

# L'ÉGOTISME YOURCENARIEN ? DE LA NAISSANCE DU *JE* À LA DISPARITION DU *MOI*

par Claude BENOIT MORINIÈRE  
(Université de València)

L'égotisme, terme stendhalien qui désigne « l'étude analytique, faite par un écrivain, de sa propre personnalité »<sup>1</sup>, m'a semblé pouvoir s'appliquer, partiellement du moins, à la démarche de notre auteur et aller tout à fait dans le sens des recherches de ce colloque : *L'Écriture du moi dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*. En effet, l'écrivain qui prétend transmettre son idéologie à travers ses personnages de fiction, qui prodigue le discours métatextuel et se prête aux entretiens ou entrevues – c'est-à-dire à des échanges de vues, d'opinions, à des exposés d'idées – doit nécessairement analyser sa pensée, ses actes, ses œuvres et, ce faisant, la personnalité qui les sous-tend.

Le thème autour duquel nous nous sommes réunis a déjà éveillé l'intérêt de la critique et la question de l'autobiographie fit l'objet du Colloque International de Valencia, en octobre 1986.

Quinze ans plus tard, il est temps d'approfondir ces premières considérations et d'envisager avec une distance majeure et une meilleure vue d'ensemble cette inscription du moi dans les écrits que nous a légués la femme et l'écrivain.

## La naissance du *Je*

Si l'on en croit ses propres aveux, la forte personnalité de Yourcenar s'est vite affirmée : « je me souviens qu'à l'âge de huit ans [...] je me regardais dans la glace et je me disais : "Voilà, je suis, je suis importante, ces gens-là ne s'en doutent pas". [...] Une certitude étrange [...] que j'étais quelqu'un »<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Cf. *Larousse de la Langue française*. Lexis, Paris, Larousse 1979, p. 609.

<sup>2</sup> Marguerite YOURCENAR, *Les Yeux ouverts, Entretiens avec Matthieu Galey*, Paris, Le Centurion, 1980, p. 54. Toutes les citations de ce texte seront extraites de cette édition.

Puis, aux environs de la seizième année, c'est l'éveil de sa vocation qui lui inspire deux recueils de poèmes « ambitieux »<sup>3</sup> : *Le jardin des Chimères*, « très influencé [...] par Victor Hugo, presque jusqu'au plagiat » (YO, p. 52), et *Les Dieux ne sont pas morts*, « encore pires » (YO, p. 52), ajoute-t-elle un peu trop modestement.

À partir de ces premières publications, Marguerite de Crayencour adopte sa nouvelle identité d'écrivain : Yourcenar, car l'Y « est une très belle lettre », « un arbre aux bras ouverts », mais elle conserve Marguerite, « parce que le prénom, c'est très moi », « c'est un nom de fleur [...] cela veut dire "perle". C'est un prénom mystique » (YO, p. 55). Heureusement qu'elle ne s'appelle pas Chantal qui ferait trop «XVI<sup>e</sup> arrondissement».

La satisfaction de Marguerite, qui frôlerait presque la suffisance, n'a d'égale que son désir de gloire littéraire. « J'avais l'ambition d'écrire de longs ouvrages » (YO, p. 57), dit-elle, se référant aux projets de la vingtième année. Les « énormes ébauches » de ce macro-roman qui se serait intitulé *Remous* couvraient « plusieurs époques » et présentaient « plusieurs personnages imaginaires dans lesquels [elle] voulais[t] représenter des sommets humains » (YO, p. 58).

Toutefois, elle ne prend totalement conscience de son *Je* d'écrivain qu'avec son premier roman, composé à l'âge de vingt-cinq ans. Quand Matthieu Galey lui demande si elle en a « retiré une grande joie lorsque le manuscrit d'*Alexis* a été accepté pour sa publication au Sans-Pareil », elle répond franchement :

Oui, j'ai eu une bouffée de satisfaction personnelle, bien sûr. [...] J'ai marché à pied, de la rue Froidevaux, si je ne me trompe, jusqu'à la place Vendôme, jouissant de Paris, me disant : "Ce n'est qu'un petit livre, on ne sait pas ce qu'il deviendra, mais tout de même, me voilà maintenant parmi les écrivains français, il y a toute une foule avec moi". J'étais contente. (YO, p. 73)

