

**MARGUERITE YOURCENAR  
ET LE MIROIR À TROIS PANS :  
rencontres, reflets, autoportrait**

par Julie HÉBERT (Université de Paris III)

Dans une œuvre d'où l'écriture de soi est, sinon totalement exclue, du moins toujours appréhendée avec la plus grande méfiance, y compris dans le triptyque de chroniques familiales, *Le Labyrinthe du monde*, les derniers essais de Marguerite Yourcenar confirment un mouvement, amorcé plus tôt qu'on ne le croit en général, vers la réhabilitation de l'individu, et, partant, du *moi*, comme voie d'accès à l'universel, alors que les voyages lointains la confrontent à l'uniformité croissante du monde, variante étroite et décevante de l'universalité recherchée. Ils témoignent d'un intérêt renouvelé, légitimé, pour l'instant et l'individu, une fascination pour ce qui est voué à ne jamais se reproduire, et dont l'unicité fait désormais tout le prix. Cette redécouverte est le fruit, non d'une révélation soudaine, mais d'un long apprentissage, au terme duquel lui apparaît la valeur absolue de « ce qui n'est qu'une fois » :

Mais plus, d'année en année, je travaillais à rassembler les documents innombrables, mais épars et tronqués, qui nous renseignent sur Hadrien lui-même, plus j'apprenais à m'intéresser au problème de la personne, *de ce qui n'est qu'une fois*, à cet extraordinaire mélange de volonté et de tempérament, de hasard et de destin, qu'est une personnalité d'homme, et ces *Mémoires* reconstruits ont avant tout tenté d'être un portrait.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Lettre à Jean Ballard, 7 octobre 1951, *HZ*, p. 78.

Faire le portrait de l'empereur, comme plus tard celui d'un « homme obscur », c'est s'attacher à retrouver l'unique à partir de l'« innombrable », chercher dans un destin ce qui lui donne sa valeur d'agrégat parfaitement singulier, fait de virtualités réalisées selon une combinaison inédite et non renouvelable, littéralement « extraordinaire ». Au-delà même de la résignation face aux résurgences du *moi*, à l'impossibilité d'en épuiser la persistance, Marguerite Yourcenar voyageuse, essayiste, et mémorialiste réticente, fait preuve dans les dernières années d'une attention passionnée à l'infini des configurations individuelles, déçue peut-être par le fini d'une universalité qui s'incarne en uniformité blessante. Cette attention à l'unique, plus sensuelle et affective que purement intellectuelle, redonne au *moi* son rôle de récepteur, d'outil de connaissance du monde : le plaisir du portrait mène à la tentation de l'autoportrait. Dans un élan qui est celui des « bizarres anachorètes de la modernité<sup>2</sup> » évoqués par Michel Beaujour dans *Miroirs d'encre*, Marguerite Yourcenar, dans ses derniers essais, reconnaît au *moi* un rôle d'« appareil récepteur » et une dignité nouvelle d'objet d'étude, au même titre que les individualités qu'elle tente d'atteindre grâce à la « magie sympathique », personnes réelles ou personnages de fiction.

Cette expérience de l'autoportrait a deux aspects différents : autoportrait concret, quand la rencontre avec des presque doubles prépare la voyageuse à la rencontre, dans un miroir authentique, avec soi en presque étrangère, et autoportrait métaphorique, par l'usage de la citation comme miroir textuel, où l'appropriation des mots d'autrui brouille la frontière entre soi et l'autre, et permet de se reconnaître dans le reflet offert par des mots qui ne sont pas les siens.

C'est dans *Le Tour de la prison*<sup>3</sup>, recueil d'essais ouvert au récit de voyage, que se déploie cet art du portrait, au moment où par

---

<sup>2</sup> Michel BEAUJOUR, *Miroirs d'encre*, Paris, Seuil, « Poétique », 1980, p. 350.

<sup>3</sup> Le titre de ce dernier recueil est une allusion à la fameuse question rhétorique du Zénon de *L'Œuvre au Noir*, « Qui serait assez insensé pour mourir sans avoir fait

ailleurs Marguerite Yourcenar s'intéresse de plus en plus à la photographie. Un chapitre en particulier, « Visages à l'encre de Chine », sert à la voyageuse de carnets de croquis où garder trace des rencontres marquantes ayant ponctué ses visites. Ces portraits, crayonnés sur le vif, sans doute retouchés ensuite, et qui l'auraient peut-être été davantage encore si Marguerite Yourcenar avait eu le temps de préparer son recueil pour la publication, sont aux antipodes des élans vers les perspectives infinies d'un monde vidé de toute présence humaine, de Chenonceau à « la Nuit des temps », premier chapitre d'*Archives du Nord*. Un photographe dirait que l'on est passé du plan large, voire du panoramique, à grande profondeur de champ, au gros plan et à la macrophotographie. Les personnages ainsi portraiturés se caractérisent tous par un destin à cheval entre Occident et Orient, à la fois truchements pour l'Européenne temporairement immergée dans la culture japonaise, et incarnations, néanmoins, de l'étranger, par leur appartenance réelle à cette même culture. Par cette identité double, ils sont aussi, aux yeux des Japonais, des personnages exotiques, des miroirs où se définit la différence ; c'est ce qui chez eux retient l'attention de la voyageuse, qui sourit de se voir contrevenir d'emblée aux règles tacites du carnet d'esquisses, supposant un intérêt exclusif pour l'autochtone :

