

LES REGISTRES D'UNE AUTOBIOGRAPHIE. LA PART DU ROMAN ET DE L'HISTOIRE DANS *QUOI? L'ÉTERNITÉ*

Yvette WENT-DAOUST
Université de Leyde

A travers le titre *Quoi? L'Éternité*, Marguerite Yourcenar, faisant écho à "l'émerveillement" de Rimbaud (YO 222), s'étonne et constate. Le mot "éternité" et la notion qu'il recouvre, aussi formidables qu'ils paraissent au premier abord, sont, somme toute, banals car un sort commun nous y reconduit tous tant que nous sommes. Or l'éternité s'ouvrait devant l'écrivain octogénaire lorsqu'elle s'apprêtait à rédiger le troisième volume de la saga familiale qu'elle avait commencée quinze ans plus tôt. Après *Souvenirs pieux* qui racontait l'histoire de la mère et *Archives du Nord* celle du père, on s'attendait à ce que celui-ci nous parlât d'elle. Vers la fin de leur vie, beaucoup d'écrivains ne croient-ils pas opportun de raviver leurs souvenirs? Pour sa part, Marguerite Yourcenar juge le projet restrictif et sans grand intérêt. Pour elle, on le sait, une vie individuelle signifie d'abord en fonction de son lien avec d'autres vies et avec l'humanité entière. "Tout être qui a vécu l'aventure humaine est moi." consigne-t-elle dans "Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien*" (MH² 335). Il n'est donc pas étonnant qu'elle renonce à conclure avec le lecteur un pacte autobiographique qui le prendrait comme confident des aléas de son existence et qu'elle choisisse plutôt de se raconter par personnes interposées; en particulier, à travers Michel envers qui elle se sent largement redevable de ce qu'elle est devenue. Mais Yourcenar se raconte aussi par l'impact qu'elle a sur son récit. La lecture qu'elle nous prescrit, parfois peut-être involontairement, n'est-elle pas un indice éloquent de sa personne? *Quoi? L'Éternité* constitue pour l'autobiographe une prise de conscience et programme à la fois l'écriture. Cependant l'effacement du sujet n'est pas toujours maintenable et paraît souvent trop contrôlé pour n'être pas suspect. Il arrive que l'universalisme même où l'auteur se plaît à renvoyer l'expérience individuelle se révèle piégé. Ainsi, le titre commun de la trilogie familiale, *Le Labyrinthe du Monde*, ne cache-t-il pas derrière le sens de complexité universelle un souvenir intime? *Le Labyrinthe du Monde* est aussi

le titre de ce livre de l'auteur tchèque, Comenius, que Michel traduit à l'instigation de Jeanne.

Sans songer à mener une enquête systématique sur la part subjective des mémoires, mon propos est d'essayer de retracer certaines manœuvres de mise à distance du moi, de voir quelles principales stratégies narratives sont employées afin de gommer l'expérience personnelle, et à quels moments elles achoppent. Je mettrai en parallèle quelques procédés narratifs de *Quoi? L'Eternité* et de romans historiques tels que *Mémoires d'Hadrien* et *L'Œuvre au Noir*. Certaines similitudes dans des ouvrages d'inspiration différente devraient mettre en lumière ce parti-pris de détachement de soi, parti-pris qui se manifeste surtout dans le caractère constant des options historique et métaphysique de la biographe.

Marguerite Yourcenar traite la biographie comme une branche du roman historique tel qu'elle l'a pratiqué – les principes en sont dans un premier temps la documentation, dans un deuxième temps la reconstitution lorsqu'elle brosse les portraits des personnes qui ont meublé son passé et se prend elle-même comme personnage. Dans ce troisième volet, elle recrée les existences de Michel, de Jeanne, d'Egon et la sienne propre, exactement selon la méthode éprouvée qui lui sert à construire un Hadrien ou un Zénon.

Elle avait d'ailleurs annoncé dans "Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien*":

Ma propre existence, si j'avais à l'écrire, serait reconstituée par moi du dehors, péniblement, comme celle d'un autre; j'aurais à m'adresser à des lettres, aux souvenirs d'autrui, pour fixer ces flottantes mémoires (MH² 323).