### Le *Je* du personnage

Pour ce premier roman, ce n'est pas par hasard que Yourcenar a choisi de faire parler son personnage à la première personne. Elle fera de même pour *La Nouvelle Eurydice*, publié en 1930, pour *Le Coup de grâce*, composé en 1938 et pour *Mémoires d'Hadrien*, auquel elle travaille de façon intermittente entre les années 1924 et 1929, puis 1934 et 1937, jusqu'à l'arrivée de la fameuse malle, en 1948, qui allait

---

<sup>3</sup> « Très ambitieux, très long et très ennuyeux », selon le critique Jean-Louis Vaudoyer (YO, p. 52).

déclencher la rédaction définitive. Elle a trouvé sa propre voix : le *Je* de ses personnages.

La longue lettre d'Alexis, qui tient autant de la confidence que de l'aveu, est une difficile mais rigoureuse analyse de soi, d'une « lenteur pensive et scrupuleuse », un « patient effort pour se délivrer maille par maille, d'un geste qui dénoue plutôt qu'il ne rompt, du filet d'incertitudes et de contraintes dans lequel il se trouve engagé »<sup>4</sup>, pour expliquer à Monique les raisons de son départ. Alexis essaie de confesser à sa femme le penchant honteux qu'il lui a tenu caché. Il désire se justifier de sa différence et revendiquer le droit de jouir de son corps en toute liberté. L'écriture, qui emprunte la forme autobiographique, l'aide à se libérer de tout sentiment de culpabilité et à assumer pleinement sa nature.

De même, dans *Le Coup de grâce*, le récit d'Éric Von Lhomond exerce une fonction libératrice et cathartique. En s'accusant publiquement, Éric exorcise ses obsessions et cherche à apaiser les remords qui n'ont cessé de le tourmenter depuis son adolescence. Quant à Stanislas, le protagoniste de *La Nouvelle Eurydice*, il tente par l'écriture de comprendre les faits et de se comprendre lui-même. Son écriture s'érige en recherche cognitive, à travers l'analyse de ses sentiments et de ses états psychologiques.

Dans ces romans à forme autobiographique, chacun sait que c'est bien la voix du personnage-narrateur qui transmet la pensée et les convictions profondes de l'auteur<sup>5</sup> et qui exprime son éthique, à partir d'une expérience individuelle « dont l'illusoire universalité<sup>6</sup> permet de la mieux imposer au lecteur »<sup>7</sup>. Derrière le *Je* du personnage se love et disparaît le *Je* de l'écrivain, qui se propose, par la création littéraire, de « défendre ou attaquer un système du monde », selon la phrase bien connue de Yourcenar.

Pour le plaidoyer en faveur de l'homosexualité qui fonde la confession d'Alexis, l'auteur n'a pas eu besoin de s'inspirer d'œuvres contemporaines, telle celle de Gide ; elle avoue, dans la préface de 1963 qu'elle avait, avant tout, « le souci de réexaminer un problème sensuel » (A, p. 16).

Son intention didactique et/ou moralisatrice, apparente dans ces trois romans, s'impose à nous encore plus clairement dans *Mémoires d'Hadrien*, où le récit de vie, placé sous le signe de la sincérité et de la

---

<sup>4</sup> Marguerite YOURCENAR, *Alexis. Le Coup de grâce*, Paris, Gallimard, coll. "Folio", 1971, p. 6. Toutes les citations de ce texte seront extraites de cette édition.

<sup>5</sup> Claude BENOIT, "Marguerite Yourcenar, de la première à la troisième personne", *Bulletin de la SIEY*, n° 3, février 1989, p. 40.

<sup>6</sup> Rendue par l'usage réitératif de la maxime et de la généralisation.

<sup>7</sup> Citation faite par moi-même dans l'article que l'on vient de signaler.

vérité, se charge d'une mission exemplaire, celle d'instruire Marc Aurèle grâce à l'expérience de son prédécesseur, l'empereur Hadrien. Néanmoins, ce retour sur son passé devient, là encore, un moyen de connaissance, par l'examen et l'évaluation critique de toute sa vie :

J'ignore à quelles conclusions ce récit m'entraînera. Je compte sur cet examen des faits pour me définir, me juger peut-être, ou tout du moins pour me mieux connaître avant de mourir<sup>8</sup>.

