prince arabe qui s'avèrent de nos jours possesseurs d'un puits de pétrole" (p.755) Les grandes concentrations territoriales entre les mains des féodaux au Moyen Âge sont comparées aux fusionnements des industries de notre époque (p.765); le mouvement des armées de sans-culottes ne fait "que reprendre dans ces plaines et le long de ces rivières le grand mouvement de va-et-vient qui avait été celui des armées des rois de France et de leurs adversaires durant plusieurs siècles"(p. 768) Rémo et Octave, au cours de leurs déambulations dans Paris, "enfocés dans un de ces immenses débats métaphysiques [...] s'intègrent à leur insu à un Paris éternel, sans cesse renouvelé depuis les clerks du Moyen Âge discutant des universaux"(p. 821) et l'auteur évoque à leur sujet David de Dinant ou " les jeunes hommes de nos jours échangeant leurs réflexions sur Heidegger ou sur Mao."

À quoi tendent ces rapprochements ? Ils mettent en évidence la permanence, "l'uniformité sous la variété des apparences" comme le dit Yourcenar dans *Le Tour de la prison* (EM, p. 694)ou encore "le changement au sein de l'immobile" (*Les Yeux ouverts*, Centurion, 1980, p. 266).

Croire qu'il y a une évolution, que le temps a un sens, est une illusion de l'esprit et témoigne seulement de notre "volonté d'installer une direction dans ce qui n'a pas de direction" (Radioscopie 3^e heure).

Le mélange de réel et d'imaginaire que nous avons relevé lors de l'épisode de la plage d'Heyst se retrouve dans bien d'autres passages de *Souvenirs pieux* ; nous en analyserons trois à titre d'exemples.

III - MÉLANGE DE RÉEL ET D'IMAGINAIRE DANS SOUVENIRS PIEUX

1- L'évocation du vétéran tongre (p. 757) apparaît dans un chapitre où l'auteur raconte l'installation à Flémalle au XVIII^e siècle de son ancêtre Louis-Joseph de C... Méditant sur "[c]e tas de demeures au bord de l'eau" elle fait alors surgir un personnage imaginaire, "ce légionnaire de race tongre" produit de sa visite au Musée archéologique de Namur (p.738) où se trouve "le congé gravé sur bronze [...] ressorti plus tard de la Meuse". Commence alors une rêverie :

J'aime à croire que son contingent rentré d'outre-mer débarqua à Cologne, centre des troupes de la Germanie inférieure, vers l'époque où le général reçut la nouvelle de son accession à l'Empire, apportée bride abattue par son neveu Publius Aelius Hadrianus, jeune officier promis à un brillant avenir.

Yourcenar s'autorise une première rêverie qui a l'avantage de faire se rencontrer ce légionnaire imaginaire et Hadrien, au cours d'un épisode qu'elle a fait revivre dans *Mémoires d'Hadrien* (OR, p. 323-24) et dans lequel Hadrien annonce lui-même à Trajan la nouvelle de son accession à l'Empire. La rêverie continue :

On imagine, assis sur la berge, au milieu d'enfants nus vautrés dans les hautes herbes, le vieil homme ressassant la scène, les ovations des troupes échauffées comme il convient par des distributions de bière et d'argent...(p.757)

La poursuite du monologue intérieur du vétéran permet d'évoquer le passé de celui-ci et ses souvenirs de Rome. Bien sûr, le texte souligne l'aspect hypothétique de ces réminiscences : "Ce Tongre avait peut-être... Dans ce cas, il a décrit..." mais qu'importe ? La description de Rome avec ses détails réalistes rend plausible le récit passé subrepticement au temps présent ("Le vétéran un peu gourda se lève péniblement) ; l'emploi de l'adverbe de temps 'maintenant' renvoyant au présent de la vieillesse du vétéran donne un caractère de réalité à l'évocation; ("Le jeune homme était maintenant l'empereur); une allusion anticipée à sa mort ajoute encore à l'impression de vérité du personnage. L'auteur revient alors à son récit, justifiant cette rêverie par le fait que ses ancêtres ont certainement trouvé sur leurs terres des vestiges gallo-romains, ce qui rend la scène vraisemblable, mais fait du même coup se rapprocher l'histoire réelle et l'imaginaire.