---

au moins le tour de sa prison ? » (*ON, OR*, p. 564). *Le Tour de la prison* est une suite de courts textes inspirés à Marguerite Yourcenar par ses voyages des dernières années, où la réflexion l'emporte sur la narration et la description. Le projet en est évoqué pour la première fois en 1983, précisé en 1985, et finalement édité par Yvon Bernier après l'ultime et définitif départ de la voyageuse, en 1991. Initialement conçu comme une somme des voyages réellement vécus ou simplement projetés dans les années 1980 – et ce mélange entre remémoration et anticipation outrepassait à lui seul les bornes du récit de voyage – le recueil devait couvrir quatre des cinq continents, et entraîner le lecteur du Grand Nord américain – Canada, Alaska – à l'Extrême-Orient – Inde, Thaïlande, Japon – en passant par l'Égypte et le Kenya. Laissé inachevé par Marguerite Yourcenar, il sera finalement surtout consacré au voyage au Japon de 1982, auquel introduisent, en guise d'apéritif, un essai sur Bashō, le poète pèlerin parcourant le Japon du XVII<sup>e</sup> siècle, et quelques variations américaines sur San Francisco, le Canada, l'Alaska, et l'archipel d'Hawaï.

Il est étrange que les premiers visages que je note ici soient occidentaux ; sans doute se définissent-ils mieux sur ce fond d'Asie.<sup>4</sup>

Il faut ce changement d'arrière-plan pour que les silhouettes de ces occidentaux vivant au Japon se détachent plus nettement que dans un contexte familial, à la façon d'ombres chinoises révélées par une lumière nouvelle qui exacerbe les contrastes. Exotisme à double fond, donc, où c'est le plus proche qui devient objet d'attention, isolé dans la foule des étrangers, synthétisant à la fois la proximité et la distance où s'ébauche une compréhension, et où peut se goûter, dans les infimes détails de la différence, toute la richesse du divers. C'est à partir d'une civilisation commune, d'un fonds culturel partagé, que se révèle le plus évidemment ce qui, chez ces expatriés, *diffère* manifestement, et qui en fait, aux yeux de la portraitiste, de passionnants « mystère[s] humain[s] » (*TP, EM*, p. 665). La première de ces figures rencontrées donne lieu à un beau portrait de femme entre deux âges, très digne et un peu lasse ; chez ce presque double, la voyageuse s'attache à recenser les points communs et énumérer les dissemblances :

D'abord, une femme. Elle n'est ni jeune – mot si flottant qu'il est presque dépourvu de sens –, ni vieille – mot qu'il faudrait redéfinir pour chaque vieillesse. Elle fut peut-être belle ; elle ne l'est plus aux yeux qui ont mauvaise vue à l'égard de la beauté. On perçoit tout au plus un visage arrondi, un corps gonflé par l'effet [de] puissants médicaments [...], visage et corps ennoblis par cette bienveillance envers autrui qui transparaît dans la physionomie et les gestes. [...]

La plénitude presque lunaire du visage et la paix qui en émanait, l'ampleur un peu amollie du corps, faisaient songer à un Bouddha vivant. (*ibid.*, p. 660 et 663)

Particulièrement insaisissable, par l'âge incertain, la silhouette aux contours brouillés, et surtout l'imprégnation orientale qui donne à cette Française un air paisible et sage de bouddha, cette

---

<sup>4</sup> « Visages à l'encre de Chine », *TP, EM*, 1991, p. 660. Toutes les références iront à cette seule édition.

femme inspire à la portraitiste un flou respectueux du mystère qui l'entoure : lavis d'encre de chine, ou grisaille, assortis au charme de sa discrétion élégante. Première rencontre, et première annexion virtuelle au « réseau » :

Femme du Nord comme moi, d'une famille mi-française, mi-belge, je suppose qu'on parviendrait, en cherchant bien, à nous trouver des ascendants communs. (*ibid.*, p. 660)

Avec cette parenté potentielle, le Japon devient un peu moins lointain, un peu moins étranger, puisque celle qui y introduit la voyageuse étire jusque-là les ramifications inconnues d'un arbre généalogique flamand éventuellement commun. Le lien du sang supposé se double d'une relation amicale, et le portrait, enquête sur ce « mystère humain », à la fois proche et déroutant, est empreint de cette « sympathie » qui guide Marguerite Yourcenar, qu'il s'agisse de personnes réelles ou de personnages de fiction :

Aucun de ces faits n'était particulièrement de nature à créer entre nous la sympathie ; j'ose dire que cette sympathie existait, au moins passagèrement, d'elle à moi, et de façon durable de moi envers elle. (*ibid.*)

La relation de sympathie, sans raison objective – Marguerite Yourcenar soupçonne son introductrice d'être demeurée trop étroitement catholique – mais évidente, ajoute encore au mystère de la rencontre, et, au-delà des passerelles créées par de communes origines flamandes, inattendues dans ces circonstances, elle entoure cette initiation au Japon d'une teinte de magie, du charme des « feux follets<sup>5</sup> » du hasard et de l'inexplicable.