Se pencher sur sa propre vie, la raconter, l'analyser, en tirer des leçons aboutit à une certaine sagesse, et surtout, exposer un système de pensée, offrir un modèle de comportement, telle semble être, pour Yourcenar, la véritable fonction de la démarche autobiographique.

Voilà tout un programme que l'écrivain n'omet pas de mentionner, en soulignant les similitudes qu'elle tente d'établir entre son personnage et elle-même.

[...] Choisir le moment où l'homme qui vécut cette existence la soupèse, l'examine, soit pour un instant capable de la juger. Faire en sorte qu'il se trouve devant sa propre vie dans la même position que nous<sup>9</sup>.

### Quand *Il* et *Je* se confondent

Cependant, les romans qui suivent ne se présentent plus selon la modalité autobiographique. Ce sont plutôt des récits de vie, des biographies. Yourcenar délaisse l'emploi du *Je* au profit d'une troisième personne souvent objet de focalisation interne, comme dans *Denier du rêve*, *L'Œuvre au Noir* ou *Anna, soror*, et dans *Un homme obscur* et *Une belle matinée*, tels qu'ils ont paru sous le titre *Comme l'eau qui coule* en 1982.

Toutefois, pour la romancière, le choix du pronom personnel ne change rien à l'affaire :

Zénon, Éric, Massimo ou Clément Roux disent "je" quand ils monologuent ou conversent, et dans leur cas, même, la narration à la troisième personne (différence à laquelle vous attachez tant d'importance) cache encore un "je", leur "je". (*ER*, p. 28)<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> Marguerite YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien*, Paris, Gallimard, coll. "Folio", 1974, p. 29-30.

<sup>9</sup> « Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien* », *ibid.*, p. 322.

<sup>10</sup> Elle continue en disant : « Même quand j'écris *Il* au lieu de lui faire dire *Je*, c'est fréquemment Zénon qui parle, ou n'importe quel comparse » (*ER*, p. 28).

Ainsi, même lorsque Lina Chiari, Zénon, Anna de la Cerna, Nathanaël ou le petit Lazare ne disent pas “ je “, nous parvenons à savoir ce qu'ils pensent, ce qu'ils font, et à découvrir leur intériorité, grâce aux diverses techniques narratives utilisées. L'auteur se charge de nous en informer, car il connaît ses personnages « à la fois du dedans et du dehors, il sait leurs tenants et leurs aboutissants, il prévoit, ou même a déjà vécu pour eux leur point d'arrivée » (*YO*, p. 226).

Cette osmose entre le *Je* de la créatrice et celui de ses créatures dépasse le niveau des instances narratives. Elle est de nature affective et psychologique et se range parmi ces phénomènes de magie sympathique sur lesquels insiste tout particulièrement Yourcenar dans plusieurs entrevues.

### **Le *Je* réel de l'écrivain**

Toutefois, il arrive que la romancière ne cache plus son *Je* et revendique le discours personnel et qu'elle parle en son propre nom. Par exemple, le recueil intitulé *Feux*, de forme composite, allie à l'expression indirecte « d'une crise passionnelle » – par le truchement de neuf récits romanesques basés sur des légendes ou des mythes anciens –, la voix personnelle de l'auteur. Quelle n'est pas notre surprise lorsque nous nous trouvons face à ce *Je* sans masque, sans identité fictive, qui ouvre le texte (« *J'espère que ce livre ne sera jamais lu* »<sup>11</sup>), et se répète, reliant entre eux les récits allégoriques par de véritables cris de passion, de souffrance et de désespoir. La force et la violence des sentiments font jaillir ce *Je*, haï par Yourcenar selon la pensée pascalienne dont elle se réclame, un *Je* qui, mis à nu, se montre écorché vif, et transperce le texte de phrases ardentes et douloureuses:

[...] Ce soir, saoulé de chagrin, je me laisse tomber sur mon lit avec les gestes d'une noyée qui s'abandonne. (*F*, p. 59)

[...] Quand je te quitte, j'ai au fond de moi ma douleur comme une espèce d'horrible enfant. (*F*, p. 73)

[...] Aimer les yeux ouverts, c'est peut-être aimer comme un fou : c'est éperdument accepter. Je t'aime comme une folle.

