

L'OEUVRE D'ART DANS L'AUTOBIOGRAPHIE : *QUOI ? L'ETERNITE* DE MARGUERITE YOURCENAR

par Béatrice DIDIER (Université de Paris VIII)

La plupart des autobiographes font référence dans leurs récits à des oeuvres d'art : oeuvres plastiques, musicales, littéraires, et il n'est peut-être pas inutile de s'interroger, dans des perspectives de théorie littéraire, sur le statut de cet univers référentiel. Commençons par quelques réflexions qui sont de l'ordre de l'évidence, avant d'entrer plus avant dans le dernier texte de Marguerite Yourcenar, paru tout récemment : *Quoi ? L'Eternité*.

La référence à l'oeuvre d'art, comme à l'événement historique, peut apparaître comme un point d'insertion d'une réalité objective dans un univers de totale subjectivité. Prenons l'exemple de l'ouverture d'*Henry Brulard*, cette vaste interrogation sur le moi, ce vertige devant le "Qui suis-je ?", Stendhal le greffe sur une méditation à partir de la *Transfiguration* de Raphaël, tableau absent, qui n'est plus là où l'autobiographe dit se promener au moment où il prend la décision d'écrire sa vie. Il s'agit donc du souvenir d'un souvenir de ce tableau, dans une scène en grande partie fictive, puisque les érudits ont montré que Stendhal ne pouvait être à Rome le jour où il le dit. Toute cette ouverture du *Brulard* tient donc de la fiction tout autant que de l'histoire "réelle" du moi. Mais justement cette fiction permet de rattacher le moi à l'Histoire. En effet Stendhal calcule que ce tableau a été là pendant deux cent cinquante ans, et que lui a cinquante ans. Dans une arithmétique (dont les érudits ont montré le gauchissement - Stendhal a alors plus de cinquante ans) la durée de la vie de l'autobiographe se trouve donc mesurée à l'empan de la durée de l'oeuvre d'art. Cet exemple de Stendhal permet de voir assez clairement un certain nombre des vertus de l'oeuvre d'art dans l'autobiographie : elle y fait le joint entre objectivité et subjectivité. Ce tableau existe, aussi sûrement qu'a existé l'homme Stendhal. Il permet donc pour l'autobiographe (comme il pourrait d'ailleurs le faire pour le romancier) de créer un "effet de réel". Mais il s'agit d'une réalité qui est un lieu de fo-

calisation de la subjectivité. En ce sens que la présence de l'oeuvre d'art dans le texte passe par une double subjectivité, celle de l'autobiographe et celle du lecteur. Il ne s'agit pas de faire une description d'un tableau comme le ferait un guide, comme Stendhal lui-même tente de le faire dans les *Promenades dans Rome*, mais de faire figurer cette oeuvre uniquement en fonction d'une perception intime du moi et de sa durée, d'une prise de conscience du temps et du vieillissement, de la mort aussi : "cinquante ans, est-ce possible ?", "de plus grands que moi sont morts, Annibal est mort", etc... D'autre part la référence à l'oeuvre d'art suppose un consensus du lecteur. Elle n'a évidemment de sens que si le lecteur connaît cette oeuvre, si elle évoque quelque chose pour lui ; elle suppose chez lui, beaucoup plus nettement qu'à d'autres moments, un certain niveau de culture, une connivence, l'appartenance au même univers culturel : dans la référence esthétique se scelle aussi le "pacte autobiographique", elle est un des lieux où s'affirme qu'il existe bien un langage commun entre l'écrivain et son lecteur. Partant, elle est un de ces lieux où s'affirme également l'existence du destinataire, où il prend une certaine configuration, quitte le "degré zéro", pour devenir un homme ayant un univers référentiel commun avec l'autobiographe. Ouvrir son autobiographie sous le signe de Raphaël, c'est enfin affirmer une conviction : que cet homme de 1885 ou de 1935 pour qui Stendhal écrit connaîtra encore Raphaël, qu'il y a une pérennité de l'oeuvre d'art qui constitue une assurance pour l'autobiographe, et un espoir de vaincre la mort.

