

**SOUVENIRS PIEUX
DE MARGUERITE YOURCENAR:
VERS UNE POESIE DE L'EXISTENCE**

par Anne-Yvonne JULIEN-DUBOSCLARD
(Université de Valenciennes)

A Matthieu Galey qui, dans *Les yeux ouverts* [1] lui demande "comment expliquer ce besoin de ressusciter une mère...", Marguerite Yourcenar donne cette réponse qui n'a que l'apparence de l'incongruité:

"- Parce qu'elle a existé."

Presque toutes les oeuvres de Yourcenar sont en effet traversées par une interrogation sur l'exister ou l'existence qui se résout, nous tenterons de le montrer, en une poésie existentielle. Si nous avons choisi de travailler sur le texte de *Souvenirs pieux* [2], c'est qu'il nous a paru se prêter, mieux qu'un autre peut-être, à l'élucidation de ce projet spécifiquement yourcenarien.

Pourtant, une première impression de lecture ne conduit guère vers la mise en évidence d'un tel projet poétique. Ce livre, qui se présente à certains égards comme une quête du souvenir de la mère et comme une enquête sur les mondes stratifiés des ascendants maternels, déroute, de prime abord. N'y a-t-il pas quelque paradoxe à parler ici de poésie de l'existence alors que le Je narrateur assume d'emblée un discours ironique, décapant sur sa propre naissance et la mort de sa mère ? Emergence d'une volonté de se poser hors normes, refus du lieu commun allant jusqu'au soulignement d'éléments qui ne figurent généralement pas dans le récit d'une naissance ; comme si la narratrice voulait restituer de l'événement les aspects les plus matériels, les plus physiques voire les plus physiologiques : "Les draps salis du sang et des excréments de la naissance furent roulés en boule et portés dans la buanderie. Les visqueux et sacrés appendices de toute nativité

[1] *Les yeux ouverts*, Entretiens avec Matthieu Galey, Ed. du Centurion, 1980.

[2] *Souvenirs pieux*, premier tome du *Labyrinthe du monde*. Notre édition de référence sera Gallimard, Coll. Folio, 1980.

[...] finirent incinérés dans les braises de la cuisine.” (p. 32). Le heurt des termes aura assurément été noté. Nul regard valorisant, comme il est de tradition, sur l’enfant qui vient de naître, “... robuste petite fille au crâne couvert d’un duvet noir pareil au pelage d’une souris” (p. 33). Voici confondus le petit être humain et l’animal, comme ils le seront une fois encore dans le premier chapitre de *Quoi ? L’Éternité* [3]. “La nouvelle-née criait à pleins poumons, essayant ses forces, manifestant déjà cette vitalité presque terrible qui emplit chaque être, même le moucheron que la plupart des gens tuent d’un revers de main sans même y penser” (p. 33). Ce n’est pas le vagissement qui émeut, mais l’extériorisation d’une force d’existence, la première expression d’une lutte effrayante pour la vie. On croit reconnaître ici la dynamique de la pensée schopenhauerienne d’un vouloir-vivre promis à l’évidence de l’anéantissement. Ainsi, la provocation chez Yourcenar n’est-elle jamais gratuite : elle se découpe sur un arrière-plan philosophique où se côtoient diverses influences spirituelles - et parmi elles, celles des philosophies grecques, du bouddhisme, et d’une certaine part du christianisme. Le cycle héraclitéen de la naissance et de la mort sera l’un des thèmes constitutifs de *Souvenirs pieux*. Et dans l’œuvre entière, seront inlassablement soulignés le rôle du hasard dans toute venue au monde, la coïncidence entre toute naissance et l’entrée dans les réseaux de la souffrance humaine. “Un enfant, c’est un otage, la vie nous a” était déjà l’un des cris de *Feux* [4].