Il suffit de faire certains recoupements entre ses nombreux écrits sur l'élaboration du personnage et le métadiscours de *Quoi? L'Eternité*¹ pour comprendre cette démarche et en vérifier la constance. Dans *Quoi? L'Eternité*, et cela vaut aussi pour *Souvenirs pieux* et *Archives du Nord*, l'auteur interrompt à l'occasion son récit pour citer soit ses sources orales, Michel (p. 80), Jeanne (p. 122), soit pour mentionner des sources visuelles: photographies prises à différentes époques (pp. 72, 126); soit pour faire état d'un document: lettres (p. 57) ou poème (p. 121). Or elle ne procède pas

¹ Voir les "Carnets de notes" des *Mémoires d'Hadrien*, MH² 313-340, et la "Note de l'auteur" qui fait suite à *L'Œuvre au Noir*. *Les Yeux ouverts* contiennent de nombreux commentaires à ce sujet.

autrement lorsqu'il s'agit de ressusciter Hadrien (quelques écrits de l'empereur, la statuaire, la villa sont mis à contribution), à cette différence près que, pour la chronique familiale, elle exhibe ses pièces à conviction dans le texte même.

Mais les matériaux documentaires ne servent pas seulement de références aux événements historiques ou personnels, ils sont dramatisés et organisés en un récit suivi. Ce traitement leur confère à coup sûr l'allure d'un roman. En leur ôtant la froide rigueur du compte-rendu, Yourcenar définit sa conception de la vérité qui pour elle ne se réduit pas à un mot à mot de surface mais à la structure profonde de la pensée. Conformément à l'esthétique romanesque, les lacunes se trouvent comblées et la chronologie présente la belle courbe d'une ligne évolutive avec les petits écarts obligés. L'auteur prend la liberté, comme il est encore courant dans le récit romanesque, de comprimer ou de dilater la durée de certains événements, de manier l'analepse ou même de prédire le cours des choses. De même, elle n'hésite pas à animer la description des fragments d'intrigue que contient chaque vie en cédant la parole aux protagonistes. Les dialogues sont nombreux et il est plus qu'improbable qu'ils se soient déroulés tels qu'ils sont rapportés dans *Quoi? L'Éternité*. D'abord, l'écrivain n'en a pas été témoin dans la plupart des cas, et si elle l'avait été, ils seraient encore trop circonstanciés pour être de point en point conformes à la stricte réalité. Mais là n'est pas le but que l'auteur poursuit. La forme que revêtira le sens profond d'un échange importe dans la mesure où elle parvient à inclure cet échange efficacement dans la trame du récit. La conversation de Michel et d'Egon sur la plage de Scheveningue (pp. 136-141) est éclairante à cet égard, de même que la remarque aussi désinvolte qu'inattendue par laquelle la biographe clôt l'entretien:

Je glisse ici une note de la narratrice. Ces propos, ou d'autres semblables, tenus à Egon par Michel à Scheveningue, ne lui acquièrent sans doute pas plus de sympathie de la part de son jeune interlocuteur (p. 141).

C'est également avec beaucoup de facilité que Yourcenar cède le point de vue de la narratrice aux personnages. Non seulement le lecteur les entend parler, mais il les voit penser. Il suit aux premières places le déroulement de leurs monologues intérieurs qui se présentent comme des commentaires sur les événements et des réflexions plus ou moins philosophiques. Il paraît superflu de faire observer que ces monologues se soustraient également à la

compétence observatrice de la biographe. Mais qu'on se rassure, elle ne se décerne pas le don de la double vue. Elle juge tout simplement qu'à un certain degré de sensibilité, le flot de la conscience charrie chez les individus à peu près les mêmes choses. Inversement, on sait qu'elle recrée ses personnages historiques en s'associant à eux dans une espèce de symbiose, par "*magie sympathique*". Elle a exposé cette démarche dans les "Carnets de notes" de *Mémoires d'Hadrien* (MH² 322) et l'a amplement illustrée. Elle la résume encore au profit de Matthieu Galey en ces termes:

mon effort est d'incliner ma propre personnalité et de l'effacer pour entendre, pour m'abandonner au personnage, ce qui a, je l'admets, quelque chose de médiumnique (YO 107).

