

L'ALTERNANCE ENTRE LE VÉCU HISTORIQUE ET LA FICTION HISTORIQUE DANS L'ŒUVRE DE MARGUERITE YOURCENAR

par A. FETTAH HAMZAOUI (Sapporo)

Sans le caractère imaginaire, toujours revendiqué par Marguerite Yourcenar, ses créations et son style n'auraient jamais vu le jour. Le caractère imaginaire autorise des supputations de tous ordres et, partant de là, arriver à découvrir avec plus ou moins de bonheur une vérité, historique, par exemple, puis à nous communiquer sa version des faits. Néanmoins, l'auteur prend la précaution – manière de se démarquer de certains historiens dont elle n'approuve pas les théories parce qu'elles ne sont pas objectives – de discerner, selon ses dires, l'authenticité de la véracité.

“L'authenticité est une chose, la véracité en est une autre”, annonce-t-elle dans son essai intitulé *Sous bénéfice d'inventaire*. Arrêtons-nous un instant sur ce titre qui est, en lui-même, tout un programme. Il suggère au lecteur de lire l'ouvrage avec attention et de ne pas porter un jugement hâtif quant au contenu car les notes qui y sont consignées peuvent à tout moment être controversées.

Elle nous met en garde : *Sous bénéfice d'inventaire* signifie que l'auteur pose une condition. Elle semble également remonter loin dans le passé pour dénoncer ces historiens ou réputés tels ; elle s'inscrit en faux contre leur manque de rigueur scientifique et leur reproche de s'attacher au superflu (au superficiel) en négligeant l'essentiel. Manque qui peut être préjudiciable à une meilleure compréhension de l'histoire de l'humanité et dont elle souligne les conséquences :

[...] bien des défauts de l'*Histoire Auguste* sont également imputables aux historiens antiques de la belle époque ; c'est à y regarder de près seulement qu'on note une différence due moins à un changement de méthode qu'à un abaissement de la culture. La

même absence de système, la même incapacité à dater un incident ou un trait de conduite, et par conséquent la même tendance à offrir comme caractéristique du personnage ce qui n'est souvent qu'une action isolée au cours de sa vie ... ^[1]

La pierre d'achoppement sur laquelle les historiens butent est, ainsi, la forme et non le fond. Comment corriger ce 'défaut' sinon en imbriquant tour à tour le vécu dans la fiction ou bien en procédant par la méthode inverse – inclure la fiction dans le vécu –, conceptions que l'on peut vérifier tant dans ses pièces de théâtre que dans quelques romans ou essais. Être au plus près de la réalité est ce qui la fascine réellement. Dans les faits, Marguerite Yourcenar cherche à se rapprocher de la vérité historique qui n'est pas, dira-t-elle dans les *Mémoires d'Hadrien*, un mensonge mais une approximation. Elle s'aide, pour 'imager' les scènes historiques du passé, de sa large érudition historique, de sa passion des voyages et surtout de sa pratique de la psychologie humaine, qui l'amènent à camper, sans l'y cantonner, un personnage évoluant dans un moment de l'Histoire. De surcroît, Marguerite Yourcenar possède une profonde connaissance de l'histoire des mentalités à travers les siècles, dans laquelle elle puise à volonté pour édifier des scènes de la vie d'hommes – qui ont fait l'Histoire – passées ou futures mais presque jamais présentes.

Au demeurant, notre intention ici est de dépeindre les réactions psychologiques des protagonistes yourcenariens. Nous relevons, par exemple, que dans *L'Œuvre au Noir*, Zénon, confronté à ses juges accusateurs, fait preuve d'un calme olympien. Ses futurs bourreaux se sont acharnés non seulement à vouloir violer sa conscience mais en plus l'ont contraint à avouer les crimes qu'il aurait commis et, par extension, à dénoncer ses éventuels complices. Le procès instruit se veut exemplaire, non pas tant dans son impartialité, plutôt dans l'intention de décapiter, par-delà Zénon, tous ceux dont les croyances ou les idées religieuses ne correspondaient pas à celles professées par les puissances ecclésiastiques régnautes de l'époque. Marguerite Yourcenar attire notre attention sur le cheminement du raisonnement adopté par les magistrats afin de confondre l'accusé à qui il est fait grief, notamment, d'avoir blasphémé, crime jugé impardonnable :

[1] Marguerite YOURCENAR, *Sous bénéfice d'inventaire*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1978, p. 27.