De la même façon, la présentation de la mort de Fernande peut déconcerter : après la transcription d’une réalité clinique, une courbe de température en hausse inquiétante, la brutale consignation d’un fait : “Fernande mourut dans la soirée du 18, d’une fièvre puerpérale accompagnée de péritonite” (p. 40). Mais derrière cette sécheresse apparente, il faut lire avant tout la volonté yourcenarienne d’inscrire cette mort d’une jeune accouchée du début du siècle dans la banalité du cours des choses. De même, c’est avec une minutie extrême qu’est restituée l’image de la morte, telle qu’elle apparaît sur sa dernière photographie. Rien ne nous est épargné du “suintement des lochies” au “ventre ballonné pas la péritonite” (p. 47) - qui “métaphorise” une

[3] *Quoi ? L’Éternité*, troisième tome du *Labyrinthe du monde*, Gallimard, 1988. “Michel est seul. (...) Seul avec cette enfant de deux mois à peine (...) qui n’est encore qu’un petit animal que le cours des événements a mis entre ses mains, et qu’il n’y a pas déjà de raisons d’aimer.”, p. 11.

[4] *Feux*, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1982, p. 1067.

fois encore le lien naissance-mort [5]. Sans doute ne faut-il pas voir là une complaisance morbide, mais l'affirmation que l'ordre du corps est partie intégrante de l'ordre humain et que la mort physique n'est que l'ultime manifestation de cette loi.

Dans cette perspective, on conçoit que Marguerite Yourcenar se révolte contre la manière dont les hommes camouflent et solennisent la mort et que son ironie s'exacerbe à l'occasion d'un exemple d'attitude de convenue symbolisé par le souvenir pieux.

Si l'auteur s'appesantit de façon didactique sur l'apparente explicitation du titre de son livre (pp. 60-61), si elle éparpille au gré des pages un certain nombre de souvenirs pieux familiaux [6] qu'elle assortit de commentaires souvent grinçants, c'est que ces "in memoriam" lui semblent relever d'une rhétorique mensongère, témoigner d' "une religiosité de pure routine alliée aux convenances et aux décences sociales" [7]. A mettre au compte de la même réprobation ironique les litanies de la "tante Zoé" sur "ses chers morts" (p. 175), les "bonnes morts" de "Madame Irénée" (pp. 196 et 213), le discours drapé de Louis Troye mourant, qui semble se couler par avance dans son futur souvenir pieux, et assurément le "pieux mensonge" sur la mort du "cousin Rémo" (p. 187), puisque "[le] mot suicide dans [ce] milieu est un mot obscène" (p. 189).

Enfin, le souvenir pieux - au sens étroit du terme - est souvent infidèle à la qualité propre des êtres concernés. Pourquoi cette image de l' "Agneau [...] lugubrement couché" pour Mathilde, la grand-mère de Marguerite (p. 159), qui même si elle était prise dans le carcan des conventions, savait sans doute chaque matin, sur le chemin de l'église,

[5] On pourrait légitimement parler de "ce réalisme obsédé" que l'auteur prête à Thomas Mann, dans le brillant article qu'elle consacre à son oeuvre dans *Sous bénéfique d'inventaire*. Gallimard, Coll. Idées, 1979 : "Humanisme et hermétisme chez Thomas Mann". Ajoutons qu'aux yeux de Yourcenar, ce "méticuleux réalisme (...) sert (...) de lit à la coulée quasi souterraine du mythe et du songe", p. 267. Qui, par exemple, n'apercevrait, derrière les trois domestiques présidant à l'accouchement et à la toilette mortuaire de Fernande, les trois Moires de l'Antiquité ?

[6] Six de ces feuillets de piété figurent, à leur manière, dans le cours du texte, souvenirs pieux de la mère de Marguerite (p. 61), de la grand-mère, Mathilde (p. 159), du grand-oncle, Octave (p. 249), de l'arrière-grand-mère, Zoé (p. 280), du grand-père, Arthur (p. 303) et de Gaston le Simple, un des frères de Fernande (p.303).

[7] Citation extraite de l'article "Selma Lagerlöf, conteuse épique", *Sous bénéfique d'inventaire*, op. cit., p. 189.

s'abandonner au bonheur presque sensuel de la traversée de l'herbage? Pourquoi ces "citations" bibliques "passe-partout" (p. 250) pour Octave Pirmez, le poète mystique, le solitaire d'Acoz, et non un extrait du Cantique des Créatures, comme on l'aurait espéré pour l'ami des bêtes et des plantes ?

