

MARGUERITE YOURCENAR : UNE ÉCRITURE UNIVERSELLE

par Elena REAL (Université de Valencia)

Le propos des pages qui suivent est d'analyser certains procédés de l'écriture de Marguerite Yourcenar qui, à mon opinion, contribuent à renforcer ce vœu d'universalité que ne cesse de proclamer toute son œuvre, et plus spécialement à partir de *Mémoires d'Hadrien*. Je précise déjà que je m'abstiendrai de parler de la portée universelle de ses personnages, ou que je ne ferai que de très rapides allusions, puisque cet aspect a déjà été considéré par plus d'un chercheur et que sans doute il fera encore l'objet de l'analyse dans de nombreuses communications de ce colloque.

Que l'on me permette de prendre comme point de départ de ma réflexion l'ouverture d' *Alexis ou le Traité du vain combat* :

Cette lettre, mon amie sera très longue. Je n'aime pas beaucoup écrire. J'ai lu souvent que les paroles trahissent la pensée, mais il me semble que les paroles écrites la trahissent encore davantage. [...] Écrire est un choix perpétuel entre mille expressions, dont aucune ne me satisfait, dont aucune surtout ne me satisfait sans les autres. Je devrais pourtant savoir que la musique seule permet les enchaînements d'accords. Une lettre, même la plus longue, force à simplifier ce qui n'aurait pas dû l'être : on est toujours si peu clair dès qu'on essaie d'être complet! Je voudrais faire ici un effort, non seulement de sincérité, mais aussi d'exactitude [...]. S'il est difficile de vivre, il est bien plus malaisé d'expliquer sa vie.

La première page du premier ouvrage publié par Marguerite Yourcenar pose ainsi explicitement le problème de l'écriture. Non seulement le problème de la réception du discours, mais aussi, et c'est ce qu'il m'intéresse de souligner ici, le problème de l'insuffisance du langage pour rendre compte d'une réalité singulière et personnelle qui, par sa complexité, déborde les possibilités du langage. Dans le premier paragraphe de cette lettre-aveu, Alexis ne cesse d'insister sur sa méfiance des mots qui "trahissent la pensée", qui schématisent et appauvrissent l'expérience ("une lettre, même la plus longue, force à

simplifier ce qui n'aurait pas dû l'être"). De toute évidence, cette méfiance des mots explique et justifie la longueur de la lettre à Monique. Mais se pose ici surtout, et dès l'ouverture, l'insuffisance du langage pour traduire la foisonnante complexité du moi ("Écrire est un choix perpétuel entre mille expressions, dont aucune ne me satisfait, dont aucune surtout ne me satisfait sans les autres"). Les plus de cent pages de ce récit apparaissent ainsi également comme le combat (ou plutôt comme le vain combat, j'essaierai de le montrer plus loin) d'Alexis avec l'écriture pour essayer d'expliquer, avec la plus grande justesse possible, une expérience vécue, personnelle et singulière.