J'ai peur de ne pas savoir m'y prendre avec ma douleur. (*F*, p. 86-87)

---

<sup>11</sup> Marguerite YOURCENAR, *Feux*, Paris, Gallimard, 1974, p. 29. Toutes les citations de ce texte seront extraites de cette édition.

Brûlé de plus de feux... Bête fatiguée, un fouet de flammes me cingle les reins. J'ai retrouvé le vrai sens des métaphores de poètes. Je m'éveille chaque nuit dans l'incendie de mon propre sang. (*F*, p. 111)

Si le style en paraît à l'auteur, une trentaine d'années plus tard, d'un « expressionnisme presque outré », elle n'y reconnaît pas moins « une forme d'aveu naturel et nécessaire, un légitime effort pour ne rien perdre de la complexité d'une émotion ou de la ferveur de celle-ci » (*F*, p. 20).

Pour souligner la teneur autobiographique de ces « pensées détachées », Yourcenar précise qu'elles « furent d'abord pour la plupart des notations de journal intime » (*F*, p. 10). Or, pour reprendre les mots de Roland Barthes au sujet du journal intime : « [...] ce qui est énoncé, c'est une sorte d'égotisme qui fait écran entre le monde et l'écriture [...] Comment tenir un journal sans égotisme [...] ? », dit-il<sup>12</sup>.

Parmi ces bribes éparses, ces mots criés ou chuchotés, écrits dans l'intimité et le secret propres à tout journal intime, le *Je* s'affirme avec son caractère unique et irréductible ; il énonce ouvertement sa distance et sa différence :

Solitude... Je ne crois pas comme ils croient, je ne vis pas comme ils vivent, je n'aime pas comme ils aiment... (*F*, p. 30)

Nous retrouverons plus tard cette même intention de se distinguer des autres, des écrivains contemporains (Gide, Mann, Giraudoux, etc.), des modes et des courants littéraires<sup>13</sup>, formulée à plusieurs reprises dans les *Entretiens* de l'auteur avec Matthieu Galey. À un moment donné, Yourcenar explique l'isolement inhérent à ceux qui écrivent et le caractère unique qui les différencie :

La solitude de l'écrivain est très profonde. Chacun est unique, a ses problèmes à lui, ses techniques à lui, qu'il a soigneusement acquises ; il a aussi sa vie à lui. (*YO*, p. 94)

Solitude angoissante pour Marguerite, pendant l'époque difficile qui précéda la rédaction de *Mémoires d'Hadrien*. Dans les « Carnets de notes » qui suivent le texte romanesque, son *Je* réapparaît pour suggérer ce que fut cette « nuit de l'âme » :

---

<sup>12</sup> Roland BARTHES, « Le Bruissement de la langue », *Essais critiques IV*, Paris, Le Seuil, 1984, p. 411.

<sup>13</sup> « Les mouvements, les groupes littéraires ne peuvent jamais rien apporter d'autre que du vent, et encore ! Du vent chargé de scories et de poussières », (*YO*, p. 95).

## *L'égotisme yourcenarien ?*

Ces notes ne cernent qu'une lacune. Il n'y est pas question de ce que je faisais durant ces années difficiles, ni des pensées, ni des travaux, ni des angoisses, ni des joies [...]. Et je passe sous silence les expériences de la maladie, et d'autres, plus secrètes, qu'elles entraînent avec elles, et la perpétuelle présence ou recherche de l'amour. (MH, p. 326)

Dans les explications relatives à la genèse du roman, aux méthodes de recherches et de délire, le *Je* assume le travail créateur, le choix de la modalité narrative, les souvenirs qui interviennent dans le processus de l'écriture. Il prend même parfois le ton de la confiance :

Projet abandonné de 1939 à 1948. J'y pensais parfois, mais avec découragement, presque avec indifférence, comme à l'impossible. Et quelque honte d'avoir jamais tenté pareille chose. (MH, p. 324)

On ne retrouvera guère plus ce *Je* de l'auteur et de la personne que sporadiquement, dans les préfaces, notes, postfaces ou dans diverses interviews, mais le ton n'aura plus qu'exceptionnellement cet accent confidentiel, voir intime, qu'il revêt dans *Feux* ou dans les « Carnets de notes » de *Mémoires d'Hadrien*.

