

RÉCIT, OUBLI, MUSIQUE

Jean-Pol MADOU
Université de Miami

Tout récit procède d'un secret. Tout secret est objet de désir. Tout désir est sujet de savoir. Tout savoir procède d'un récit. Il ne saurait assurément y avoir d'ontologie que narrative. Le récit yourcenarien nous paraît à cet égard tout à fait exemplaire puisqu'il se présente à la fois comme une *rhétorique du désir*, une *poétique de la connaissance* et une *herméneutique du secret* dont il exploite non sans ruse les deux modalités narratives fondamentales: la quête et la confession. Tout oppose le discours de la quête au discours de la confession, la rectitude du verbe épique à la rhétorique retorse de l'aveu. Le premier est centré sur un objet dont le dévoilement nous est promis au prix de nombreuses épreuves initiatiques. Transcendant au discours, il confère aux innombrables errances qui jalonnent la quête l'unité d'un cheminement spirituel. Le second, en revanche, est centré sur un sujet, qui, sous l'injonction d'une loi morale qu'il s'est donnée librement, rompt le secret qu'il porte au fond de lui, divulgue la faute obscure qui s'y trouvait scellée, et expose sous le regard de l'Autre les plis et replis de sa vie intime. Sans doute le sujet de la confession aura-t-il déjà habilement programmé le jugement de cet Autre dont il sollicite l'écoute, désarmorçant de la sorte les rigueurs éventuelles de la sentence. Juge, complice, témoin à charge ou à décharge, et parfois tout cela à la fois, l'Autre est le véritable destinataire du discours de l'aveu. Ne se confondant jamais avec le lecteur, il incarne à l'horizon de toute lecture le pôle d'une relation transférentielle antérieure à tout pacte autobiographique. Mais plus il sera invoqué, plus il demeurera absent d'un discours condamné désormais à se replier indéfiniment sur lui-même. Le discours de l'aveu n'est sans doute qu'un examen de conscience piégé au miroir de Narcisse. Quelque pathétiques qu'en soient les accents de sincérité, l'Autre, quant à lui, demeurera de l'autre côté du miroir, impassible et silencieux, renvoyant la conscience captive d'elle-même au miroitement infini de ses scrupules.

Appel lancé à l'Autre, le discours de l'aveu ne s'avère être ainsi que la répétition du Même. De surcroît, revendication d'une liberté infinie, celle de *tout dire*, la loi qui préside au discours de l'aveu se transforme aussitôt en une contrainte insoutenable au fur et à mesure que le sujet en éprouve l'impossible impératif catégorique: le droit de tout dire, certes, mais au prix d'une obligation redoutable, celle de tout montrer; le discours de l'aveu ne tourne-t-il pas toujours autour d'une dette impayable parce que le sujet en est d'entrée de jeu insolvable? Transparent au discours qu'il déploie, le sujet de l'aveu finira par se prendre au piège de sa propre sincérité et, à force de se réfléchir au miroir de son âme, en arrivera à obscurcir son image sous les gloses de plus en plus affinées de sa rhétorique argumentative. La droiture de la confession se perd dans le dédale des aveux. L'écriture-miroir se dissémine en un tracé labyrinthique: "Qui n'a pas son Minotaure?" Nulle œuvre n'est plus lucide quant aux implications du discours de l'aveu que celle de Yourcenar.

D'*Alexis* à l'*Œuvre au Noir* l'herméneutique de la quête et celle de l'aveu ne cessent d'entrecroiser leurs codes et d'organiser le cours du récit. Qu'on ne s'y trompe pas. L'*Œuvre au Noir* n'est pas la *Quête du Saint Graal*, et le *Traité du vain combat* ne partage avec le récit gidien que la syntaxe de son titre. Qu'est-ce à dire? Partagée entre la quête initiatique et le discours de l'aveu, l'œuvre de Marguerite Yourcenar n'a cessé d'en mêler subtilement les codes au point d'en altérer profondément la nature. Aussi est-ce tout le régime de l'énonciation narrative qui, sous le miroir d'une écriture demeurée limpide, s'en trouve fondamentalement bouleversé. L'écriture yourcenarienne en arrive ainsi à entrelacer dans la trame de ses récits les deux herméneutiques du secret, celle de la quête, fondée sur la révélation d'un objet transcendant, et celle de l'aveu, fondée sur l'introspection d'un sujet qui s'engage à nous dévoiler ses désirs les plus secrets, ses passions les plus inavouables. Deux mouvements s'opposent. Transcendance de l'Objet, discours centré sur le Symbolique d'un côté, transcendance du Sujet, discours centré sur l'Imaginaire, de l'autre. L'Objet transcendant transfigure au rythme de ses révélations le sujet de la quête. En revanche, le sujet de la confession rompt par l'aveu la contrainte exercée sur lui par l'obscur objet de son désir et qui n'est autre que celle de son propre imaginaire. Mais s'agira-t-il encore du même secret dans l'un et l'autre cas? En quoi les démarches d'*Alexis* et de *Zénon* se recourent-elles? En quoi le secret