Nous n'allons pas analyser ici le rythme et les temps forts de cet aveu, qui ont déjà fait l'objet de plus d'un commentaire de la part de la critique yourcenarienne. Ce qu'il m'intéresse maintenant de souligner c'est que, cette lettre, qui se veut une explication d'une vie singulière et particulière, recourt systématiquement à un procédé qui paradoxalement permet au personnage de camoufler son expérience personnelle en englobant son vécu particulier dans une expérience générale, et en un sens universelle. Ce procédé est la maxime, dont l'emploi est exubérant tout au long de ces pages. Déjà, et dès l'ouverture de la lettre, le lecteur est frappé par le nombre d'assertions et de maximes que l'on y trouve. Certaines sont canoniques, telle "on est toujours si peu clair dès qu'on essaie d'être complet", et celle qui clôt le paragraphe : "S'il est difficile de vivre, il est bien plus malaisé d'expliquer sa vie" ; d'autres sont rapportées ("J'ai lu souvent que les paroles trahissent la pensée") ou bien énoncées avec moins d'assurance ("il me semble que les paroles écrites trahissent [la pensée] encore davantage"), mais elles annoncent déjà que la stratégie utilisée par Alexis pour expliquer sa vie sera de rattacher son expérience personnelle au domaine du général. Aussi, dans cette lettre littéralement constellée de sentences (on peut en dénombrer plus de cent) la singularité apparaît-elle sans cesse assumée et en quelque sorte assimilée à la généralité : la "sensibilité particulière d'Alexis aux contacts", "sensation trop ordinaire pour m'étonner beaucoup", s'inscrit et se justifie dans une attitude et dans une réaction similaires du genre humain, énoncées par la sentence "l'on ne s'intéresse guère à ce qui paraît simple"; le sentiment généralisé de jalousie, dont souffrent enfants et adultes exculpe la jalousie enfantine d'Alexis : "La jalousie est un sentiment blâmable, mais il faut pardonner aux enfants de s'y laisser aller, puisque tant de gens raisonnables en sont victimes. J'en ai beaucoup souffert" ; et c'est

grâce même à une maxime d'ordre général que le personnage trouve les causes qui expliquent son homosexualité : "On ne s'éprend pas de ce que l'on respecte, ni peut-être de ce que l'on aime ; on ne s'éprend pas surtout de ce à quoi l'on ressemble ; et ce dont je différais le plus, ce n'était pas des femmes".

Il n'est pas nécessaire de nous étendre à d'autres exemples du même genre. Contentons-nous simplement de souligner que ce procédé, qui est constamment utilisé du début à la fin du récit, apparaît ayant une double fonction : narratologique d'une part, puisque toute cette série de maximes qui parsèment le discours sont des résumés narratifs des événements singuliers et particuliers que développe tour à tour le récit. Idéologique, d'autre part, puisque ces maximes ont la fonction de travestir en universaux l'expérience individuelle et la différence singulière et même sexuelle. La spécificité d'Alexis apparaît dès lors diluée, voire indifférenciée, par ces maximes généralisatrices et à vocation universalisante qui encadrent tout son vécu. Si le combat d'Alexis pour lutter contre sa sexualité s'avère vain, son combat avec l'écriture pour expliquer sa spécificité s'avère vain lui-aussi. Sa singularité et sa sexualité, s'inscrivant dans le domaine du général, se dissimulent sous la formule épigrammatique qui les justifie. Dès ce premier récit de Marguerite Yourcenar, l'on constate que la singularité spécifique du personnage ne peut s'exprimer que dissimulée, camouflée dans la non-différence de la sentence, de l'aphorisme et de la maxime : "On ne s'éprend pas de ce que l'on respecte, ni peut-être de ce que l'on aime ; on ne s'éprend pas surtout de ce à quoi l'on ressemble".

Il est presque innécessaire de rappeler que l'emploi exubérant de maximes est une des constantes de toute l'écriture de Marguerite Yourcenar, depuis *Alexis* jusqu'aux trois volumes du *Labyrinthe du monde*. Nous ne pouvons nous étendre là-dessus, mais il me paraît important de souligner que cet emploi est plus fréquent dans les œuvres de fiction que dans les Essais. Comme si la romancière ne pouvait exprimer la singularité du personnage – quel qu'il soit, Alexis, Hadrien, Zénon ou Nathanaël – qu'en l'englobant, à travers la maxime, dans une généralité universelle. D'autre part, il est également évident que le contenu thématique de ces maximes s'élargit tout au long de l'œuvre. Ainsi, tandis que dans la première période littéraire les maximes concernent prioritairement l'homme dans sa vie affective et sexuelle, dans les œuvres postérieures les sentences embrassent de nouveaux domaines de l'expérience humaine – tels le