2- On peut faire le même constat à propos de l'évocation de Saint-Just (p. 768-73). Sous un mince prétexte (l'occupation du château de Marchienne en 1792 par les armées révolutionnaires : "c'est là que Saint-Just, commissaire aux armées du Nord , rédigea la plupart de ses rapports et de ses lettres à Robespierre"), Yourcenar se livre à une rêverie sur le personnage qu'elle justifie par la fascination qu'il exerce sur elle :

j'eus toute jeune un culte pour Saint-Just. J'ai passé bien des moments au musée Carnavalet à contempler le portrait de l'Ange exterminateur par un peintre anonyme qui lui prêta le charme un peu mou d'un Greuze(...) J'ai changé depuis : l'admiration a fait place à une pitié tragique pour cet homme corrodé, semble-t-il avant de s'accomplir. (p. 768-9)

Le portrait que Yourcenar trace de Saint-Just évoque par bien des traits celui de Mishima, qui l'a également fascinée, ce qui tend bien à montrer la part d'imaginaire dans l'interprétation qu'elle donne de la vie de ces deux personnages. Cet "adolescent infecté d'idéologies violentes et de rhétorique conventionnelle" n'est pas sans rappeler en effet la violence de Mishima, son goût du sang et de la mort, de même que le sang-froid de Saint-Just et son élégance, vus à travers l'imagination de Yourcenar, rappellent la mise en scène organisée pour sa mort par Mishima en grande tenue d'officier :

À vingt-six ans, élégant en dépit de trente-six heures d'agonie, impeccable dans son frac bien pris et sa culotte gris tendre, mais sinistrement dépouillé de ses longues mèches flottantes et de ses anneaux d'oreilles, le beau cou découvert dénué de linge blanc, il attend stoïquement son tour à l'échafaud entre son collègue le paralytique Couthon et son dieu à la mâchoire brisée, Robespierre. (p. 769)

Elle attribue à son héros la même grandeur mythique que celle qu'elle a trouvée en Mishima : "incarner la Némésis qui tue, puis détruit l'avatar humain qu'elle s'est choisi pour accomplir ses mises à mort"(p.770) ; elle continue : "On l'imagine au milieu de la pitoyable troupe..." S'agit-il en effet dans ce passage de ce que nous appelons la réalité historique, ou de l'imaginaire? Les deux restent inextricablement mêlés. L'auteur, continuant sa rêverie, évoque une possible idylle entre son héros et sa trisaïeule : "il ne m'eût pas déplu d'imaginer un sentiment tendre entre le beau Saint-Just et Anne-Marie, ma trisaïeule" même si elle reconnaît à la page suivante

(p. 773) que "le peu que j'ai essayé de reconstruire de la vie de mon aïeule au milieu des sans-culottes n'est qu'invention pure et simple".

Déclaration qui ne manque pas d'étonner si l'on veut absolument voir en Yourcenar l'historienne rigoureuse qu'elle sait être par ailleurs. Mais justement, qu'elle s'autorise de pareilles fantasmagories prouve bien que, pour elle, ce que nous appelons le réel n'est guère éloigné de ce que nous estimons être la part de l'imaginaire.