Mais curieusement, le souvenir pieux n'est pas si mauvais inducteur d'une poésie de l'existence, à condition d'entendre l'expression en un sens second qui nous est soufflé par la narratrice elle-même - le paradoxe lui est, on le sait, une figure de pensée familière.

Après la mort de Fernande, Michel de Crayencour se déleste de tout ce qui s'associe trop directement à l'image de sa femme. "Restaient" cependant "les débris disparates qui subsistent toujours" [...] "Monsieur de C. mit dans une cassette ce résidu de Fernande" (p. 67). Arrêtons-nous un moment sur cette cassette transmise à l'écrivain par son père, et notons tout d'abord l'étrangeté de la phrase qui naît de la surimpression des images [8] : sont évoquées l'urne funéraire et la merveilleuse simplicité du rituel antique, si éloignée de toutes les pesanteurs du cérémonial catholique, en même temps que se dessine tout un champ lexical de la bribe, du résidu, du morceau, qui va couvrir l'ensemble du texte et se prolongera encore dans le titre de l'un des chapitres de *Quoi ? L'Eternité*, "Les miettes de l'enfance".

Tout ce qui peut affleurer d'une vie, ingrédients futiles ou mémorables, "d'humbles souvenirs de pension, quelques lettres, des "photographies [de Fernande], tant vivante que morte", "un menu carnet de bal", des présents qui sans doute ont compté, (pp. 67-70), autant de "*pieux déchets*" qui, de l'aveu même de la romancière, l'ont fait rêver. Tout se passe comme si Yourcenar voulait, dans ce dernier chapitre de la première partie, rassembler, empiler, jusqu'à nous communiquer une sorte de vertige, tous les objets-signes d'une existence dont quelques-uns nous ont été livrés de manière éparse depuis le début du livre, et dont certains réapparaîtront dans les chapitres ultérieurs.

[8] Faisons crédit à l'acuité de Yourcenar stylisticienne qui, dans la préface de *Feux*, souligne la fécondité du calembour lyrique, écrivant : "l'important est d'essayer de montrer dans ces jeux (où le sens d'un mot, en effet, joue dans sa monture syntaxique), (...) comme dans le lapsus freudien et les associations d'idées doubles et triples du délire et du songe, un réflexe du poète aux prises avec un thème particulièrement riche pour lui d'émotions ou de dangers".

Souvenirs pieux de Marguerite Yourcenar

Dans cette perspective, le document le plus dérisoire, le plus insignifiant ou même le souvenir pieux au sens premier, qui dans un microcontexte d'ironie pouvait sembler faire écran à toute intention poétique, sont à mettre au nombre des déclencheurs de la rêverie sur le tissu existentiel des vies rencontrées.

La narratrice se veut étrangère à tout amour filial de convention, mais qui ne remarquerait que sa tendresse pour Fernande passe plus subtilement par le lien qu'elle entretient avec certains des objets qui ont appartenu à sa mère? Elle est sensible à l'identité de texture entre les cheveux de Fernande et les siens, elle s'attarde sur un souvenir rapporté d'Italie - les promenades de sa mère se confondent alors avec ses propres itinéraires latins - elle avoue avoir consulté un calendrier perpétuel échappé d'un missel maternel, symbole de la permanence des rythmes existentiels au-delà de toute finitude. Enfin, un porte-carte Belle Epoque a été le réceptacle de "vers ou [de] pensées qui [lui] étaient chers vers 1929" (pp. 69 et 70), c'est-à-dire au temps où elle venait de publier *Alexis...* Ce qui nous est suggéré, c'est que le Je se sent habité, traversé par cette mère inconnue et que tous ces objets ont été les médiateurs de ce glissement d'une existence vers une autre.

Mais à "ces brimborions" (p. 70), l'auteur accorde finalement une valeur symbolique contradictoire : au moment où ils font renaître une présence, ils l'annulent par leur nature d'objets voués à la perte ou à la détérioration, ils sont annonciateurs de vie et de mort et de l'entremêlement de ces deux composantes existentielles.