pouvoir, le savoir, le temps, etc. – pour aboutir au volumes du *Labyrinthe du monde* où, comme André Maindron l'a excellemment démontré, à ces thèmes s'ajoutent d'autres qui prennent de plus en plus d'importance dans les dernières œuvres – le rôle de l'homme dans l'Univers, la défense de notre planète, le sens de l'histoire – tandis que les problèmes individuels et personnels perdent de leur importance. Or, quel que soit le contenu thématique de ces sentences et de ces aphorismes, il me semble qu'ils ont, tout le long de l'œuvre, la fonction de construire un discours voulu indifférencié, universel ; discours qui se refuse à dire le singulier et l'individuel – qui par conséquent serait une négation du moi – pour ne s'intéresser qu'à ce qui, dans l'homme, est général et universel.

Or, la spécificité de la poétique de l'aphorisme et de la sentence consiste en l'homologie. La généralisation qu'impliquent la maxime ou la sentence ne peut se produire que si l'on considère qu'il y a une similitude profonde entre les phénomènes, les choses et les êtres ; qu'il existe une parenté essentielle entre tous les éléments de l'univers. Le laconique "*Ubi cumque idem*" de Zénon résume parfaitement cette idée de l'analogie universelle, que les nombreux personnages des récits yourcenariens ainsi que la narratrice du *Labyrinthe du monde* ne cessent de répéter. L'analogie apparaît ainsi comme le procédé privilégié de l'écriture de Marguerite Yourcenar ; elle est la figure apte à ramener à son départ le flux des ressemblances. Elle est ce principe d'identité, qui, de manière obsédante, s'efforce de ramener la différence au même, qui insiste sur l'équivalence et la similitude, liant chaque phénomène, chaque personnage et chaque chose à des phénomènes, des personnages ou des choses analogues. Il y a un manifestement dans cette œuvre une phobie de la séparation, un refus d'isoler, de dissocier, refus qui se manifeste aussi bien sur le plan conceptuel que sur le plan de l'écriture. D'où, l'emploi récurrent dans l'œuvre et dans les discours de la romancière de termes de comparaison marquant explicitement l'équivalence ou la similitude. (Il est en effet significatif, me semble-t-il, que l'œuvre soit pauvre en métaphores, et, au contraire, très abondante en comparaisons, qui supposent un lien de similitude explicite). Ainsi, des termes tels que "ressembler", "rappeler", "comme", "le même", "tels que", "ainsi", se retrouvent sans peine dans n'importe quelle page de Yourcenar : "La même vie, les mêmes viscères, les mêmes processus digestifs ou reproducteurs, avec certaines différences dans le détail physiologique, certes, fonctionnent à travers cette quasi infinie variété de formes" dit Yourcenar dans *Les Yeux ouverts*, soulignant ainsi que sous

l'apparente hétérogénéité du perçu il existe une identité profonde qui apparente et rapproche tout l'univers. Hadrien constate, à la fin de sa vie, que son existence, qu'il avait crue unique, reproduit à quelques détails près, celle de Trajan, et, songeant à la mort de la civilisation romaine, il écrit : "l'évêque du Christ [...] différera de nous moins qu'on ne pourrait le croire". "[Q]uelques hommes penseront, travailleront et sentiront comme nous". Zénon, tout le long de sa vie, éprouve également ce principe de similitude qui raccorde de plain-pied un temps et l'autre, un espace et l'autre : le bain de mer à Heyst dans "Promenade sur la dune" reproduit une expérience analogue à Lübeck, quinze ans auparavant ; le cheval fouetté sous ses yeux à la porte du couvent de Bruges s'était abattu à Andrinople, l'ivrogne qu'il voit titubant dans une rue de Bruges "avait commencé à Montpellier son juron et son jet de vomissure". Mais de tous les personnages yourcenariens Nathanaël est celui qui éprouve le plus fortement et le plus spontanément ce principe de similitude universelle. Il y a toujours chez lui un besoin d'établir des relations, des comparaisons, des similitudes : d'où, la fréquence dans le discours du personnage des verbes rappeler et ressembler, qui ne cessent d'apparaître tout au long du récit : "Nathanaël, toujours tenté de chercher des ressemblances entre l'animal et l'homme"... "Ces tribus exterminées lui rappelaient [...] Ces légionnaires avaient dû ressembler [...] ces étendues de boue avaient dû ressembler", etc. Aussi, à la fin de son existence, le personnage arrive-t-il à penser que sa vie ne semble pas avoir été faite de distinctions mais plutôt de "variations confusionnelles sur le thème de la ressemblance universelle."