3- On pourrait faire le même constat à propos de ce qu'elle appelle "ma quête d'Octave"(p. 845) ou "le spectre d'Octave" ou plutôt "Octave lui-même, qui, un certain 23 octobre 1875, va et vient accompagné sans le savoir par 'une petite-nièce' qui ne naîtra que vingt ans après sa mort à lui"(p.841). Elle parle aussi de "conjurer l'Oncle Octave" (p. 845)comme on parle de conjurer les esprits, ce que suggère d'ailleurs le titre du chapitre *Deux voyageurs en route vers la région immuable* dans lequel les deux oncles sont évoqués comme des "ombres " à qui il faut "laisser repasser [...] le fleuve infernal". (p. 871)

Octave surgit brusquement sans aucune présentation, nous l'avons déjà remarqué : les pages précédentes étaient consacrées à la mort de Mathilde. De la page 810 à la page 840, nous assistons à ce que l'auteur qualifie de "montage" quand, à la page 840 elle intervient en tant que narrateur en train de composer son texte et explique comment elle a fabriqué cette évocation. Elle justifie le procédé par des emprunts faits aux ouvrages d'Octave, qui authentifient le récit : "Les phrases de mon cru ne sont tout au plus qu'un simple faufil" dit-elle, mais le paragraphe suivant, déjà cité, entremêle personnages vivants et fantômes.

Autre spectre, celui de Rémo autour duquel est construit tout le monologue intérieur d'Octave. La méditation de ce dernier part de l'agonie de son oncle Louis Troye pour revivre celle de Rémo dont la mort s'est produite trois ans plus tôt, et anticipe sur sa propre agonie. Au chevauchement des époques s'ajoute donc le fait que les personnages d'Octave et Rémo sont eux-mêmes présentés comme des fantômes. Le texte mélange constamment des indications réalistes sur le trajet à cheval qu'accomplit Octave, et les pensées qui traversent son esprit. Ce fantôme d'Octave, que fait revivre l'auteur, évoque à son tour le fantôme de Rémo, dans un désordre qui évite le récit chronologique, là encore, pour privilégier les instantanés décousus et isolés (le retour d'Orient, la mort de Rémo, Rémo jeune, ses lectures,

ses voyages, le séjour à Paris, les activités politiques du jeune homme), tout cela mêlé à des commentaires d'Octave, à l'expression de ses remords. Durant son retour à Acoz émergeant des souvenirs d'enfance, du voyage en Italie, des promenades avec son frère dans les bois, de leurs discussions philosophiques, puis c'est à nouveau la scène de la mort avec la dépêche fatale. Le souvenir du père, Benjamin Pirmez, affleure, puis c'est une anticipation de la propre mort d'Octave, suivie d'une nouvelle évocation des lectures de Rémo, avant que la pensée d'Octave ne revienne au présent (fictif bien entendu) du retour à Acoz. Le monologue se termine par Octave imaginant sa propre agonie, avant de s'endormir.

Tout, dans la construction du texte, est fait pour reproduire le désordre de l'imaginaire où se mêlent présent, passé et avenir, où une pensée en amène une autre, où surgissent les souvenirs dont la conscience a du mal à se défaire, et les remords obsédants. Pour accentuer encore cette impression, Yourcenar fait un rapprochement entre Octave, personnage historique, et Alexis, héros d'un de ses romans. Comme dans l'apparition de Zénon sur la plage d'Heyst, l'énonciation met sur le même plan la fiction et la réalité :

La pauvreté toutefois, si déterminante pour Alexis, n'entrait pas en ligne de compte pour le jeune Belge dont la mère avait hérité d'un charbonnage (p 844).

Pour accentuer le caractère fantomatique d'Octave et de Rémo, en deux fois sont relatés leurs rêves: celui d'Octave se situe bien après la mort de Rémo; il voit apparaître son jeune frère qui le sauve d'un péril mortel :

"Mais tu es mort!" s'écriait le rêveur étonné. "Ne me parle pas de moi", répondait caractéristiquement Rémo. "Je ne sais pas." (p. 862)