initiatique ferait-il écho aux secrets de la vie affective enveloppés dans leur gangue de culpabilité?

Toute l'œuvre de Marguerite Yourcenar n'aura sans doute jamais fait autre chose que nous communiquer, réfléchi au miroir d'une écriture classique, la forme vide d'un secret. Car c'est bien d'un secret désespérément vide que nous entretient toute l'œuvre de Yourcenar; secret d'autant plus vide qu'aucune faute ne semble en être l'origine, qu'aucune révélation métaphysique n'y semble contenue; forme d'autant plus secrète qu'aucun Ordre Transcendant n'en régit le déploiement. Ne relevant ni d'une psychologie de la faute, ni d'une métaphysique de la Transcendance, la forme pure du secret "sans objet assignable" constitue depuis *Alexis ou le Traité du vain combat* à *Quoi l'Eternité?* le ressort du récit yourcenarien. Mais si le secret est sans objet, pourquoi dès lors en maintenir la forme? C'est que, croyons-nous, la forme pure du secret maintient ouvert l'espace du sacré. Cette expérience yourcenarienne du sacré, quant à elle, est liée à la question de l'érotisme. Marguerite Yourcenar n'a cessé d'être fascinée par les mystiques orientales, les sagesses de l'Inde, en l'occurrence le tantrisme, qui confère à l'érotisme cette fonction de support à la quête spirituelle. La pédagogie socratique n'assignait-elle pas, elle aussi, une dimension érotique à la quête philosophique? Yourcenar s'en souviendra dans "Phédon ou le Vertige":

Puisque la chair est après tout le plus beau vêtement dont puisse s'envelopper l'âme, que serait Socrate sans le sourire d'Alcibiade et les cheveux de Phédon? A ce vieillard qui ne connaissait du monde que les faubourgs d'Athènes, quelques doux corps aimés n'avaient pas seulement enseigné l'Absolu, mais aussi l'Univers (OR 1111).

Et l'empereur Hadrien de renchérir:

J'ai rêvé parfois d'élaborer un système de connaissance humaine basé sur l'érotique, une théorie du contact, où le mystère et la dignité d'autrui consisteraient précisément à offrir au Moi ce point d'appui d'un autre monde. La volupté serait dans cette philosophie une forme plus complète, mais aussi plus spécialisée, de cette approche de l'Autre, une technique de plus mise au service de la connaissance de ce qui n'est pas nous (OR 296).

Aussi l'Alchimiste de *l'Œuvre au Noir* sera-t-il lui aussi tenté, à l'instar du Philosophe et de l'Empereur Hadrien, d'accorder au plaisir érotique une valeur épistémique. Méditant sur le domaine compliqué des plaisirs charnels, Zénon s'avoue dans un passage rédigé, comme souvent chez Yourcenar, au style indirect libre:

Ce monde dit bas communiquait avec le plus fin dans la nature humaine. De même que l'ambition la plus crasse était encore un rêve de l'esprit s'efforçant d'agencer ou de modifier les choses, la chair en ses audaces fait siennes les curiosités de l'esprit et fantastiquait comme il se plaît à le faire: le vin de la luxure tirait sa force des suc de l'âme aussi bien que de ceux du corps. Le désir d'une jeune chair, il ne l'avait que trop souvent chimériquement associé au vain projet de se former un jour le parfait disciple (OR 694-695).

Ce parfait disciple ne fait-il pas écho à celui qu'Hadrien avait formé, voire divinisé dans ses *Mémoires*?