Car l'oeuvre d'art convoquée dans l'autobiographie y prend une valeur métaphorique, valeur qui peut s'exprimer sur des modes psychologiques et grammaticaux variables. Le lecteur, si peu perspicace qu'on le suppose, ne manquera pas de sentir que ce n'est pas un hasard si Stendhal a choisi de faire référence à un tableau dont le thème est la Transfiguration, quand l'autobiographie est en elle-même un acte de transfiguration de la vie par l'écriture. L'oeuvre d'art évoquée dans cette autre oeuvre d'art qu'est l'autobiographie, y apparaît donc - que ce lien soit ou non explicité par un outil grammatical classique de comparaison - comme essentiellement métaphorique : par-delà telle ou telle situation du héros de l'autobiographie, elle est métaphore de l'entreprise autobiographique tout entière.

Dans une analyse plus détaillée, il serait bon de distinguer, parmi ces références à des oeuvres d'art, divers domaines : la référence à

L'oeuvre d'art dans l'autobiographie

l'oeuvre plastique n'a pas exactement le même statut que la référence à l'oeuvre musicale ou à l'oeuvre littéraire. L'oeuvre plastique possède un effet de "faire-voir" immédiat que ne possède pas l'oeuvre musicale où le rapport sémantique est plus vague, plus diffus, plus subjectif encore ; quant à l'oeuvre littéraire, son statut est différent, en ce qu'il n'y a pas cette hétérogénéité de systèmes sémantiques qui sépare le texte littéraire de l'oeuvre musicale ou plastique. L'autobiographe faisant allusion à une oeuvre littéraire se meut dans le même système sémantique, au point qu'il pourrait sans difficulté faire une citation, ce qui lui serait impossible pour une oeuvre musicale ou plastique, à moins d'introduire dans son manuscrit d'autres modes d'écriture (ce que ne manque pas de faire Stendhal en introduisant dans le manuscrit du *Brulard* des croquis, des reproductions d'oeuvres d'art, et même, une fois, une portée musicale). Et comme souvent l'autobiographe est aussi romancier ou dramaturge, la référence à une oeuvre littéraire peut prendre aussi la forme d'une autoréférence : nous allons en voir des exemples chez Marguerite Yourcenar. *Brulard*, fait allusion au *Rouge et le Noir*. Il sera utile de faire une place à part au réseau d'autoréférences que contient presque toujours l'autobiographie d'un écrivain : autoréférences qui peuvent prendre des formes très diverses : simple allusion, analyse des conditions dans lesquelles une oeuvre a été écrite, assimilation d'un personnage à l'autobiographe, etc..

Mais, par-delà les problèmes généraux que nous allons avoir à évoquer, chaque autobiographe possède sa spécificité, et dirions-nous même chaque texte : la situation n'est peut-être pas rigoureusement la même dans chaque volet du triptyque dont Marguerite Yourcenar vient de nous donner, par-delà la mort, le dernier : *Quoi ? L'Eternité*. Il y a une différence radicale apparemment, c'est que le troisième volet se situe après la naissance de l'autobiographe, alors que les deux premiers se situaient avant. Cependant *Quoi ? L'Eternité* est inachevé - c'est la fatalité des autobiographies, et ce n'est que par artifice qu'un écrivain peut achever le récit de sa vie - mais ici finalement une bonne partie du livre se situe avant le moment où la petite Marguerite a vraiment une conscience et une mémoire, si bien que ce troisième volet, un peu à la façon d'*Archives du Nord*, est peut-être surtout une biographie du père, ou plutôt une autobiographie à travers le père, avec cette question fondamentale qui se pose sans cesse : il s'agit de la