Il importe enfin de souligner que, par delà sa vertu symbolique, l'objet-souvenir joue un rôle essentiel dans la poétique d'ensemble du livre et participe à l'élaboration d'une esthétique du morcellement.

Dans ce texte, aucun respect de la chronologie, aucune linéarité : ici règnent, comme pourrait le dire Roland Barthes, qui s'est penché sur l'esthétique du fragment, "les figures de l'interruption" : les structures énumératives, l'asyndète, les ruptures de temporalité narrative, le montage, la pause, le passage abrupt de l'ordre de l'énoncé à l'ordre de l'énonciation. De même, les objets-signes s'intègrent à un véritable système de l'allusion et du rappel [9]. Les "poétiques photographies"

[9] Système qui s'étend à l'ensemble des trois tomes du *Labyrinthe du monde*. Il n'est pas indifférent qu'apparaisse, au centre de *Quoi ? L'Éternité* (pp. 149-150), le volume du Tchèque Comenius, tableau foisonnant à la Bruegel ou à la Jérôme Bosch - où se déclinent, dans un faux décor de fête, les maux de la vie humaine - et que ce

d'Octave Pirmez ont fait, elles aussi, rêver la romancière ; sur l'une d'elles, on voit "Octave tenant une brassée de fleurs comme il en apportait sans doute [...] au reliquaire de Sainte Rolende" (p. 213) ; mais ce n'est que dans l'ultime partie du livre "Fernande", que nous découvrirons la mystérieuse légende contée par un grand-oncle un peu étrange à une petite fille éblouie, la mère de Marguerite (p. 284). Pareillement, la photographie de Fernande morte a généré de l'imaginaire : c'est le récit de la dernière visite et des soins apportés par les trois domestiques à la défunte (pp. 46-48). Un détail est mis en relief : le petit chien "Trier pelotonné sur le lit de son maître". Or ce détail engage la thématique de la gisante, "cette gisante de 1903" écrira l'auteur, et elle évoquera "le drap fraîchement repassé en grands plissements parallèles". Est-ce un hasard si, dans la tournée des châteaux, en rappelant sa visite à l'église de Marchienne, la romancière porte notre attention sur les "gisants gravés ou sculptés" et sur "[les] petits chiens couchés sous les pieds des dames" qui "rendaient aimables ces espèces d'épaves" ? (p. 115) Est-ce un hasard, enfin, si les dernières lignes du livre s'arrêtent sur l'image de Fernande, étendue sur une chaise longue, recouverte d'un plaid, avec "Trier pelotonné à ses pieds"... ? (p. 363) Réapparition de l'objet, décalage du point de vue, là réside sans doute le secret d'une présence...

Mais l'objet le plus signifiant, le souvenir pieux le plus brûlant, ne coïncide-t-il pas avec le livre d'Octave Pirmez, *Rémo, souvenir d'un frère* ? Ce "tombeau de Rémo" figure comme un texte éclaté à l'intérieur de cet autre très beau texte qu'est la troisième partie de *Souvenirs pieux* : "Deux voyageurs en route vers la région immuable". Le lecteur est étourdi par la tonalité envoûtante de ces pages, centrées sur les chevauchées d'Octave entre son domaine d'Acoz et le château de la Pasture, où se meurt l'oncle Louis Troye ; chevauchées au cours desquelles il est assailli par la pensée obsessionnelle de la mort violente de son frère. Ce même lecteur est troublé par l'ambiguïté que fait peser sur la nature de l'énonciateur une pratique des plus brillantes du discours indirect. Qui parle en ces pages ? Yourcenar

livre, passant de main en main, donne lieu à des analyses multiples voire divergentes de la part des protagonistes yourcenariens (Fernande, Jeanne, Egon et Michel, le traducteur de ce texte du XVII^e siècle).