Alternance entre le vécu historique et la fiction historique

[...] Enfin [...] on fit lecture des *Prophéties comiques* [...]. Ce monde grotesque comme celui que l'on voit dans les tableaux de certains peintres parut brusquement redoutable. [...] on écouta l'histoire de l'abeille qu'on dépouille de sa cire pour honorer des morts privés d'yeux, devant qui vainement se consument des cierges, et qui sont non moins démunis d'oreilles pour entendre les suppliques et de mains pour donner. [...] Par-delà l'intention blasphématoire visible en plus d'un endroit à l'égard des institutions chrétiennes, on sentait dans ces élucubrations un refus plus total encore et qui laissait dans la bouche un vague écœurement ^[2].

En somme Sébastien Theus, alias Zénon, est irrécupérable pour la société ; pire, il la corrompt. Le meilleur moyen de lui faire expier ses fautes et de s'en défaire consiste à l'exécuter en place publique. Tout d'abord pour faire plaisir au peuple friand de tels spectacles, ensuite, but recherché et inavoué, lui transmettre un message, celui de ne pas aller à l'encontre des institutions en place. Cela dit, le cadre historique dans ce cas précis a pour nom l'Inquisition. Combien de vies humaines ont été supprimées au nom de cette sacro-sainte Inquisition ? Il était hors de question que l'Église laisse des individus avoir des idées en avance sur leur temps de peur qu'ils ne grangrènent le tissu social. Le remède est radical : éradiquer le mal. L'auteur nous invite à tirer nous-mêmes les conclusions adéquates sur les tableaux de vie qu'elle nous soumet.

Par ailleurs, une fois que le pivot du roman entre en scène (en l'occurrence Zénon), il lui faut le mettre en relation avec son environnement immédiat, lui tisser une histoire qui corresponde, qui soit conforme au climat social, idéologique ou politique de son temps. C'est là que l'auteur se manifeste en faisant preuve de subtilité et de finesse, en déployant son talent, en élaborant une fiction historique qui puisse être envisagée comme vraie. Ses 'recettes' d'écriture ne sont jamais tout à fait les mêmes ; elle tire, à ce propos, argument de ce que ni les personnages, ni les situations ne sont jamais semblables. Elle avouera à Matthieu Galey qu'elle ne relit jamais ses 'recettes' :

Ce sont les mauvais cuisiniers qui consultent leur livre toutes les cinq minutes. Il faut varier selon l'humeur, il faut changer, selon les substances que l'on a sous la main. Le pain n'est jamais deux fois le

[2] Marguerite YOURCENAR, *L'Œuvre au Noir*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1981, p. 390-391.

même. Il y a des stades qui rappellent tout à fait ceux de l'écriture. D'abord quelque chose d'informe qui vous colle aux doigts : une bouillie. Et puis la bouillie devient de plus en plus ferme...^[3].

La comparaison de ces deux nourritures que sont le pain (nourriture du corps) et l'écriture (nourriture de l'esprit) exhale une connotation quasi métaphysique. Connotation sciemment mise en relief par l'écrivain pour souligner le caractère sacré de la composition. Par la grâce de l'alchimie du verbe, l'œuvre atteint le stade final et se transforme en chef-d'œuvre. Auparavant, il lui aura fallu passer successivement par le stade de l'ébauche, celui du silence, puis le stade du dialogue ininterrompu où l'écrivain perçoit une vie – qui n'est pas la sienne – doublée d'une voix.

Il n'est pas nécessaire que nous nous penchions sur le stade de l'ébauche : Marguerite Yourcenar a largement décrit ses procédés d'écriture. En contrepartie, nous accorderons une attention particulière aux deux autres étapes mentionnées ci-dessus.

L'étape du silence est l'unique moment où il est loisible à l'écrivain, disons plutôt à l'écrivain-historien, de concevoir avec une certaine exactitude – de transcrire ce qu'il aura observé dans le réel – des formes, des sons, des sentiments et des situations. Il n'inventera pas, au sens de 'fabuler' ; il se donnera pour charge de rendre des 'signes visuels'. La barrière érigée entre les signes et les mots s'estompera d'elle-même dès le moment où le narrateur aura aboli la conception du temps. Apparemment, cette technique a porté ses fruits dans les romans de notre auteur, étant donné qu'elle a su répondre à l'attente d'un Alexis, d'un Zénon, d'un Hadrien ou d'une Dida, pour ne citer qu'eux par exemple, en en faisant des êtres de chair et de sang, doués non seulement de la parole, mais aussi, détail important, de la faculté de pensée. Le fait est, confie Marguerite Yourcenar dans une correspondance à Alain Bosquet :