mémoire de qui ? non pas du tout petit enfant, mais de l'autobiographe qui se souvient des récits où son père lui a confié le dépôt de sa propre mémoire, et de beaucoup d'êtres - Jeanne, par exemple - dont il a été le confident. Mémoire d'une mémoire. Nous assistons chez Marguerite Yourcenar à une autobiographie perpétuellement excentrée, ou plutôt à une autobiographie qui ne parvient pas à trouver son centre dans le moi, mais le trouve dans le moi du père - avec cependant une écriture qui est bien celle de Marguerite et non du père. L'oeuvre d'art dès lors figure un point fixe : l'autobiographe n'a pas pu voir les êtres qu'a connus son père, ou du moins, elle s'en souvient différemment, elle a d'eux des images tardives que le père n'a pu avoir (ainsi Jeanne aux "joues grises"), mais elle a pu voir, entendre, lire les mêmes oeuvres que son père. L'oeuvre d'art est donc, dans sa durée, dans son universalité, (si différente des êtres humains atteints par le vieillissement) une sorte de point d'insertion de cette mémoire commune entre le père et la fille. L'oeuvre d'art constituerait un point fixe qui permettrait d'échapper au vertige, en étant une terre connue pour le lecteur, mais aussi une référence stable pour l'autobiographe qui en vient à ne plus savoir où commence et où finit sa mémoire, où finit l'autobiographie "stricto sensu", où commence le roman, frontière d'autant plus difficile chez un écrivain dont la fiction a pris avec prédilection la forme du "roman historique" - est-il si différent finalement de ressusciter son père ou Hadrien ?

Mais entrons plus avant dans *Quoi ? L'Eternité* et essayons de voir le plus précisément possible, comment l'oeuvre d'art figure dans le texte et ses diverses fonctions. Nous commencerons par les moments où l'oeuvre d'art semble la plus lointaine, pour aboutir à ceux où il y a un phénomène de fusion, d'osmose totale.

L'art figure d'abord comme un ailleurs. La famille bourgeoise est traditionnellement représentée depuis de XIXe siècle comme opposée aux arts, lieu du mauvais goût et bastion des préjugés contre les artistes. C'est bien ainsi qu'apparaît d'abord le domaine bourgeois par excellence du Mont-Noir dominé par la terrible Noémi, et d'une façon plus générale, une bonne partie de la famille de Marguerite. En particulier, les femmes chez qui l'inculture fait partie des vertus morales. Ainsi Marie qui n'est allée à Rome "qu'une fois, en voyage de noces, et

se souvient surtout de l'audience que leur a accordée le Saint Père" [1]. Le décalage entre l'homme et la femme est très net dans le couple Marie et Paul. Paul a du goût, "il va même jusqu'à Renoir et jusqu'à Monet" [2]. La scène où il a apporté à Marie un kimono de l'époque Meiji est bien significative. "Paul lui explique que ce costume à Paris est devenu un négligé à la mode, mais la jeune femme rougit violemment, comme souffletée et sanglote : -Tu me prends pour une fille ! Tu me prends pour fille" [3].

Pourtant dès le début du livre, et même s'il n'était pas déjà instruit par *Archives du Nord*, le lecteur sent que Michel n'appartient pas tout à fait à cet univers bourgeois. Pendant les périodes où il vit au Mont-Noir, c'est comme dans une "Trappe personnelle", pour s'infliger des moments d'ascétisme, mais on le sait prêt à repartir vers cet ailleurs qui l'appelle et qui est à la fois l'art et l'aventure. La comparaison qui s'établit dans les premières pages entre Michel et Proust fait sens. Fait sens aussi le fait que la première fois qu'apparaît l'autobiographe à venir, c'est comme un être qui serait susceptible plus tard d'impression d'art, et par l'intermédiaire du père : la présence de l'enfant oblige à une renonciation momentanée aux voyages en Italie, mais perce un espoir : "Plus tard, peut-être, la petite fille qui en ce moment vagit dans les bras des bonnes sera quelqu'un qu'on pourra prendre par la main pour lui montrer les jardins Boboli" [4]. L'éveil d'une conscience future est figuré par cette présence de l'art.