Une autre scène nous montre Rémo, cette fois dans un "rêve éveillé (p. 876) : "À la clarté de la lune, il croit voir une indicible souffrance se peindre sur le visage de marbre". Il s'agit d'une statue des temps hellénistiques, à Délos. et il "s' imagine reconnaître la triple Hécate" souffrant pour les bêtes qu'on lui sacrifie. L'aspect surnaturel de la scène est accentué par le fait que l'auteur apparaît à son tour sur ces mêmes lieux, avec les mêmes réactions : "une préoccupation commune "sur le sort des animaux sacrifiés relie mystérieusement "le jeune homme de 1864 et son éventuelle petite-nièce qui erra dans ces parages vers 1930" (p. 876). Là encore, nous ne sommes pas loin du

La conception bouddhique de l'universalité

"temps fantôme" du théâtre Nô. (Avant-Propos des *Cinq Nô modernes* de Mishima, p. 11)

Que dire enfin des nombreuses interférences entre l'œuvre autobiographique de Yourcenar et son œuvre romanesque (les personnages étant, nous l'avons vu, cités sur le même plan,) mais aussi des personnages romanesques d'autres écrivains traités sur le même plan que les personnages historiques ? Un exemple significatif est le passage où l'auteur, évoquant les voyages de Fernande jeune fille en compagnie de la Fraulein, énumère les personnes qu'elles rencontrent dans les pensions qu'elles fréquentent :

Elles s'installaient dans des pensions recommandées dans le guide, et considérées comme plus convenables que l'hôtel. On y rencontrait des gens cultivés. Les écrivains en herbe, les éternels étudiants, les étrangers en quête de culture y abondent. Hedda Gabler jette un coup d'oeil aux chefs-d'œuvre de la Pinacothèque et court les boutiques pendant que le bon Georges Tesman prend des notes sur l'industrie domestique au Moyen Âge ; Tonio Kröger et Gustav von Aschenbach s'arrêtent quelques jours en route vers l'Italie, ou au contraire à leur retour, et parlent rêveusement des nuits de Naples et des crépuscules de Venise ; Oswald Alving remontant vers la Norvège, inquiet de ses vertiges, fait halte pour consulter à Francfort ou à Munich un bon médecin. L'obsession du voyage, pour un cœur jeune est presque toujours corollaire de celle de l'amour : Fernande guette au détour de chaque paysage, au pied du socle de chaque statue, l'apparition d'un de ces êtres exquis dont les romans et les recueils de poèmes sont pleins. (p. 916)

Les héros des romans de Thomas Mann ou du théâtre d'Ibsen sont présentés comme des êtres réels que la jeune Fernande est susceptible de rencontrer. L'énonciation entretient volontairement la confusion, puisque aucune référence aux œuvres littéraires d'où sortent ces personnages n'est mentionnée et que l'énumération prend place entre deux phrases de style réaliste analysant la psychologie de la jeune fille. Aussi peut-on conclure cette analyse en parfait accord avec Mathieu Galley affirmant, dans la préface des *Yeux ouverts* : "Contrairement aux apparences, le lot du rêve est peut-être plus grand que celui de la réflexion dans cette œuvre si charpentée" (p. 11)

IV - LA QUÊTE D'IDENTITÉ ET LA CONCEPTION DE LA PERSONNE

Dès l'introduction de *Souvenirs pieux*, Marguerite Yourcenar annonce son intention de s'interroger sur les différentes parties qui constituent son moi : les récits relatés, les personnages évoqués au cours de l'œuvre n'ont d'autre fin que d'aider l'auteur à répondre aux interrogations qu'elle se pose sur elle-même. On peut rapprocher sa démarche de celle qu'elle prête à Thésée dans *Qui n'a pas son Minotaure ?* Commentant dans son avant-propos une des deux scènes "essentielles" rajoutées en 1944 elle écrit :

La seconde est cette espèce de séance de ventriloquisme au cours de laquelle Thésée perdu en plein Labyrinthe produit et entend des voix qui sont tantôt les siennes, présentes, passées ou futures, tantôt celles des autres personnages de sa vie, sans réussir à se reconnaître parmi toutes ces identités qui au fond en cachent une seule. (*Théâtre II*, p. 179)