que j'ai rencontré très jeune la plupart des personnages réels ou imaginaires qui allaient m'occuper toute ma vie : de certains d'entre eux (Alexis, Éric, Sophie), j'ai pu dire immédiatement ce que j'avais à dire, parce que mon âge et mes ressources coïncidaient avec les leurs ; pour d'autres (Hadrien), j'ai eu la bonne chance d'être obligée d'attendre [...]. Je n'ignore pas que la plupart des romanciers en pareil cas se tirent d'affaire en inventant un nouveau personnage ;

[3] *Les Yeux ouverts*, Paris, Le Centurion, 1980, p. 237-238.

Alternance entre le vécu historique et la fiction historique

mais dans mon cas tout au moins, je craindrais de passer (comme dans la vie réelle) par le même stage initial de superficialité ou de malentendus ; j'aime mieux rester fidèle à des figures romanesques qui ont peu à peu acquis en ce qui me concerne une réalité au cours des jours.^[4]

Ainsi, l'auteur ne souhaite d'aucune façon rabaisser ses personnages au rang de seconds rôles. Elle ne les traîne pas à sa suite, elle les tient par la main pour s'introduire avec eux dans la grande Histoire. Nonobstant cela, au revers du décor, ces entités (les protagonistes) sont abstraites, éthérées, mi-réelles, mi-imaginaires. Si l'homme est une réalité semi-imaginaire selon le credo bachelardien, pourquoi est-ce qu'une entité ne le serait pas ? Nous nous trouvons confrontés, ici, à la dialectique de la bouteille à moitié vide et de la bouteille à moitié pleine. L'avers ressemble au revers dès qu'il s'agit de littérature. La fiction se substitue à la réalité et réciproquement. Le lecteur, puisque c'est à lui que s'adresse le texte écrit, n'a cure de différencier le possible du plausible. Son intérêt le porte à 'vivre une histoire' – libre à lui d'en tirer les enseignements qu'il veut. En soi, l'œuvre forme un tout ; elle englobe l'univers de l'écrivain. Un univers réduit à l'échelle de la cellule familiale qui constitue ce que Jean-Paul Sartre a appelé le "huis-clos". Parcourons le roman *Le Coup de grâce* ; dans cet ouvrage nous remarquons que les personnages vivent dans un cercle vicieux, un cercle dans lequel la contribution du lecteur est sollicitée.

Expliquant dans la préface de ce roman les raisons qui l'ont poussée à en faire une 'histoire', Marguerite Yourcenar précise que la participation du lecteur est requise pour divers motifs. Non sans signaler – sorte de précaution – qu' :

un long récit oral fait par le personnage central d'un roman à de complaisants et silencieux auditeurs est, quoi qu'on fasse, une convention littéraire [...]. Une fois admise, néanmoins, cette convention initiale, il dépend de l'auteur d'un récit de ce genre d'y mettre tout un être avec ses qualités et ses défauts exprimés par ses propres tics de langage, ses jugements justes ou faux, et les préjugés qu'il ne sait pas qu'il a, ses mensonges qui avouent ou ses aveux qui sont des mensonges, ses réticences et même ses oublis.^[5]

[4] Marguerite YOURCENAR, " Lettres à Alain Bosquet", *Le Magazine Littéraire*, n° 283, déc. 1990, p. 31.

[5] Marguerite YOURCENAR, *Le Coup de grâce*, Paris, Gallimard, coll. Folio,

Une interaction se produit, en effet, entre le lecteur et le personnage, avec la discrète complicité de l'auteur. La suite de la citation extraite du *Coup de grâce* nous le confirme :

Mais une telle forme littéraire a le défaut de demander plus que toute autre la collaboration du lecteur ; elle l'oblige à redresser les événements et les êtres vus à travers le personnage qui dit *je* comme des objets vus à travers l'eau.^[6]

Nous n'entrerons pas pour l'instant dans l'explication des thèmes à caractère psychanalytique que nous réservons pour plus tard.