On multiplierait aisément de tels exemples où l'homologie s'exerce à ramener au même l'expérience singulière, et ceci aussi bien sur le plan affectif que sur le plan sexuel, philosophique, politique, ou historique. Mais il y a plus, car ce principe d'analogie donne également sa spécificité à l'écriture yourcenarienne, et plus spécialement dans les dernières productions de l'écrivain où il joue à s'exercer à tous les niveaux et dans toutes les directions de l'œuvre, donnant lieu à tout un jeu compliqué de ressemblances, de croisements, de recoupements, chaque phénomène ou chaque personnage déclenchant une série d'analogies qui donnent au texte son extension, son incessante amplification, dans une mise en écho constante et perpétuelle de lieux, de temps et de personnages différents. On trouve de bons exemples déjà de ce type d'écriture à partir de *Mémoires d'Hadrien* mais le procédé s'amplifie considérablement dans les trois volumes du *Labyrinthe du monde*.

D'où cette impression de boursoufflure du texte, de digression constante que donne la lecture de l'œuvre de Yourcenar, et dont le narrateur parfois semble vouloir s'excuser : "Je digresse moins qu'on ne pourrait le croire", écrit-elle dans *Souvenirs pieux*, lorsque, la description du château de Flémalle au XVIII^e siècle la fait insensiblement glisser au début du second siècle et évoquer le personnage d'Hadrien. Car, à l'analogie interne s'ajoute, dans cette œuvre, la pratique de l'homologie intertextuelle et interculturelle, qui ne cesse de chercher des ressemblances et des points communs pour relier le présent et le passé, pour rattacher l'individu à d'autres individus, à l'espèce et au cosmos : l'enfant vagissant dans les bras d'une nourrice dans *Souvenirs pieux* s'assimile à la souris ou au moucheron avec lequel elle partage "cette vitalité presque terrible qui emplit chaque être" ; la jeune femme lisant les auteurs grecs se rattache à Octave et Rémo récitant Hésiode et Théocrite : "Comme les deux frères, j'ai lu sous les arbres Hésiode et Théocrite ; j'ai refait sans le savoir leurs voyages dans un monde déjà plus meurtri et plus érodé que le leur" ; l'écrivain méditant sur la matière s'apparente à Rubens, peintre "d'un monde où ne compte plus que la substance pure", tandis que dans *Archives du Nord* la voyageuse contemplant en 1914 des marsouins s'ébattant dans la mer rejoint les temps mythiques et fondateurs de l'origine du monde : "Parfois, au large, le jet puissant d'une baleine, le bond joyeux des marsouins tels que je les ai vus, de l'avant d'un bateau surchargé de femmes et d'enfants [...] sur lequel je me trouvais avec les miens en septembre 1914". L'écriture s'enrichit ainsi de ce jeu de rapprochements et de correspondances, les thèmes se font écho les uns aux autres, un fragment en évoque d'autres dans la mémoire, sans cesse d'autres pensées sont convoquées par analogie, l'unité de l'œuvre émanant de cette construction que l'on pourrait appeler symphonique.