Marguerite Yourcenar, elle, réussira-t-elle à se reconnaître ? La visite au cimetière de Suarlée apporte un premier élément de réponse :

Je n'arrivais pas à établir un rapport entre ces gens étendus là et moi [...] J'avais traversé Fernande (p.739)

Pourtant, elle doit accepter cette constatation : "La moitié de l'amalgame dont je consiste était là"(p. 739)"L'affirmation "J'étais la fille de Fernande" reste incontournable même si elle refuse de se définir ainsi :

Si de plus, comme j'incline chaque jour davantage à le croire, ce n'est pas seulement le sang et le sperme qui nous font ce que nous sommes, tout calcul de ce genre était faux au départ (p. 739)

Aussi ce chapitre intitulé *L'accouchement* se termine-t-il par une réflexion sur "le peu qu'est cette individualité humaine, à laquelle nous tenons tant".

Après l'interrogation formulée au cours de la visite à Suarlée, l'auteur reprend le récit de la vie de ses grands-parents, non par un simple désir de reconstitution historique mais

La conception bouddhique de l'universalité

surtout pour essayer de distinguer dans ce monsieur en redingote et cette dame en crinoline, qui ne sont plus guère à nos yeux que des spécimens de l'humanité de leur temps, ce qui diffère de nous ou ce qui, en dépit des apparences, nous ressemble, le jeu compliqué de causes dont nous ressentons encore les effets.(p. 783)

Elle revient sur ce point quelques pages plus loin, cherchant "à discerner chez ces personnes certains traits que je pourrais retrouver en moi (p.799).Mais c'est encore une fois pour constater la vanité de cet effort :

Mais il va sans dire que je n'ai pas trouvé les communs dénominateurs cherchés entre ces personnes et moi. Les similitudes que ça et là je crois découvrir s'effilochent dès que je m'efforce de les préciser, cessent d'être autre chose que des ressemblances telles qu'il y en a entre toutes les créatures ayant existé. Je me hâte de dire, d'ores et déjà, que l'étude de ma famille paternelle ne m'a guère, sur ce point, apporté davantage. Ce qui surnage comme toujours, c'est l'infinie pitié pour le peu que nous sommes.

"Le peu qu'est cette individualité humaine..., le peu que nous sommes...", telle est bien la conclusion de sa démarche.

Le chapitre intitulé *Deux voyageurs en route vers la région immuable* est lui aussi tout entier construit autour de cette interrogation de l'auteur sur elle-même : ("Avant de laisser repasser à ces deux ombres le fleuve infernal, j'ai quelques questions à leur poser sur moi-même", p. 871) Si en effet Yourcenar évoque si longuement la vie de ses deux oncles (le chapitre le plus long : 101 pages, soit 10 séquences), c'est bien parce qu'elle cherche en eux un écho à ses propres préoccupations. Une première lecture de certaines œuvres d'Octave Pirmez faite en 1929, l'avait laissée indifférente mais "quarante ans plus tard", c'est-à-dire au moment où l'auteur entreprend sa recherche autobiographique, c'est à une toute autre lecture qu'elle nous convie. Ces textes l'attirent dans la mesure où elle se retrouve en eux et où ils lui permettent de parler d'elle, de ses idées, à travers cette transposition: "puisque'un quart de mon sang sort de même source que la moitié du leur" mais elle ajoute : "ces mesures liquides ne prouvent pas grand-chose."(p. 874) Ce qui l'émeut, c'est moins la parenté physiologique que les analogies et les "affinités plus subtiles" (p. 874), et certes elle en trouve beaucoup. Nous retiendrons surtout la découverte qu'ont faite ses oncles du bouddhisme à travers Schopenhauer, et par suite la question sur la légitimité du concept de

personne. Le thème de l'individu intégré au cosmos se trouve déjà dans la correspondance de Rémo (p. 825) Yourcenar relève aussi la présence chez Octave de ce "mysticisme impersonnel" évoqué en des termes proches de la méditation hindoue :