### **Le discours auctorial**

Effectivement, c'est à partir des années soixante que se développe et s'amplifie le discours métatextuel. Tandis que dans le domaine de la création romanesque, la modalité autobiographique disparaît définitivement et l'écrivain-narrateur ne laisse plus entendre sa voix<sup>14</sup>, les préfaces, postfaces et notes prolifèrent, encadrant tous les textes et orientant leur lecture. C'est le cas de *Denier du rêve* (1959), *Le Coup de grâce* (1962), *Alexis ou le traité du vain combat* (1963)<sup>15</sup>, du post-scriptum de *Nouvelles orientales* pour l'édition de 1963, de *Feux* (1967), *Souvenirs pieux* (1974), *Archives du Nord* (1977), *Comme l'eau qui coule*, qui contient les trois postfaces de *Anna, soror...*, *Un homme obscur* et *Une belle matinée* (1981) et finalement, de la note qui suit *L'Œuvre au Noir*, et qui date de 1982.

Il lui arrive même, à l'occasion de la publication du volume de ses œuvres romanesques chez La Pléiade, d'être sa propre biographe et sa

---

<sup>14</sup> Voir les réflexions de Maurice DELCROIX qui parle, à ce sujet, d'une "rhétorique de la discrétion", (« Parcours d'une œuvre. Marguerite Yourcenar et l'histoire de Nathanaël », *Il Confronto letterario*, supplemento al n° 5, Fasano, Schena editore, 1986, p. 33 et *passim*).

<sup>15</sup> Ces préfaces apparaissent dans l'édition Gallimard de 1971.

propre et unique préfacière<sup>16</sup>, chose, somme toute, assez inhabituelle, qui prouve que l'auteur tient à contrôler tout ce qui se rapporte à son œuvre et à elle-même.

Parallèlement, les années 1980 voient la publication de deux recueils d'essais (la version définitive de *Sous Bénédicte d'inventaire*<sup>17</sup> puis celle de *Le Temps, ce grand sculpteur*<sup>18</sup>), et, surtout, celle des entretiens *Les Yeux ouverts*, où l'écrivain donne ses vues personnelles sur son œuvre et sur multiples questions culturelles, artistiques, historiques, sociales, spirituelles, religieuses même, ainsi que certains détails autobiographiques<sup>19</sup>.

### La disparition du moi

À côté de cette parole ou/et cette écriture plus analytiques, Yourcenar initie et mène à terme, par des chemins détournés ou enchevêtrés, il est vrai, les deux premiers volets du *Labyrinthe du Monde*. Aurait-elle entrepris ce voyage vers les origines de son moi, pour parvenir, comme Hadrien, à « [se] définir, [se] juger peut-être, ou tout au moins pouvoir mieux [se] connaître avant de mourir » (*MH*, p. 30) ? N'a-t-elle pas fait dire à Stanislas, il y a plus de trente ans : « On use une partie de sa vie à la recherche des causes » (*NE*, p. 219) et plus tard à Hadrien : « Une partie de chaque vie se passe à rechercher les raisons d'être, les points de départ, les sources » (*MH*, p. 35) ?

Au seuil de cette entreprise, elle se penche sur ces documents épars, ces bribes d'information, et désire en savoir plus sur sa famille et sur elle-même. « Quel était votre visage avant que votre père et votre mère se fussent rencontrés ? »<sup>20</sup>.

Il a déjà été dit et redit que ces deux volumes ne sont pas des mémoires et encore moins une autobiographie. Ils constitueraient plutôt une espèce de biographie collective. *Souvenirs pieux*, dédié à la branche maternelle, commence par le récit de la naissance de l'auteur, puis revient au XIV<sup>e</sup> siècle, pour se clore sur une époque quelque peu antérieure à sa naissance, suivant une démarche régressive propre au cheminement autobiographique de Yourcenar.