A travers le temps, l'écrivain essaie de retrouver la voix, la façon de sentir et de penser d'Hadrien. Elle séjourne dans les lieux qu'il a fréquentés, elle lit les mêmes livres que lui² et s'approprie sa culture générale. Yourcenar croit ou veut faire croire que Michel n'est pas reconstitué autrement. Mais cette fois, on ne saurait compter pour rien le fait que les voyages s'effectuent en sa compagnie et que les affinités électives qui les unissent s'alimentent de lectures communes. La façon dont la fille devient le père est sans aucun doute infiniment plus troublante.

Mais comment la "magie sympathique" opère-t-elle généralement? Selon Marguerite Yourcenar, la fusion de l'écrivain avec son personnage s'accomplit grâce à notre allégeance commune à l'humanité. S'il est vrai que chacun joue sa propre vie sur la scène de l'histoire, ce n'est pas à celle-ci qu'il appartient de dire le dernier mot sur l'homme. Elle se contente de le reconduire aux archétypes de sa condition. Le nivelage des êtres par le grand tout entraîne la relativisation de certaines valeurs institutionnalisées, jugées accidentelles; celle de la famille au premier chef. "Toute l'humanité et toute la vie passent en nous", dit-elle, et elle ajoute la famille "n'est qu'un hasard parmi tous nos hasards"(YO 222). A vingt ans, elle projetait d'écrire un roman "où toutes les générations se seraient étirées, de Zénon à Michel"(YO 223-224). Ces deux frères nordiques, l'un imaginé et l'autre vrai, auraient à quelques siècles d'intervalle laissé sans doute une trace un peu semblable dans un récit qui se serait perdu dans la nuit des temps. L'auteur nous en donne d'ailleurs un échantillon dans l'incipit d'*Archives du Nord* où elle

2 "L'une des meilleures manières de recréer la pensée d'un homme: reconstituer sa bibliothèque", écrit-elle dans les "Carnets de notes" de *Mémoires d'Hadrien*, p. 319.

retrace la géologie du coin de terre qui a vu naître Michel avant l'apparition du moindre *homo sapiens*³. C'est donc en reversant le destin individuel dans l'universel qu'elle lui confère ses vraies dimensions. Les héros yourcenariens relèvent de catégories métaphysiques dans la mesure où ils figurent des facettes de la condition humaine, la solitude, la mort, et où ils prennent conscience de son irrévocabilité. A l'époque de *Denier du rêve* et de *Feux*, écrit Yourcenar, "ma métaphysique s'exprimait par la recherche du mythe" (YO 93).

Donc, du fond des siècles, Hadrien, Zénon et Michel se répondent. Et bien que Zénon soit un personnage fictif, il ne le cède en rien aux personnages qui ont existé. En effet, il réunit les traits caractériels de l'homme éclairé de son époque et de l'homme tout court, selon l'auteur. Comme Hadrien et Michel, il voyage, il fait "le tour de sa prison" pour apprendre à se connaître. Bref, le réel et l'imaginaire, qui n'est qu'une "possibilité du réel", se rejoignent chez Yourcenar pour témoigner de la qualité constante du regard qu'elle jette sur le monde. Ainsi, dans *Quoi? L'Éternité*, le père incorpore à sa personnalité le prototype de tel ou tel état ou comportement, comme ses prédécesseurs avant lui. Par exemple, il est montré, dès le début du livre, dans cette solitude essentielle qui est notre lot à tous et préfigure la mort. A partir du constat: "Michel est seul", la solitude paternelle est corroborée durant dix phrases consécutives en une vaste anaphore.

Marguerite Yourcenar confesse dans les "Carnets de notes" de *Mémoires d'Hadrien* qu'elle se plaît à prendre comme sujet "une vie connue, achevée, [à] choisir le moment où l'homme qui vécut cette existence la soupèse [...] soit pour un instant capable de la juger" (MH² 314). Or le juge ultime dans *Quoi? L'Éternité* est la narratrice-auteur elle-même, sans personnage interposé. Pourtant elle n'use, du moins de manière explicite, que parcimonieusement de ses droits. Ici et là, quelques bribes de sagesse sont imparties au lecteur mais elles sont mesurées et émanent le plus souvent d'une narratrice un peu en retrait par rapport à son récit. Poursuivant en toute logique la démarche qui l'engage à reproduire le discours des protagonistes, elle laisse généralement à Michel ou à d'autres le soin d'apprécier le monde, à Jeanne celui de juger Michel. Il faut bien entendu faire ici la part de la subjectivité