revendique la simple cohérence d'un montage : selon elle, "les phrases de [son] cru ne sont tout au plus qu'un faufil" ; dans le même temps, elle avoue avoir "tenté de leur imprimer quelque chose de son rythme à lui" et percevoir "les défauts d'un procédé qui concentre en un jour des sentiments et des sensations étalés en réalité sur des années de vie" (p. 209). Qui ne verrait que cet effet de condensation maximale "poétise" et même "musicalise" toute cette partie du livre - si nous pouvons nous permettre ces néologismes ? De l'existence et de la fin tragique de Rémo, il semble qu'Octave ait voulu faire un mythe personnel. Or Yourcenar a parfaitement su épouser l'esprit pourrait-on dire wagnérien qui inspire cette mise en scène du souvenir - souvenir pieux cette fois au sens de la *pietas* antique, amour fervent pour un proche. Wagner n'est pas seulement présent par l'intermédiaire de l'objet-signe, la petite boîte à musique rapportée d'Allemagne d'où s'échappe l'air de Tannhäuser sur lequel Rémo a choisi d'achever sa vie, il l'est surtout par l'entrelacement des trois thèmes funèbres (méditation sur l'agonie de Louis Troye, obsession de la mort fulgurante de Rémo, visions hallucinées d'Octave sur sa propre fin), par le jeu de la polyphonie des voix, l'alternance des tempos (échevelé pour l'annonce de l'événement fatal, lent et solennel pour l'échange entre Octave et son aîné, enveloppant pour les phases de l'oubli et les moments d'abandon au bonheur d'exister). Wagnériens encore les leit-motive de la chevauchée, de la ballade, la silhouette néo-romantique du "château" qui "se dessine, noir sur noir" (p. 195), les changements d'éclairage presque surnaturels sur le décor des bois d'Acoz, lieu mythique de l'amour fraternel, qui accueillera encore le "retour du jeune Siegfried ramené à la lueur des torches le long des allées forestières" (p. 247).

Il semble qu'Octave dans son élégie pour "l'âme radieuse" ait succombé à une tentation d'esthétisme. Yourcenar le suggère en insérant dans le cours de ces pages des moments de cette poésie culturelle et mythologique où elle excelle. Mais ce qu'elle suggère dans le même temps, c'est le pathétique, chez Octave, d'un projet vécu comme un échec : le poète a senti les limites de cette recherche esthétique, il n'a pas su éviter les timidités d'esprit d'un milieu engoncé dans les lieux communs, il n'a pu, par l'écriture, cerner la vérité existentielle de l'autre. Or cet échec d'Octave, cette semi-impuissance d'expression, c'est précisément la faille par laquelle resurgit cette poésie de l'exis-

tence qui habite le texte yourcenarien. L'auteur de *Souvenirs pieux* a inscrit dans la ligne brisée de la phrase les hésitations, les troubles, les vertiges ou les replis d'une pensée qui parfois prend peur d'elle-même. Ce faisant M. Yourcenar a atteint la voix la plus intérieure de ce "mystique à qui la grâce de s'exprimer avait manqué" [10], elle a répondu à une attente : "la langue que parle mon être intime est encore à trouver" (p. 248) avouait Octave Pirmez. Yourcenar a eu l'intuition que cette langue de l'intériorité existentielle devait être "le plus dénou[é] possible" [11] pour laisser filtrer le contact hésitant d'une conscience avec l'ultime mystère. "Trouver une idée, une image quelconque qui ne soit pas contaminée par la douleur ou le doute ... Si José vient demain, comme il l'a promis, il allumera en son honneur un feu de Bengale, à l'orée du bois, au bord du marécage ... Feu de Bengale..." (p. 204). Poésie balbutiée, proche d'un chuchotement, poésie de l'image élémentaire ou de la sensation fulgurante, comme celle qui vient accompagner Hadrien dans la proximité de la mort, "murmure de soie froissée" de la vague, "[b]ruit des sabots de Borysthènes" ... [12]. Nous avons aussi tous en mémoire, la page des *Yeux ouverts* où M. Yourcenar rêve sur les images-viatiques qu'elle voulait emporter avec elle, page à la fois profuse et où s'esquisse une recherche d'un imaginaire essentiel.