"Le regard fixé sur un point de l'espace, insensible aux formes avoisinantes... Merveilleux miroir que cet homme en qui se reflètent le passager et l'éternel, le changeant et l'immuable... Immobile d'attitude, il est enivré de la sève originelle ; paraissant le plus mort, il est le plus vivant des êtres, vivant de la vie sublimée... L'objet qu'il contemple s'élargit sous son regard, devient démesuré, résume l'être, et cette immensité qu'il rêve diminue jusqu'à se condenser dans le point contemplé. Il a grandi son cœur jusqu'à englober le monde et à posséder Dieu." (p. 849)

Il lui arrive, tout comme à un orphique ou un cathare, de parler "des âmes, peut-être germées ailleurs, emprisonnées dans les formes bizarres de la matière" [...] "Chaque animal semble une vie emprisonnée dans une forme. L'âme captive vient regarder le jour aux deux lucarnes percées par la nature au sommet de sa prison." (p. 850)

Sur tous ces points, nous retrouvons une communauté de pensée entre les oncles et leur nièce qui vient d'une source commune; la pensée orientale.

CONCLUSION

Dans cette perspective, l'individu n'est qu'"un nouvel anneau à la chaîne qui, dans l'unité infinie, relie entre elles toutes les créatures"(p.825), phrase de Rémo à laquelle souscrit tout à fait Marguerite Yourcenar. C'est cette même conception de l'individu qui lui fait dire, parlant de sa grand'mère Mathilde et de ses nombreuses maternités : "La force qui crée les mondes a pris possession de cette dame à volants" (p. 786) et "les travaux physiologiques qui s'accomplissent en elle" (p.791) ne sont que la manifestation d'une force qui "traverse" l'individu, et que Schopenhauer appelle "le vouloir-vivre":

Si tout est passage, les éléments transitoirement subsistants ne sont plus guère que des forces ayant, pour ainsi dire, traversé l'individu, et qui, par une loi semblable en gros à celle de la conservation de l'énergie, subsistent, au moins jusqu'à ce que l'énergie elle-même se soit néantisée... (*Mishima ou la Vision du vide, EM*, p. 229).

La conception bouddhique de l'universalité

Dans *Les Yeux ouverts* Yourcenar insiste sur la coupure qui s'est produite en elle en 1940 et qui l'a amenée à considérer "l'être humain comme un objet qui bouge sur l'arrière-plan du tout"(p 200) et ailleurs elle avoue : "L'étude des religions orientales a influencé mon jugement, m'a fixée et retenue jusqu'au fond de moi-même" (p. 43).

Les conclusions où nous ont amenés l'étude du texte coïncident donc avec les confidences de l'auteur et avec ce que nous savons de sa propre vie : la lecture des quatre vœux bouddhistes choisie par elle pour le service funèbre de Grace Frick et repris selon sa volonté pour le sien propre, atteste l'influence sur elle de cette pensée orientale qui l'imprégnait plus particulièrement au moment où elle entreprenait son autobiographie. Dans cette perspective, la reconstitution des différentes chaînes qui constituent le moi n'a d'intérêt que parce qu'elle ramène à la fusion originelle, le moi n'étant qu'un agrégat temporaire d'éléments destinés à disparaître pour se fondre dans le monde primordial. C'est donc bien cette conception de l'universel, inspirée du bouddhisme, qui amène Yourcenar à construire cette autobiographie, énigmatique pour un lecteur occidental, en parfaite cohérence avec "la sagesse bouddhique, qui m'atteindra vers la vingtième année" précise-t-elle au début d'*Archives du Nord* (p. 966) mais dont elle s'imprégnera plus profondément vers la cinquantaine. On comprend dès lors que sa trilogie autobiographique s'ouvre sous le signe d'un Koan Zen qui semble bien donner la clé de l'œuvre :

Quel était votre visage avant que votre père et votre mère se fussent rencontrés ?