³ A propos de *Souvenirs pieux* et d'*Archives du Nord* elle dit: "Ce qui m'intéressait, dans les deux livres, c'était de remonter du presque présent au passé de la race tout entière" (YO 216).

que l'auteur introduit dans ces jugements et tenir compte du fait que les personnages de ses mémoires sont si étroitement liés à sa vie qu'ils résistent nécessairement à une mise en perspective intégrale. Au septième chapitre cependant, où Yourcenar devient la protagoniste de la narration, on s'attendrait à ce qu'elle fasse une entorse au procédé des jugements relayés. Or les points de vue personnels nous sont chichement mesurés. La manoeuvre de la dérobaie consiste à choisir de raconter son enfance, période de la vie qui l'engage peu, estime-t-elle, puisque l'individu y est encore à l'état d'ébauche, et à en réduire le côté anecdotique aux grandes lignes, de sorte qu'elle se trouve au départ happée par l'universel. "L'enfant du Mont-Noir ne diffèrait pas tant d'une jeune Japonaise entourée de huit millions de *Kami* dont on n'a même pas à connaître les noms", écrit-t-elle en tout anonymat (QE 211).

Enfin, pour présenter les siens, l'écrivain adopte une stratégie qui les fait passer du privé au collectif. Elle conduit son récit à la troisième personne en utilisant le prénom de préférence à la désignation par la fonction sociale ou au biais des liens de parenté. Lorsqu'à l'occasion elle recourt à l'une ou à l'autre tactique, c'est souvent avec une pointe d'ironie. Ainsi, le cérémonieux "Monsieur de Crayencour" ou "le fils de la Châtelaine" souligne, entre autres, la distance que les villageois du Mont-Noir mettent entre Michel et eux. "La douairière" parodie le despotisme de Noémi. Dans les occurrences où la narratrice utilise "mon père" ou "ma grand'mère" sans ironie, elle a des motifs pratiques de le faire; l'information peut servir à l'intelligence du texte. Mais on sent qu'il s'agit toujours d'éclairer une de ces compétences provisoires que dispense le hasard social. L'emploi du nom propre s'accorde bien avec la philosophie de l'écrivain car il individualise celui qui le porte et en même temps le relie à tous. Il recouvre deux notions: celle de *persona* ou de figure pourvue de traits distinctifs, et celle d'être en tant que tel, abstraction faite des marques sociales. La biographe elle-même se soumet au régime du prénom et de la troisième personne, avant le septième chapitre tout au moins, où le je narré s'impose. Mais il s'agit d'un je lointain, d'une simple convention qui ne peut engager la personne de l'écrivain, comme on l'a vu. Cependant, pourquoi se croit-elle tenue d'insister à ce point sur l'impersonnalisation du moi? Des éléments de réponse à cette question pourraient bien être recherchés dans ce septième chapitre précisément. Car il paraît représenter le point névralgique du récit. Quelques indices portent à

croire que le je, derrière le masque de la neutralité cache un sujet, et un sujet blessé. L'examen de la structure romanesque de *Quoi? L'Éternité* permet de faire un peu de lumière là-dessus.

Cette structure est romanesque: l'ouvrage est divisé en onze chapitres pourvus de titres. Ils résument des tranches de vie en formules générales, voire lapidaires. Elles se composent de quatre mots au maximum: un substantif rendu générique grâce à l'article "de notoriété" qui le précède: "Le train-train des jours" (p. 9), "La déchirure" (p. 145). Ce substantif est, dans la plupart des cas, déterminé par un complément qui le reconduit selon toute apparence au collectif. Tout le monde peut récupérer "Les Miettes de l'enfance" (p. 201) et "Les Miettes de l'amour" (p. 229). A deux reprises, le substantif absolu se charge du titre: "Necromantia" (p. 135), "Fidélité" (p. 181).