L'érotisme est donc le lieu où le discours de la quête et le discours de l'aveu (de la confession, de l'enquête) viennent s'entrecroiser, échanger leurs signes mais aussi brouiller leurs codes respectifs, car si le sexe sert de support aux quêtes initiatiques, il est aussi l'objet caché qu'un examen de conscience s'efforcera de traquer et d'amener à la lumière du jour. Une fois de plus nous voyons tout ce qui oppose le discours de la quête au discours de l'aveu puisque le rapport du sexe à la vérité, et de la vérité au sexe s'inversent d'un discours à l'autre. Dans le discours initiatique le sexe sert de support à la *quête* de la vérité; dans le discours de l'aveu, en revanche, le discours de la vérité met en place un dispositif d'enquête destiné à faire avouer à une chair humiliée les moindres murmures du désir. Résumons. D'un côté, un cheminement spirituel sous le signe d'Eros; de l'autre côté, une technique de l'aveu, de la confession et de l'examen de conscience appliquée aux émois d'une chair supposée coupable. Toute l'astuce de la fiction yourcenarienne consiste à troubler les contours de ces deux discours destinés à s'affronter, et à les faire passer subtilement l'un dans l'autre. Ainsi dans "Léna ou le Secret", l'extorsion de l'aveu sous la torture ira jusqu'à prendre l'aspect d'une confidence amoureuse (OR 1088).

Reprenons brièvement les *Mémoires d'Hadrien* et *L'Œuvre au Noir* entre lesquels nous percevons tout un système de similitudes et d'oppositions, puisque d'un roman à l'autre nous voyons s'inverser, comme dans un jeu de miroirs, le rapport du discours de la quête au discours de l'aveu. Les *Mémoires d'Hadrien* se présentent comme un écrit autobiographique adressé sous forme de lettre au jeune Marc-Aurèle que l'empereur s'évertue à initier aux arcanes du pouvoir. Cette autobiographie inscrit dans sa trame une quête initiatique dont la Mort seule s'avère en dernière instance détenir le secret. Initié à la religion de Mithra et aux cultes orphiques, l'empereur

Hadrien confère au culte de son défunt amant et disciple Antinoüs l'empreinte des mystères d'Eleusis:

J'eus cette année-là avec la prêtresse qui jadis m'avait initié à Eleusis, et dont le nom doit rester secret, plusieurs entretiens où les modalités du culte d'Antinoüs furent fixées une à une. Les grands symboles éleusiens continuaient à distiller pour moi une vertu calmante; le monde n'a peut-être aucun sens, mais, s'il en a un, celui-ci s'exprime à Eleusis plus sagement et plus noblement qu'ailleurs. Ce fut sous l'influence de cette femme que j'entrepris de faire des divisions administratives d'Antinoé, de ses dèmes, de ses rues, de ses blocs urbains, un plan du monde divin en même temps qu'une image transfigurée de ma propre vie (OR 455).

Mais à la fin de ses *Mémoires* qui relèvent à la fois des registres de la confession et de la confiance, l'Empereur avoue:

On me suppose depuis quelques années d'étranges clairvoyances, de sublimes secrets. On se trompe, et je ne sais rien (OR 474).

Par cet aveu de non-savoir la quête initiatique s'avère n'avoir d'autre but que l'approvisionnement de la mort.

L'Œuvre au Noir, en revanche, se présente comme une quête initiatique qui inscrit dans sa trame l'échec d'un projet autobiographique. En effet, Zénon aimerait lui aussi écrire ses mémoires, un *Liber singularis*, sceller avec le Destin un pacte autobiographique:

Un projet plus hardi l'occupa quelque temps, celui d'un *Liber singularis*, où il eût minutieusement consigné tout ce qu'il savait d'un homme, qui était soi-même, sa complexion, son comportement, ses actes avoués ou secrets, fortuits ou voulus, ses pensées, et aussi ses songes. Réduisant ce plan trop vaste, il se restreignit à une seule année vécue par cet homme, puis à une seule journée: la matière immense lui échappait encore, et il s'aperçut bientôt que de tous ses passe-temps celui-là était le plus dangereux (OR 706).

La matière autobiographique fuit de toutes parts. Le moindre atome de temps est insaisissable parce que divisible à l'infini. Est-ce un hasard si Zénon dans le même chapitre "L'Abîme" découvre, en contemplant son œil réfléchi dans le verre d'une petite loupe, la structure réflexive et auto-affective du sujet: "Il s'était vu voyant" (OR 705) un siècle avant Descartes. Tout se passe alors comme si l'objet de la quête initiatique n'était autre que cette subjectivité qui, contrairement au cogito de Descartes, se trouve déjà affectée, comme elle le sera chez Nietzsche, d'une spécularité infinie, d'une structure abyssale. La quête de l'Objet vient ainsi s'abîmer dans la réflexivité infinie d'un sujet impuissant à se doter d'un fondement.