Le fil du souvenir pieux nous a conduit vers les principes génétiques d'une poésie de l'existence dans l'oeuvre de M. Yourcenar. Mais le texte nous a appris à considérer les termes "souvenirs" et "pieux" en association comme en dissociation [13]. Or le mot "souvenirs" peut également renvoyer à une interrogation du Je sur lui-même. Pour conclure, il serait légitime de se demander si cette poésie existentielle ne sourd pas d'une conception particulièrement originale de l'autobiographie.

[10] *Les yeux ouverts*, op. cit., p. 16.

[11] Nous reprenons cette expression qui s'applique dans le texte à une représentation de la sensualité - autre vécu, autre mystère. Allusion à la "nouvelle" de Michel, *Le Premier Soir*, réécrite par Marguerite jeune, dans une manière cohérente et liée, qui semble à l'écrivain de la maturité, trahir la justesse de ton initiale.

[12] *Mémoires d'Hadrien*, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1982, p. 515.

[13] Nous rencontrons dans notre texte - si le recensement en est exhaustif - 53 occurrences du terme "souvenir" (sous forme substantive ou verbale) et 39 occurrences du terme "pieux" (ou des mots apparentés "pieusement", "piété").

Souvenirs pieux de Marguerite Yourcenar

M. Yourcenar, on le sait, s'est toujours élevée contre le culte du moi et la complaisance pour l'anecdote personnelle. Elle n'hésite pas à répéter au long de son oeuvre que ce qui l'intéresse en soi comme en autrui, ce n'est pas l'individu mais l'être. Ce refus d'un repli sur l'individualité est une idée teintée de spiritualité bouddhiste, et qui lui est particulièrement chère. Il y a lieu de rappeler ici le koan zen^[14] mis en exergue du livre : "Quel était votre visage avant que votre père et votre mère se fussent rencontrés ?" L'être que par commodité on appelle soi, est traversé par toutes les existences - humaines ou non humaines - constitué qu'il est par les milliers de molécules de ceux qui l'ont précédé, croisé, ou encore qui emprunteront les mêmes chemins.

Ainsi, le texte yourcenarien, tout en se disant autobiographique, s'éloigne de tout effort de personnalisation. Dernier paradoxe. Tout le mouvement final de l'oeuvre va vers cette quête de l'homme obscur^[15]. "Obscurité" est à prendre ici au sens de simplicité, d'accueil de ce qui nous dépasse et nous constitue. En 1986, l'auteur écrivait un essai poétique qu'elle intitulait "Les Trente-Trois Noms de Dieu" ^[16] et qu'elle sous-titrait significativement "Essai d'un journal sans date et sans pronom personnel" : série de souvenirs purs, de rêveries sur les éléments ou les objets-signes, qui n'est pas sans rappeler le Cantique de la pitié de "l'oncle Octave" (p. 232).

Aux yeux de l'écrivain, l'être ne connaît pas les limites du moi, il ne connaît pas non plus celles du temps. M. Yourcenar adhère à ce principe de la subsistance après la mort visible d'un courant de forces, d'une vibration, d'une voix. Voix des choses ou voix des êtres ...

Si la dernière phrase du livre nous émeut : "Mon visage commence à se dessiner sur l'écran du temps", c'est que cette formule, très belle, désigne une existence dans sa potentialité mais aussi dans son effacement virtuel, effacement qui devient par le pieux souvenir qu'est l'écriture, trace, vol triangulaire, sens tracé sur la page du monde.

[14] Le koan (de ko : gouvernement, an : règle) désigne, dans la philosophie Zen, un principe de gouvernement qui s'énonce sous la forme d'une sentence contradictoire ou d'une question énigmatique, visant à éveiller la conscience du disciple à une dimension nouvelle de l'existence.

[15] Simplicité qui est aussi simplicité du verbe : "Nathanaël est de ceux qui pensent presque sans l'intermédiaire des mots. (...) Encore fallait-il pour écrire ce récit que cette méditation quasi sans contours fût transcrite", *Comme l'eau qui coule*, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, Postface d'*Un homme obscur*, pp. 1036-1037.

[16] "Les Trente-Trois Noms de Dieu", *Nouvelle Revue Française*, n° 401, 1er juin 1986.