---

<sup>16</sup> Pierre BRUNEL commence par cette observation son article « Biographie et autobiographie dans *Feux* de Marguerite Yourcenar », *Marguerite Yourcenar, Biographie, Autobiographie*, (Actes du colloque de València 29-31 oct. 1986), Elena REAL éd., València, Universitat de València, 1988, p. 13.

<sup>17</sup> En 1978, chez Gallimard. La première édition date de 1962.

<sup>18</sup> Elle date de 1983.

<sup>19</sup> Les différents aspects de cette écriture qui revient sur elle-même, celle du paratexte, de l'épitéxte et en général, de l'écriture critique de Yourcenar.

<sup>20</sup> Citation du Koan Zen mise en exergue de *Souvenirs pieux*.

Avec *Archives du Nord*, qui remonte jusqu'à « la nuit des temps » c'est dans le labyrinthe des ascendants paternels que se perd le projet autobiographique. Le récit s'achève sur l'arrivée de Michel au Mont-Noir en juillet 1903, avec la petite Marguerite, âgée de six semaines.

Les dernières phrases du livre annoncent vaguement une probable continuation, mais l'on sent déjà, au ton hésitant et restrictif du discours, la précarité du projet et l'incertitude de sa réalisation :

Les incidents de cette vie m'intéressent surtout en tant que voies d'accès par lesquelles certaines expériences l'ont atteinte. C'est pour cette raison, et pour cette raison seulement, que je les consignerai peut-être un jour, si le loisir m'en est donné et si l'envie m'en vient.

Mais il est trop tôt pour parler d'elle, à supposer qu'on puisse parler sans complaisance et sans erreur de quelqu'un qui nous touche inexplicablement de si près. (AN, p. 373)

Le troisième volet du triptyque, *Quoi ? L'Éternité*, resté inachevé, ne sera guère plus révélateur. Les figures de Michel et de Jeanne supplantent largement le moi de l'auteur. Il est vrai que l'on reconnaît des situations, des êtres proches ou rencontrés, qui ont servi de référents à la matière romanesque.

D'autre part, l'époque représentée est bien contemporaine à l'enfance et l'adolescence de Marguerite, mais ce ne sont que quelques «miettes», quelques souvenirs fragmentaires et intermittents qui attestent l'impossibilité, pour l'écrivain, d'accomplir ce voyage vers soi qu'elle s'était proposé et qu'elle n'aurait à coup sûr jamais pu terminer.

Elle avait pressenti, comme Rimbaud, avant l'expérience de la voyance, les écueils qui feraient échouer son entreprise, car elle savait, en choisissant ce titre rimbaldien, qu'il était impossible, par définition, d'atteindre l'inaccessible<sup>21</sup> : « On ne comprend pas l'éternité, on la constate » (YO, p. 222).

Au moment où elle tente de le cerner, le *moi* se fait de plus en plus « incertain et flottant ». Sans doute est-ce là le résultat de « cette quête quasi impersonnelle commencée de bonne heure, ce passage du moi à ce qui importe davantage que moi » (ER, p. 171) dont elle parlait à Patrick de Rosbo, avant d'entreprendre sa quête autobiographique ? ou bien la conséquence de son ouverture aux religions orientales et de son adhésion au grand principe de la Bhâgavâd-Gîtâ :

---

<sup>21</sup> Claude BENOIT, « *Quoi ? L'Éternité*, ou la fin d'un voyage vers soi », *Marguerite Yourcenar, Storia, viaggio, scrittura*, Giovanna ALEO, Michèle CAMPAGNE et Maria Teresa PULEIO éd., Catania, CUECM, 1989, p. 272.

Qui abandonne tous les désirs et vit et agit libre de tout appétit, qui n'a ni moi ni mien, qui a éteint son *ego* individuel dans l'Un et vit en cette unité parvient à la grande paix<sup>22</sup>.

### Une rhétorique du voilé et du dévoilé

D'aucuns ont déjà remarqué le phénomène de ces deux tendances contradictoires<sup>23</sup> – l'affirmation et l'effacement du moi –, qui se manifestent dans les écrits et les paroles de notre auteur, soit qu'elles se succèdent dans le temps, soit qu'elles coexistent, à des degrés divers, dans un même texte ou dans un même discours. Dans l'œuvre de fiction, par exemple, Alexis écrit une longue lettre en déclarant vouloir faire une confession, pour ensuite choisir le silence, car « il est bien des choses qu'on exprime davantage en ne les disant pas » (A, p. 47).