Ces onze chapitres sont répartis sur deux centres d'intérêt ayant comme personnages pivots Michel et Jeanne. Un troisième centre s'annonce tardivement, soit au chapitre sept, avec la fausse entrée en scène de l'auteur qui s'esquive aussitôt derrière une description d'individus, d'animaux et d'objets – "Je revois surtout des plantes et des bêtes, plus secondairement des jouets." (p. 203). Elle entreprend le récit de sa petite enfance sur le ton le plus abstrait possible, c'est-à-dire en en réduisant au maximum les détails particuliers. Toutefois, ce déplacement inopiné des centres d'intérêt qui s'étaient confondus, puisque Jeanne et Michel se rencontrent, ne laisse pas d'intriguer. D'autant que les événements avaient été jusque-là racontés plus ou moins chronologiquement, si l'on excepte les retours en arrière nécessaires à situer les personnages et à expliquer leur existence antérieure, celle de Jeanne en particulier. L'analepse qui plonge dans l'espace-temps du Mont-Noir et de l'enfance pratique une coupure dans le texte. La rédaction de *Quoi? L'Éternité* a été interrompue par la mort de l'écrivain. Ce chapitre devait-il alors servir de tremplin à une franche apparition, ultérieurement, de Yourcenar en autobiographe? Il est permis d'en douter si l'on en croit la postface d'Yvon Bernier:

Si Marguerite Yourcenar a pu achever le chapitre intitulé "Les sentiers enchevêtrés", il ne lui a pas été donné en revanche de terminer *Quoi? L'Éternité*. Mais il s'en sera fallu de peu puisqu'elle considérait qu'une cinquantaine de pages encore devaient suffire pour mettre un point final à l'entreprise [...]. Tout d'abord, et c'étaient là des événements importants pour elle, il lui restait à évoquer les fins respectives de Jeanne et de Michel [...] elle voulait aussi régler quelques comptes avec

ses œuvres de jeunesse [...]. En guise de conclusion, elle se proposait enfin de raconter d'une façon plutôt cursive, ce qui revient à dire panoramique, les années qui ont suivi la mort de son père et surtout ses séjours en Autriche (p. 345).

La fuite, de propos délibéré, derrière la relation des "fins respectives de Jeanne et de Michel", derrière l'œuvre et les récits de voyages eussent sans aucun doute laissé le lecteur sur sa faim. Il est bien évident que Michel et Jeanne sont présentés comme les protagonistes incontestés de ces mémoires. Non seulement ils se répartissent la presque totalité du texte, mais ils lui fournissent l'anecdote. Les six premiers chapitres composent le gros de l'histoire, le septième comble la béance entre la liaison amoureuse qui s'est nouée puis dénouée entre eux. On peut spéculer sur les raisons qui ont amené Marguerite Yourcenar à se mettre en scène à ce moment précis du récit et à un endroit aussi stratégique, c'est-à-dire à peu près au milieu du livre, rompant abruptement avec ce qui jusque-là en constituait la matière. N'est-ce pas à ce point du récit que le drame de la séparation (ces mots n'eussent certainement pas convenu à l'écrivain) vient d'être consommé? Tout porte à croire que la rupture textuelle entérine la perte de la vraie femme pour Michel et de la vraie mère pour Marguerite car elle décerne volontiers ce rôle à Jeanne. Plusieurs passages en témoignent (pp. 127, 157, 253). La narratrice ne fait-elle pas figure d'orpheline et de laissée pour compte, perdue entre les moments de cette histoire? Les deux parties (la première est antérieure à "La Déchirure", la seconde lui est postérieure) présentent des asymétries formelles qui paraissent concluantes. Les six premiers chapitres composent un tout avec introduction, nœud et dénouement. Respectivement: le veuvage de Michel, la rencontre de Jeanne, la rupture. A partir du huitième chapitre et jusqu'à la fin, la narration se traîne en longueur. On croirait avoir affaire à un long épilogue s'il n'avait dû résider dans les cinquante pages qui restaient à écrire.