Et finalement ce récit d'une vie bourgeoise devient surtout le récit des échappées qui prennent toute leur valeur par rapport à ce fond terne. L'art est sexualité, Eros. Si bien que le préjugé de Marie n'est pas tout à fait faux, même s'il est présenté avec quelque ironie par l'autobiographe ; Marie est gênée lorsque Paul, retour d'un pèlerinage au Portugal, parle de la beauté des paysannes "comme si elle soupçonnait une pointe d'illicite dans tout goût de la beauté" [5]. Illicite, ce personnage de l'artiste homosexuel : Egon. Illicite aussi cette liaison avec Jeanne. Mais, à l'inverse de Marie, l'autobiographe exalte cette beauté de l'art qui transcende les catégories morales, cet ailleurs

[1] Marguerite Yourcenar, *Quoi ? L'Eternité*, Gallimard, 1988, p. 52.

[2] p. 52.

[3] pp. 52-53.

[4] p. 26.

[5] p. 52.

de la beauté.

L'oeuvre d'art devient alors le cadre symbolique des moments très intenses du désir amoureux. Michel et Jeanne se rencontrent au Louvre "dans la salle de la Vénus" [6]. Cette scène d'adieu ne prend toute sa beauté, toute son intensité, que par ce décor qui devient symbolique, tant est soulignée l'identification de la femme à l'oeuvre d'art : "Elle est vêtue de blanc par ce beau matin de juin. Sa voilette flotte sur sa nuque, sa longue jaquette et sa longue jupe rappellent à Michel le libre drapé des marbres autour d'elle. Elles lui rappellent aussi ce corps qu'elles recouvrent et qu'il ne reverra plus. Soeur de Vénus, soeur de la Victoire" [7]. Sa fuite dans les couloirs bordés de sarcophages, la poursuite vaine de Michel, toute cette scène est d'une grande beauté parce que sa tonalité est donnée par ce décor antique.

L'oeuvre d'art n'est pas seulement un décor, elle permet, dans une sorte de raccourci, et justement par ce qu'elle suppose de compréhension et de connaissance chez le lecteur, un portrait psychologique rapide : il suffit, par exemple, pour situer "le comte d'A." de dire au lecteur : qu'il possède "quelques bons tableaux de grands petits maîtres auxquels il ajoutait parfois une oeuvre de peintres moins connus des gens du monde, une aquarelle de Boudin, un dessin de Seurat, un des premiers Mondrian" [8]. La référence à l'oeuvre d'art possède une faculté elliptique dont Marguerite Yourcenar se sert systématiquement, et qui contribue certainement à cette connivence avec le lecteur qui est un des secrets du charme de la lecture et du lien qui se noue entre l'écrivain et son destinataire. La référence à ce monde culturel permet l'économie d'explications qui seraient lourdes, elle poétise en un mot, elle laisse la liberté à l'imagination du lecteur : "J'avais déjà eu, plus petite encore, un amour à la Titania pour un grison qui promenait les enfants dans une île du bois de la Cambre à Bruxelles" [9] et voilà une banale promenade sur un ânon nimbée de la poésie shakespearienne. L'oeuvre d'art fait voir, elle évite une description, en ajoutant une dimension poétique : "Egon quitte silencieusement son fauteuil de rotin et rejoint Jeanne au bord de la mer, portant sur l'épaule Axel comme l'Hermès des musées porte l'enfant Bac-

[6] p. 194.

[7] p. 198.

[8] pp. 185-86.

[9] p. 205.

chus"[10]. Et voilà l'artiste Egon devenu lui-même oeuvre d'art et dont la silhouette se détache avec la beauté du marbre.

Mais il arrive que Marguerite Yourcenar fasse allusion à des oeuvres moins universellement connues et qui par conséquent demandent à être elles-mêmes décrites : "Il existe au Musée du Havre une petite toile de Boudin, un groupe de dames marchant sur la plage miroitante, une traînée confuse d'étoffes et de visages féminins dans un paysage d'air gris et d'eau grise. *La Promenade à Scheveningue*" [11]. Ici, apparemment la référence à l'oeuvre d'art, loin d'économiser une description, oblige au contraire à en faire une. Mais ce qui aura été décrit comme appartenant un tableau n'aura pas à être décrit comme appartenant à ce paysage "réel" traversé par l'enfant. Décrire le tableau évite de décrire une plage finalement banale, et surtout permet de substituer la mémoire collective à la mémoire individuelle de l'autobiographie, mémoire frappée d'incertitudes pour situer "ces souvenirs que je crois miens, d'il y a trois quarts de siècle" [12]. A quoi s'ajoute la magie du nom même "Scheveningue", "prononcé à la française" ; et l'on se demandera si une partie de la poésie de Boudin ne réside pas, du moins dans le texte, en la poésie du titre. Et cela amène à se poser une question plus générale.