À son tour, dans les « Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien* » Yourcenar écrit : « Se dire que tout ce que je raconte ici est faussé par ce que je ne raconte pas » (MH, p. 326).

L'utilisation réitérative de tournures restrictives du type : « Il n'est pas question de... », « Je passe sous silence... », « Peu importe si... », « je passe le plus rapidement sur... », « ces notes ne cernent qu'une lacune... », « en passant sous silence l'expérience qui inspira ce livre... », nous porte à voir, dans la démarche yourcenarienne, ce que je désignerai comme une rhétorique du voilé et du dévoilé. L'écrivain signale, mentionne, mais n'explique pas, n'entre surtout pas dans les détails. Il vaut mieux suggérer que dire, laisser deviner et imaginer que montrer, d'où l'usage fréquent de la litote, des périphrases et des circonlocutions, d'où les jeux de miroirs et de réfraction qui pourraient n'être que des trompe-l'œil ou ne refléter que de brefs éclairs de vérité.

En même temps, il faut signaler, attirer l'attention du lecteur sur ce mécanisme, dévoiler pour voiler aussitôt ou vice-versa, comme nous le démontre la phrase paradoxale placée à l'*incipit* de *Feux* – « J'espère que ce livre ne sera jamais lu » – pour piquer la curiosité du lecteur précisément quand il va se trouver face aux pensées les plus passionnées et sincères de toute l'œuvre yourcenarienne.

Chez Yourcenar, Il n'y a jamais de véritable « chute des masques ». D'ailleurs, le premier masque n'est-il pas ce pseudonyme qui supplantera le patronyme légitime ? Fallait-il rompre aux yeux du monde cette filiation trop apparente avec Michel de Crayencour ? Ou

<sup>22</sup> Daniel ODIER, Marc de SMEDT, *Essais sur les mystiques orientales*, Paris, Albin Michel, 1984, p. 26.

<sup>23</sup> Cf. l'article de Yvan LECLERC, « Comment parler de soi ? », *Il Confronto letterario*, op. cit., p. 85.

## *L'égotisme yourcenarien ?*

alors, était-ce un signe de révolte contre l'appartenance à une famille ou à une société ? Ou tout simplement, une rupture des amarres, une quête de liberté ?

En conservant son identité originelle, la jeune Marguerite craignait-elle d'être devinée, d'être percée à jour ?

Comme le signale Jean Starobinski : « L'égotiste, qui souffre souvent d'être mécompris, souffre encore davantage d'être trop compris »<sup>24</sup>. D'où le constant brouillage des pistes, le jeu des masques et des métamorphoses (à travers les personnages ou les mythes<sup>25</sup>), le recours à l'ironie, « qui est la quintessence spirituelle du masque »<sup>26</sup>, les prises de distance, et, toujours, la recherche permanente de la connaissance de soi, mais l'impossibilité de cerner ce *moi*.

Marguerite Yourcenar a vécu cette contradiction et en a imprégné son œuvre. D'un côté, à travers la fiction romanesque, la multiplicité des possibles, le pseudonyme, elle a tenté de se fuir elle-même, d'effacer son *moi* ; de l'autre, par la quête de la connaissance de soi qu'elle a poursuivie toute sa vie durant, par la transmission de son savoir et de son idéologie, par son écriture, elle n'a cessé d'affirmer ce même *moi*. Ces deux mouvements, qui se complètent l'un l'autre, font toute la richesse et la grandeur de l'œuvre et de la personne.

Une courte phrase, imprononcée par Zénon, mais écrite par Yourcenar, nous le montrait déjà : *Unus ego et multi in me*.

---

<sup>24</sup> Jean STAROBINSKI, *L'Œil vivant*, Paris, Gallimard, 1961, p. 197.

<sup>25</sup> « À travers eux j'ai vécu des vies parallèles », (*YO*, p. 241).

<sup>26</sup> Jean STAROBINSKI, *L'Œil vivant*, *op. cit.*, p. 197.