Quoi qu'il en soit, ce qui faisait pour l'auteur l'intérêt événementiel de cette histoire semble épuisé. Chacun part de son côté, la vie des protagonistes imite le chaos de la guerre, elle a perdu sa structure. L'autobiographe décrit sur le plan de l'écriture, après l'avoir signifié formellement, ce qu'elle appelait plus haut "La Déchirure". Aussi est-ce au septième chapitre qu'elle choisit de raconter l'événement crucial et douloureux de sa petite enfance: le renvoi de Barbe (pp. 223-224), c'est-à-dire la disparition de la mère une deuxième fois. Barbara, surnommée Barbe, était, on se le rappelle, la bonne qui remplaça

Fernande auprès de l'enfant avant que Jeanne ne lui succède. Dans la reconstitution rétrospective, cet événement ne peut préfigurer que la disparition de la mère d'adoption, celle qu'elle considère comme l'authentique, Jeanne. Ce passage issu directement du roman familial en témoigne:

C'est peut-être parce que je veux que cette promenade [avec Jeanne] ait été une sorte d'enlèvement loin du petit monde domestique connu, une espèce d'adoption, que j'ai préféré imaginer ce beau visage penché sur moi, cette voix plus douce que celle de Barbe, cette étreinte de doigts intelligents et légers. (pp. 127-128).

Comme elle l'annonçait en 1980 (YO 82-83), Marguerite Yourcenar réécrit *La Nouvelle Eurydice* dans *Quoi? L'Éternité* (elle y consacre les quatre derniers chapitres) c'est-à-dire qu'elle reprend le mythe tel que Michel l'a vécu, et elle-même dans son sillage, après que Jeanne eût disparu de leurs vies. Elle estimait avoir raté cette histoire cinquante ans plus tôt en prétendant la mettre à la sauce de quelques recettes romanesques éprouvées (*ibid.*). Si *La Nouvelle Eurydice* n'est pas réexaminé pour ses mérites ou ses faiblesses dans *Quoi? L'Éternité* comme la romancière projetait de le faire⁴, en revanche, les derniers chapitres des mémoires portent sur les voyages effectués par le père et la fille, à la recherche de Jeanne. Cette alliance est illustrée dramatiquement dans la scène qui les représente descendant les marches de l'église russe de la rue Daru, après leur rencontre avec Egon (p. 236). Nulle part dans le livre, la symbiose de l'auteur-adolescente avec le père n'est plus saisissante que dans le compte-rendu de ces pérégrinations. Par ailleurs, le souvenir d'Eurydice est palpable à toutes les pages. Il se manifeste dans l'économie et le respect avec lesquels le nom de Jeanne est prononcé, dans la narration des moindres événements qui l'impliquent, dans le rôle de modèle que Michel lui fait jouer auprès de sa fille et dans la façon dont celle-ci se soumet. "Je serais sans doute très différente de ce que je suis si Jeanne à distance ne m'avait formée", déclare-t-elle (p. 253). C'est ainsi qu'est reconstruit le roman des origines; non plus dans une perspective séculaire mais dans la perspective temporellement limitée du moi.

Avec *Quoi? L'Éternité*, Marguerite Yourcenar passe de la généalogie de *Souvenirs pieux* et d'*Archives du Nord* au mythe personnel, tout en évitant de céder à l'habitude "bien française" dit-elle, du culte de la personnalité (la

⁴ Note d'Yvon Bernier, QE 345.

sienne)". L'espace biographique diffère à peine de l'espace du roman historique: mêmes procédés narratifs, à peu de choses près, même discours. Il est devenu un lieu commun de dire que les romanciers se mettent dans leurs livres. Cependant, en ce qui concerne Marguerite Yourcenar, les liens entre le moi et l'œuvre sont particulièrement frappants. Son autoportrait est largement dessiné dans la représentation de personnages comme Hadrien, qu'elle élit en fonction de ses affinités avec lui, ou de Zénon à qui elle fait don de caractéristiques qu'elle juge idéales. C'est donc d'autant plus naturellement que Michel et elle-même à sa suite viennent s'aligner à côté d'eux. Par ailleurs, ces mémoires livrent de nombreuses clés intimes sur l'œuvre. Le couple Jeanne-Egon fournit par exemple un autre éclairage à Alexis, tout comme Jeanne et Michel informent *La Nouvelle Eurydice*. Or ces livres ont leur origine dans la réalité affective de l'écrivain. Qu'elle les ait écrits dans sa jeunesse est une preuve que cette réalité la préoccupait vivement. Plus tard, le passé souvent très reculé deviendra pour elle "la dimension temporelle la plus importante"⁵, créant le lien, qui lui est tout aussi personnel, entre ses morts et l'humanité tout entière.

⁵ E. van der Starre, *Marguerite Yourcenar tussen toen en nu*, Amsterdam, Maatstaf, De Arbeiderspers, 1984, p. 35.