L'oeuvre d'art dans le texte, c'est aussi, tout simplement, et dans le cas où il n'y a pas allusion diffuse, mais où elle est nommée, ce titre de tableau, de sculpture, d'opéra, de film, qui pour le lecteur cultivé suffit à évoquer l'oeuvre, et qui comporte aussi en lui-même habituellement sa force d'évocation, sa poésie, sa musique, son intonation qui se détacherait du texte si on le lisait à voix haute, avec une certaine solennité d'annonce, d'Annonciation peut-être, et qui pour l'oeil, dans la lecture muette qui est devenue notre pratique, se détache dans la page imprimée par l'italique. Si bien que ce titre, *Quoi ? L'Eternité* va recouvrir une multitude de titres, les englober, les enserrer, transformer ces titres en sa propre substance, sa propre chair, la chair des mots.

Il faut peut-être examiner à part le cas où les oeuvres d'art sont encore plus intimement liées au récit autobiographique, en ce qu'elles

[10] p. 128.

[11] p. 123.

[12] p. 124.

sont créées par des personnages mis en scène par l'autobiographie et mieux encore par l'autobiographe lui-même. L'autobiographie ici comme chez Proust sous le signe duquel elle s'inaugure, est à la fois biographie et autobiographie d'artiste. Et comme la figure paternelle y est dominante, Marguerite Yourcenar tente de persuader au lecteur, avec un zèle qui a quelque chose de touchant, que l'artiste premier, le vrai artiste s'il était tout à fait parvenu à se détacher de la gangue bourgeoise dans laquelle il est né : c'était son père. A plusieurs reprises, elle cite des oeuvres de Michel, consciente d'une sorte de devoir de la mémoire, consciente qu'elle est seule à pouvoir soustraire ces oeuvres de l'oubli définitif. Elle cite des vers de Michel [13]. Elle fait état assez longuement de sa traduction d'un ouvrage mystique de l'écrivain tchèque Comenius que Michel avait lu avec Jeanne dans une version anglaise.

Cette autobiographie nous présente surtout un personnage d'artiste très fascinant : celui d'Egon de Reval. Il entretient avec la figure paternelle une relation ambiguë, puisque Michel est l'amant de Jeanne de Reval, et qu'il existe entre les deux hommes un lien de répulsion et d'attraction, dont Marguerite Yourcenar fait bien sentir le côté trouble. Sans être véritablement une figure paternelle, Egon est présenté comme celui qui se substitue finalement au père auprès de Jeanne, cette femme qui figure la véritable mère, car à plusieurs reprises Marguerite Yourcenar l'affirme : Fernande pour elle n'est même pas un souvenir, tandis qu'elle éprouve un véritable amour filial pour Jeanne.

Egon apparaît surtout, ce qui n'est évidemment pas contradictoire avec cette assimilation au père, comme une préfiguration de l'autobiographe. Ce prénom même d'Egon, surtout dans cette atmosphère fortement empreinte de culture gréco-latine, est perçu en fonction du pronom latin de la première personne "Ego". Bien différent certes, pour ce qui est du détail des événements, de ce que sera Marguerite Yourcenar, il est cependant l'artiste qu'elle va être - avec toutes les transpositions nécessaires, puisqu'il est un musicien, mais avec cette profonde androgynie de l'artiste que Marguerite Yourcenar a défendue. Dans la mesure où *La Recherche du temps perdu* est une autobiographie, ou plutôt un roman à forte teneur autobiographique, on verra une analogie entre la situation d'Egon dans *Quoi ? L'Eternité*

[13] p. 121.