Cette œuvre publiée en 1939, à l'avènement de la Deuxième Guerre Mondiale n'a rien perdu de ses valeurs intrinsèques. Dans l'ensemble du texte, des acteurs se meuvent et s'émeuvent avec une angoisse métaphysique. La promiscuité et les circonstances aidant, les personnages évoluent dans des sphères communes qui les font s'aimer et se haïr à la fois. L'amour et la haine sont les moteurs de l'action ; ils sont devenus, par la force des choses, personnalisés. Ils se sont transformés en ce que dans l'Antiquité on appelait le 'Deus ex machina'. Celui par qui le dénouement arrive ; celui qui clôt l'intrigue. Seulement, Marguerite Yourcenar ne l'a pas entendu de cette oreille ; c'est-à-dire que la catharsis inhérente aux passions d'Éric, de Sophie et de Conrad est le lot de tout être humain. Par conséquent, si Marguerite Yourcenar ne l'avait pas souligné, nous aurions très bien pu situer cette histoire en dehors du cadre où elle l'a été.

Mis à part les noms de lieux et quelques dates qui lui ont servi de repères – (voir la préface du roman) – rien ne permet de localiser avec certitude le lieu géographique ni de cerner la véritable nature des acteurs du drame. A deux reprises, l'écrivain a insisté sur l'évidence que nous venons de décrire. Tout d'abord dans la préface où elle note :

Par-delà l'anecdote de la fille qui s'offre et du garçon qui se refuse, le sujet central du *Coup de grâce* est, avant tout, cette communauté d'espèce, cette solidarité de destin chez trois êtres soumis aux mêmes privations et aux mêmes dangers.^[7]

1978, p. 129-130.

[6] *Ibid.*, p. 130.

[7] *Op. cit.*, p. 131-132.

Alternance entre le vécu historique et la fiction historique

Ensuite transparait, par le biais de l'intrigue, la classification des personnages – nous les avons déjà classés dans la catégorie des archétypes – que Marguerite Yourcenar veut universels. En l'occurrence si les éléments qui sous-tendent l'œuvre, éléments glanés çà et là par l'écrivain sont véridiques, le discours qu'elle greffe sur les faits demeure quant à lui de la pure fiction.

Le texte prend forme, dès lors que toutes les conditions pour sa conception sont réunies – celles que nous avons invoquées tout au long de ce passage. En sus, dans *Le Coup de grâce*, le dialogue devient un long monologue où la voix d'Éric supplante celle de Marguerite Yourcenar. Éric n'est plus une fiction, il est. La preuve en est qu'il narre son vécu de soldat à la première personne. Il n'est plus un personnage anonyme. L'autre preuve est qu'Éric, à son tour, est le porte-parole des autres acteurs du roman. Conrad, par exemple, n'est plus vu à travers le regard de l'auteur, il l'est à travers celui d'Éric. L'utilisation de cette technique peut de ce fait se multiplier à l'infini. Éric 'voit' Conrad qui, lui, 'voit' Sophie, etc... Les personnages acquièrent leurs lettres de noblesse et volent de leurs propres ailes.

Enfin, le verbe *se souvenir*, conjugué à la première personne et au présent de l'indicatif, provoque la séparation de l'auteur et du personnage. Ainsi dans les quinze premières pages du roman. Éric von Lhomond parle en son nom propre :

Je me souviens de bains dans l'eau douce des lacs, ou dans l'eau saumâtre des estuaires à l'aurore, de nos empreintes de pieds identiques sur le sable [...] ; de siestes dans le foin où nous discutons des problèmes du temps [...]. *Je revois* des parties de patinage [...]^[8]

Éric a réalisé le tour de force de remonter dans le temps, de se rappeler ses souvenirs d'enfance. Ces récurrences, parties intégrantes de la petite histoire qui s'insère dans la grande histoire, sont incontournables car, d'après Catherine Clément :

Dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar, l'histoire est toujours en retard d'une mémoire.^[9]

[8] *Op. cit.*, p. 143. C'est nous qui soulignons.

[9] Catherine CLÉMENT, "L'androgynie imaginaire de Marguerite Yourcenar", *Le Magazine Littéraire*, 1979, n° 153, p. 19.

Le mot 'retard' n'a pas, comme on serait porté à le croire, une connotation péjorative. Il symbolise plutôt la sagesse – au sens de *sapientia* – et la prise de recul dont elle a fait preuve pour mieux cerner ses sujets ; d'avoir, en un mot, trouvé le moyen de consommer la rupture avec une loi fondamentale de l'autobiographie 'traditionnelle'. Notons que chez la romancière et essayiste Yourcenar, le terme de rupture est synonyme d'originalité.