C'est à *Alexis ou le Traité du vain combat* qu'il nous faut revenir. Dans *Alexis*, le narrateur – un jeune musicien balte – se livre à un examen de conscience dont on ne sait trop à première vue s'il s'agit d'une confession ou d'une confidence, d'un dialogue ou d'un soliloque. L'aveu chez Yourcenar obéit à une logique retorse troublant les instances de l'énonciation ainsi que celles du Destinataire. Car l'aveu s'y présente sous deux modalités fondamentales: la rupture du secret sur le mode de la confession, où l'Autre se trouve interpellé à titre de juge; le partage du secret sur le mode de la complicité, où l'Autre se voit invité en qualité de complice. Mais ces deux modalités de l'aveu ne se produisent jamais dans le texte à l'état pur. Entre le jugement moral et la complicité affective se glisse toute une série de tonalités intermédiaires mêlant et brouillant dans la trame narrative les codes de l'aveu. L'examen de conscience se trouve piégé dans les rets du désir narcissique:

Les choses dans la vie ne sont jamais précises; et c'est mentir que de les dépeindre nues, puisque nous ne les voyons jamais que dans un brouillard du désir (OR 24).

Monique, la destinataire de la lettre de rupture, n'est ni juge ni complice mais le témoin impuissant d'un soliloque moral. L'aveu d'Alexis n'est en vérité qu'un "pacte avec soi-même", un long monologue, au cours duquel le narrateur s'efforce d'extraire, de sa gangue de culpabilité, un secret, un bien pauvre secret il est vrai puisque l'homosexualité qu'il recèle s'avère être de nature physiologique:

Il est humiliant de penser que tant d'aspirations confuses, d'émotions et de troubles (sans compter les souffrances), ont une raison physiologique. Cette idée m'a fait honte, avant qu'elle ne m'ait calmé. La vie aussi n'est qu'un secret physiologique (OR 18).

Pendant la rupture et la divulgation du secret voilent un secret plus originaire dont la quête, quant à elle, ne sera jamais écrite. Yourcenar écrit, dans sa préface à *Alexis*:

J'ai parfois songé à composer une réponse de Monique, qui, sans contredire en rien la confidence d'Alexis, éclairerait sur certains points cette aventure, et nous donnerait de la jeune femme une image moins idéalisée, mais plus complète. J'y ai pour le moment renoncé. Rien n'est plus secret qu'une existence féminine. Le récit de Monique serait peut-être plus difficile à écrire que les aveux d'Alexis (OR 6).

Ce récit de Monique, Yourcenar tentera quand même de l'écrire à la faveur de l'émouvant portrait de Jeanne de Reval qu'elle nous livrera dans *Quoi? L'Eternité*, le troisième et dernier volet du *Labyrinthe du Monde*, qui

nous présente une réécriture du drame d'Alexis et de Monique, re-sculpté par l'œuvre du Temps. Mais le silence que Monique opposait au récit d'Alexis dans *Le Traité du vain combat* n'en sera pas pour autant éclairci dans *Quoi? L'Éternité*. En effet, pris dans les jeux de miroir du temps, le portrait de Jeanne n'en demeure pas moins énigmatique puisqu'il se dessine sur fond d'Oubli. Qu'est-ce à dire? Par-delà le secret dont la parole de la quête et le discours de l'aveu se disputent désespérément la forme vide, l'Oubli nous introduit au mystère de l'être et du temps. L'Oubli n'est pas ici une perte de mémoire, mais, comme le dit Blanchot "la vigilance même de la mémoire, la puissance gardienne grâce à laquelle se préserve le caché des choses et grâce à laquelle les hommes mortels, comme les dieux immortels, préservés de ce qu'ils sont, reposent dans le caché d'eux-mêmes"¹. Seule l'œuvre musicale, paradigme de la création esthétique, est capable de nous révéler l'essence même de ce qui demeurerait oublié.