L'oeuvre d'art dans l'autobiographie

et celle de Vinteuil par exemple, d'Elstir ou de Bergotte, chargés de représenter le "moi" artiste de Proust que le "narrateur" ne prend pas en charge. De même ici, du fait que l'autobiographie de Marguerite Yourcenar se situe exclusivement dans les années de l'enfance, Egon est délégué à représenter l'artiste adulte, comme si - volonté délibérée? pressentiment? - Marguerite Yourcenar : savait qu'elle ne pourrait pas mener son autobiographie jusqu'au moment où elle écrirait. *La Recherche* se présente comme un roman, tandis que *Quoi? L'Eternité* est une autobiographie, mais le romanesque s'y introduit sans cesse. Et la présence d'Egon entraîne dans le texte celle d'oeuvres d'art imaginaires, ou semi-imaginaires, telles que Michel Butor en a si bien analysé les caractéristiques dans *Répertoires*. D'autant plus intéressantes ces oeuvres musicales que Marguerite Yourcenar en donne une idée assez précise, et où se mêle très subtilement réalité ou fiction. Ainsi le *Cheval blanc au bord du Lac* [14], ballet d'Egon où l'on retrouve des artistes bien réels, Fokine, la Pavlova, etc... Les éléments de la mise en scène, et même le caractère de l'innovation musicale ("la lourde et discordante *Polonaise*") appartiennent bien à ce que nous savons des scandales causés par les premières représentations des ballets russes. Mais Marguerite Yourcenar joue avec la difficulté, car rien n'est plus difficile que d'évoquer dans un texte littéraire une oeuvre musicale ; on en vient presque inévitablement à parler de mise en scène s'il s'agit d'opéra ou de ballet, ou encore du poème, s'il s'agit de chant ou bien des conditions de la composition. Mais comment dire la musique ? Ainsi pour les *Hymnes à la Nuit* que Egon compose à partir des poèmes de Novalis, "en se grisant d'abord" et grâce à des "moments de liberté sauvage, qu'il s'agisse de chevaux ou de randonnées dans les bois, de rencontres fortuites, de contacts anonymes et nocturnes, le tout assaisonné, elle le comprend aujourd'hui, d'une pointe de danger"[15] - l'incise représente Jeanne, mais aussi Marguerite et peut-être sa lectrice.

Marguerite Yourcenar joue donc avec la difficulté lorsqu'elle évoque un concert de piano forcément dénué de tout aspect figuratif : "Le jeu du pianiste n'avait jamais été plus retenu et plus intense. Il fit acclamer ces formes musicales déconcertantes, qui paraissaient encore insolites à la plupart des gens. On sentait avoir atteint un lieu

[14] pp. 160-161.

[15] p. 174.

abstrait et froid, brûlant comme la glace, où s'élaborait un chant aux flexions impossibles à prévoir, aux intervalles à la fois inévitables et incalculables, et presque mortellement pur" [16]. Brève évocation, mais qui suffit à donner un sentiment de cette musique. Marguerite Yourcenar dose avec beaucoup d'art le terme technique "intervalles" et le recours à la métaphore ("comme la glace") qui est la grande ressource des écrivains pour rendre non la musique indicible mais l'effet produit par elle, selon une technique qui est celle de l'impressionnisme. Prolonger l'analyse serait une gageure impossible, et Marguerite Yourcenar très habilement introduit dans le texte, à défaut de la musique, les propos que tient le musicien lui-même sur sa musique : "Une fois de plus, Egon explique en vain à la presse qu'il ne s'agissait pas de chercher des nouveautés déroutantes, mais de rejoindre ce qu'il y a de plus ancien et de plus essentiel dans certains modes musicaux, par exemple, certaine musique rituelle chinoise" [17].