Or, ces rapprochements homologiques constants dans l'œuvre nous conduisent directement à une thématique spécifiquement yourcenarienne qui s'exprime spontanément dans l'écriture de la romancière à travers les images du lien, du fil, du réseau, du tissu, de la trame, dont il est presque innécessaire de souligner la fréquence dans cette œuvre. Des titres tels que *Le Labyrinthe du monde* ou "Le réseau" rattachent d'emblée cette œuvre à la thématique du lien, et de la trame. Mais ces images reviennent sans cesse sous la plume de l'écrivain : ainsi, pour ne donner que quelques exemples pris presque au hasard, dans *Souvenirs pieux* : "Cette fillette vieille d'une heure est en tout cas déjà prise, comme dans un filet, dans les réalités de la

souffrance animale et de la peine humaine". "Et néanmoins, Arthur et Mathilde étaient au second entrecroisement des fils qui me rattachent à tout". Dans *Archives du Nord* la romancière parle de "l'amalgame dont nous sommes faits", des fils du réseau qui la relie à ces ancêtres : "Si toutes ces personnes ont appartenu à ce que j'appelle le même réseau, les fils qui les rejoignaient sont devenus invisibles".

En fait, toutes ces images permettent à Yourcenar d'exprimer inlassablement l'idée qu'il existe un rapport, un lien irrécusable entre tous les êtres, une communauté essentielle entre l'homme et l'univers. Cette conception de l'assemblage universel que la romancière proclame déjà dans *La Couronne et la Lyre* ("Que la métempsychose réponde ou non à une réalité d'outre-mort, elle est chez Empédocle comme dans les évangiles bouddhistes l'admirable symbole des liens unissant tout ce qui vit dans l'immensité des temps", et qu'elle répétera, presque textuellement, dans *Archives du Nord* (" la métempsychose, donnée qui tente l'esprit [...] et qui constitue la plus belle métaphore de nos rapports avec tout"), explique, me semble-t-il, certaines caractéristiques de l'écriture de Yourcenar que j'ai essayé de souligner très rapidement : l'utilisation presque maniaque de la maxime généralisatrice, la pratique de l'analogie et la thématique du lien et du tissu. Et c'est en effet en tisseuse que procède Marguerite Yourcenar (pour qui l'écriture est comme "les fils d'une tapisserie dont nous n'embrassons pas l'ensemble" – écrit-elle dans *Sous bénéfice d'inventaire*), "rejointoyant" le présent et le passé, reliant, par une patiente mise en relation, les différents fils du réseau pour reconstruire le vaste tissu universel dans lequel s'insèrent aussi bien les personnages de fiction que le moi de l'écrivain. Cette insertion de l'homme dans "l'amalgame cosmique" permet certes de conjurer l'instantanéité et l'étanchéité du moi. Parce qu'il est pris dans le réseau universel, l'être singulier se sauve de la néantisation et acquiert un élargissement universel et mythique. Mais aussi et par là même il se dilue. Car la tendance à rattacher indissolublement l'être à l'assemblage cosmique entraîne nécessairement la négation du radicalement autre. Ce réseau qui relie tous les éléments de l'univers est, par la force des choses, texture invisible qui unifie et dans laquelle toute interruption est arbitraire et toute singularité illusoire. Absorbés dans l'amalgame cosmique, l'irréductibilité du moi, et tout ce qui, dans chaque individu est unique et incomparable disparaissent, ou s'estompent. Le moi, pris dans "les fils de cette tapisserie dont nous n'embrassons pas l'ensemble" se désoriente. Mais c'est au prix de cette indifférenciation voulue, de ce rejet presque

phobique du moi, que Marguerite Yourcenar essaie de donner un sens à la vie humaine. Car l'essentiel ne se trouve jamais dans l'unicité de l'être (" il me semble à peine essentiel d'avoir été écrivain", dit-elle dans *Les Yeux ouverts*, paraphrasant son personnage d'Hadrien), mais au contraire, dans son appartenance à l'assemblage universel : "J'appartiens à la pâte humaine plutôt qu'à une ou plusieurs familles" (*Archives du Nord*).