Tout l'art de Yourcenar consiste à laisser à l'Oubli cette part souveraine du récit. On dirait qu'elle en accueille l'ombre portée au cœur de la narration autobiographique. Tout s'y passe comme si l'oubli seul tenait ensemble les fragments épars d'une mémoire qui ne manque d'ailleurs jamais de s'avouer défaillante. Comme l'avoue le narrateur du *Coup de grâce*:

Celui qui prétend se souvenir mot pour mot d'une conversation m'a toujours paru un menteur ou un mythomane. Il ne me reste jamais que des bribes, un texte plein de trous, comme un document mangé des vers. Mes propres paroles, même à l'instant où je les prononce, je ne les entends pas. Quant à celles de l'autre, elles m'échappent, et je ne me souviens que du mouvement d'une bouche à portée de mes lèvres. Tout le reste n'est que reconstitution arbitraire et faussée, et ceci vaut également pour les autres propos dont j'essaie ici de me souvenir (OR 128).

Oublieuse mémoire que celle de Yourcenar. Et en effet, la narratrice du *Labyrinthe* n'avoue-t-elle pas à plusieurs reprises s'être servie de souvenirs fabriqués, s'être livrée à des montages? Jamais la mémoire yourcenarienne ne prétend restituer intégralement le passé. Comment le pourrait-elle? Elle ne fait que "rejointoyer" des bribes et des morceaux de souvenirs reçus de seconde ou de dixième main. Il appartient à l'Oubli – et à l'Oubli seulement – de décider quels seront les souvenirs qui émergeront du fond du labyrinthe. Quant aux souvenirs d'enfance, c'est eux qui remontent vers nous, et non pas

¹ Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, p. 460.

nous qui les rappelons. La narratrice, quant à elle, ne se fait aucune illusion. Elle sait que la plupart des faits et gestes de ses personnages sont oubliés à tout jamais et qu'aucune mémoire ne pourra véritablement les ressusciter. "Plus est en moi que de rendre oubli pour oubli" (OR 599). En dessinant les fragiles contours de ces physionomies, elle ne fait qu'accentuer au cœur du texte la puissance irrésistible de l'Oubli. En avouant maintes fois le décalage qui subsiste entre l'imagination et le fait accompli, entre ce qui est narré et ce qui se serait effectivement produit, l'œuvre fait défiler les personnages tels des ombres sur fond d'Oubli. Toute image s'imprimant ainsi sur l'écran du temps se donne comme une échappée momentanée sur ce "qui n'a ni nom ni forme". Ainsi en va-t-il des portraits de Jeanne et d'Egon de Reval. Nul couple n'incarne avec plus de force, au cœur même de sa déchirure, le mystère du temps et de l'éternité. La forme pure du secret dont nous parlions s'efface devant le mystère de l'Oubli auquel seule la musique donnera rythme et forme. Aussi n'est-ce pas un hasard si Alexis et Egon sont tous deux musiciens. Tout l'effort d'Alexis consiste à écrire à voix basse afin d'y laisser sourdre la voix même du silence, que seule la musique est à même de nous communiquer:

Cela me revient à la manière de pensées presque évanouies, de confidences timides, chuchotées à voix basse, de musique très discrète qu'il faut écouter pour entendre. Mais je vais voir s'il est possible d'écrire aussi à voix basse (OR 62).

Tout se passe comme si l'examen de conscience, le discours de l'aveu, venait s'abolir dans le "trop plein d'un trop grand silence":

Il m'a toujours semblé que la musique ne devrait être que du silence, et le mystère du silence, qui chercherait à s'exprimer. Voyez, par exemple, une fontaine. L'eau muette emplit les conduits, s'y amasse, en déborde, et la perle qui tombe est sonore. Il m'a toujours semblé que la musique ne devrait être que le trop plein d'un grand silence (OR 49).

Le discours de la quête et le discours de l'aveu, supportés dans l'un et l'autre cas par la forme pure d'un secret sans objet, s'avère en définitive l'approche d'un mystère, fait d'oubli et de musique. La rhétorique du secret débouche ainsi chez Yourcenar sur une poétique du mystère. Aussi n'est-ce pas sans raison que les trois volets de l'histoire familiale. *Souvenirs pieux*, *Archives du Nord*, et *Quoi? L'Eternité?*, ont été réunis par l'auteur sous un titre qui, emprunté à une œuvre de la Renaissance tchèque, devient dans le texte yourcenarien aussi celui d'une composition musicale, en l'occurrence, *Le Paradis du Cœur* ou *le Labyrinthe du Monde*, le chef-d'œuvre de

Comenius qui inspira Egon de Reval, personnage-clé puisque en tant que mari de Jeanne et modèle d'Alexis, il articule le lien de la fiction et de l'autobiographie.