Marguerite Yourcenar, écrivain, ne figurera-t-elle dans son autobiographie que sous des masques ? Et parce qu'elle ne la conduit pas jusqu'au moment où elle créera, son oeuvre sera-t-elle absente de l'oeuvre, ou du moins n'y sera-t-elle introduite que par figures ? *Quoi ? L'Eternité*, même si on peut y voir une autobiographie souvent curieusement excentrée, est cependant essentiellement l'histoire de l'éveil d'une conscience d'artiste. Cet éveil peut se faire de façon détournée, en évoquant par exemple, la prise de conscience artistique chez des êtres avec qui elle est en état d'osmose : Michel, Jeanne - car le lien le plus subtil qui existe entre ces êtres se fait peut-être par l'art : Egon révélant la modernité à Jeanne qui la révèle à Michel qui finalement la transmet à Marguerite. Mais l'éveil de la conscience artistique chez la future autobiographe s'opère aussi par la méditation solitaire et silencieuse, sous ces deux formes fondamentales : la visite du Musée et la lecture. Visites au Louvre, au Musée Guimet, dans les si riches musées de Londres [18]. La visite au musée est l'occasion non seulement d'évoquer cet éveil de la conscience artistique, mais d'introduire aussi l'oeuvre d'art elle-même, et non certes sa description systématique, mais tel trait, tel geste qui suffisent à la ressusciter. "Les grands arbres de Poussin et les bocages de Claude Lorrain pre-

[16] p. 192.

[17] *Ibid.*

[18] pp. 234, 259, 272.

naient racine en moi ; le doigt levé de saint Jean et du Bacchus de Vinci au seuil de leurs cavernes me désignaient je ne sais quelle lueur vers laquelle j'allais sans le savoir ; j'aimais une petite tête détachée de la frise du Parthénon à tel point que j'aurais voulu l'embrasser"[19].

Autre expérience fondamentale : la lecture. Comme tous les autobiographes, Marguerite Yourcenar est amenée à constater l'importance capitale de la première lecture, et le contraste qui peut exister entre l'effet de cette première lecture et la qualité même du texte lu. Il s'agit d'un "roman idéaliste et chrétien d'une Madame Reybes-Montlaur (...) Cette romancière racontait l'histoire des disciples de Jésus réfugiés en Egypte vers le milieu du Ier siècle" [20]. Avec cette faculté qu'a la réalité de devenir symbole, surtout quand elle est reflétée sur le tain de la mémoire, ce livre a été trouvé dans la chambre du père. De tout ce livre, il ne reste qu'une image : "Un sentiment d'émerveillement m'envahit, si fort que je refermai le livre. La barque a continué à remonter le fleuve, consciemment ou inconsciemment, dans ma mémoire pendant quarante ans ; le soleil rouge à descendre à travers la palmeraie ou sur la falaise, le Nil à couler vers le Nord. J'allais un jour voir sur ce pont pleurer un homme à cheveux gris" [21].

La première lecture dans l'autobiographie est douée de cette vertu magique de représenter les virtualités de l'oeuvre future, comme si elle avait donné l'impulsion définitive, et fût-elle lointaine, à la force créatrice. Qu'il y ait dans cette interprétation de la lecture première et fondatrice, une création de la mémoire, plus peut-être qu'une réalité, qui pourrait en juger ? L'autobiographe se revoit découvrant obscurément grâce à cette première lecture qu'il (ou elle) sera écrivain. Les lectures suivantes, et même si objectivement elles sont d'une tout autre importance, ainsi celle de Platon, prolongent, élargissent cette découverte première : "Je lisais ardemment Platon, aidée certes d'une traduction juxtalinéaire : les archétypes, les mythes, les grands débats sur l'immortalité passaient devant moi un peu comme des nuées" [22]. La lecture est rêverie, une rêverie qui ne tardera pas à être créatrice.

[19] p. 234.

[20] p. 227.

[21] pp. 227-228.

[22] p. 290.

Et ces oeuvres d'art que Marguerite Yourcenar va, à son tour, engendrer, elles vont être présentes aussi dans le texte de *Quoi ? L'Eternité* grâce à tout un réseau subtil d'allusions, grâce surtout à la magie des lieux, et des êtres qui vont servir à l'alchimie créatrice d'*Alexis*, par exemple : Marguerite Yourcenar nous dit qu'entra le souvenir de Jeanne et d'Egon dans ce roman. Se projetant encore plus loin dans le futur par rapport au moment raconté dans l'autobiographie, elle évoque le jugement que son père porta sur ce texte "Cet *Alexis*, Michel le lut sur son lit de mort et nota en marge de ce petit récit que rien n'était " plus pur" [23]. Une eau-forte " post romantique, placée dans un corridor accédant à ma chambre" va devenir aussi un élément pour *Alexis*, et plus tard, Marguerite Yourcenar supposera que son héros alimente sa rêverie à la comtemplation de cette oeuvre.

Les *Mémoires d'Hadrien*, sont avec *Alexis*, l'oeuvre romanesque la plus présente. Jeanne et Egon rêvent dans la Villa Adriana [24]. Jeanne croit apercevoir Michel dans cette Villa qui devient le lieu d'étranges jeux de miroirs et de mémoires, puisque cette histoire ce n'est pas Jeanne qui l'a racontée à Michel, mais une amie de Jeanne "à l'époque où mes projets "d'écrire un jour quelque chose sur Hadrien", conçus en visitant la Villa vers ma vingtième année, n'étaient encore connus que de moi seule" [25]. Telle phrase d'*Hadrien* est née obscurément de ces événements vécus par l'adolescente dans le bouleversement de la première guerre mondiale : " "J'ai vu courir dans les nuages les cieux barbares". Où que cette phrase prêtée à Hadrien ait été plus tard écrite, elle a été pensée là" [26].

Ainsi s'établit une osmose entre la sensation vécue, la création romanesque, l'autobiographie, puisque l'oeuvre d'art essentielle, c'est finalement ce texte en train de s'écrire, grâce à tant d'autres oeuvres d'art : l'autobiographie. Ainsi s'opèrent ces prodigieux effets d'"abysses", une oeuvre picturale ou architecturale, par exemple, donnant lieu à l'évocation du texte romanesque qui lui-même s'insère dans le texte autobiographique. *Quoi ? L'Eternité*, profondément écrit avec des oeuvres d'art, est à son tour oeuvre d'art. Biographie d'un musicien, Egon et de cet artiste virtuel qu'est Michel, autobiographie

[23] p. 142.

[24] p. 184.

[25] p. 186.

[26] pp. 263-264.

L'oeuvre d'art dans l'autobiographie

d'un écrivain à venir, cette oeuvre se présente comme une promenade dans ce vaste "musée imaginaire" de la création. Mais un monde de l'art qui prend brusquement dans les dernières pages sa dimension tragique. L'autobiographie se termine, d'une façon provisoire, mais devenue définitive par la mort de l'auteur, dans cet horrible chaos de la guerre, de la "terre qui tremble", de ces "sentiers enchevêtrés", où Egon ne parvient plus à retrouver les êtres, le monde de sa jeunesse. Dans l'horreur du bouleversement, devant tant de morts et d'atrocités, l'oeuvre d'art n'est plus possible, et pourtant l'art survit et renaîtra : "Le galop allègre du *Cheval blanc au bord du lac*, le premier ballet d'Egon, joué en ce temps-là, plongeait moins dans la mort que dans une jaillissante, inexplicable immortalité". Et, curieusement si l'on s'en tenait à la seule logique, apparaît dans le texte même, bien visible avec ses italiques, le titre de l'ensemble autobiographique : "Quant au *Labyrinthe du Monde*, ce n'était plus qu'un long projet pour après-demain" [27]. Par-delà l'horreur des dernières pages, demeure cette conviction de l'immortalité de l'oeuvre d'art, et de cette oeuvre d'art pétrie de tant d'autres : l'autobiographie. Peut-être est-ce cette immortalité qui est la vraie réponse à l'interrogation : "Quoi ?". L'immortalité et l'éternité finalement se confondent, puisque par le jeu de tant de mémoires enchevêtrées, l'oeuvre semble exister depuis toujours, en tout cas préexister à l'autobiographe, comme si elle n'avait ni commencement ni fin.

[27] p. 312.