En bon truchement, l'accompagnatrice organise une rencontre avec un autre Européen épris d'Extrême-Orient, deuxième figure

---

<sup>5</sup> L'expression est empruntée à un autre essai de Marguerite Yourcenar, « Jeux de miroirs et feux follets », où elle analyse avec une curiosité souriante les coïncidences ayant émaillé sa vie d'écrivain, ces moments où la réalité semble rejoindre la fiction : *TGS, EM*, p. 334-346.

énigmatique de l'entre-deux, qui fascine également Marguerite Yourcenar :

Lui surtout, le frêle maître de maison en robe de chambre chinoise, intensément européen en dépit du costume et du visage modelé par l'Extrême-Orient. (*TP, EM*, p. 663)

Chez cet érudit, qui « sait tout du bouddhisme », c'est bien sûr l'étendue de sa connaissance qui attire l'essayiste, mais, peut-être plus encore, la personnalité complexe de son hôte. Au lieu de l'exposé, que le lecteur attendait, sur le développement du bouddhisme au Japon, Marguerite Yourcenar évoque d'une part la présence occidentale en Extrême-Orient, à travers les traces de la persécution des chrétiens au tournant du XVII<sup>e</sup> siècle, mais surtout la vie de cet Européen orientalisé, qui la fascine bien plus que toute son érudition. Comme d'ailleurs son amie « l'introductrice », le grand érudit est avant tout, pour Marguerite Yourcenar, un homme malade, qui vit à l'écart du monde, dont pourtant il reste « fort épris » : cette atmosphère proustienne de chambre aseptisée, où l'on vit en robe de chambre dans le souvenir de fêtes étincelantes, teinte d'un pathétique assez romanesque le portrait du malade solitaire et amer. C'est précisément parce qu'il échappe aux stéréotypes du savant orientaliste, parfait modèle de sérénité bouddhiste, que cet homme retient l'attention :

Le maître de maison adhère à coup sûr aux principes du bouddhisme, mais son expérience peut-être plus intellectuelle que mystique n'atténue pas le pli amer au coin des lèvres. Il est malade, et il est seul. [...] Cet hôte courtois, cet homme que la maladie use sans le désarmer n'est pas entièrement avec nous ; notre départ le rendra à sa riche et peut-être effrayante solitude dont il n'est jamais tout à fait sorti. Il a l'air d'une antenne qui vibre à des bruits venus d'ailleurs. (*ibid.*, p. 665)

Les expatriés que rencontre la voyageuse, irréductibles à aucune des identités qui les composent, sont tous deux orientés vers un *ailleurs* indéfini, échappant à toute catégorisation, définitivement inclassables, seuls peut-être à mériter le qualificatif d'*exotiques* :

[La femme d'origine flamande] semble parvenue à cet état de sérénité où ces petits éclats de vie tombent sur elle comme des cailloux dans un puits si profond qu'on n'entend pas même le clapotis de leur chute. (*ibid.*)

Ayant dépassé tout dualisme culturel, et même toute idée d'appartenance réductrice à une nation, ils semblent avoir rejoint, chacun à sa façon, un au-delà, une universelle sagesse où l'anecdotique n'a pas sa place. À propos d'un « solide et bienveillant Gantois », engagé à Kyoto dans la rédaction collective d'un dictionnaire de la théologie bouddhique, Marguerite Yourcenar remarque d'ailleurs que

[l]'exotisme n'est pas pour ces grands réalisateurs ; ce n'est qu'une poussière qu'on souffle en passant. (*ibid.*, p. 670)

Quand elle rencontre un homme d'affaires juif allemand, naturalisé Australien, et vivant à Tokyo, la voyageuse estime d'abord qu'il s'agit d'un « tissu d'acier dont il serait plus facile de décortiquer chaque fibre » (*ibid.*, p. 665), croyant reconnaître en lui l'incarnation même du type du « changeur d'or », auquel elle consacra un de ses premiers essais, en 1932 ; la même affirmation de Stendhal, citée ici de mémoire, revient d'ailleurs pour exalter l'intelligence du monde propre à l'homme d'argent :

«Un banquier qui a fait fortune a quelque chose de ce qu'il faut pour se connaître en philosophie, c'est-à-dire pour voir clair dans ce qui est. Il ne s'agit plus ensuite, évidemment, que de définir ce qui est».<sup>6</sup>

Mais ce puissant et discret financier, convive « impassible » lors du fameux dîner dans la maison de thé cachée au cœur d'un immeuble moderne, échappe lui aussi au type qu'il était censé personnifier, par la dimension irrationnelle de son attachement à

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 667. « Le Changeur d'or » donnait la citation exacte : « Un banquier qui a fait fortune a une partie du caractère requis pour faire des découvertes en philosophie, c'est-à-dire *pour voir clair dans ce qui est* » (souligné dans le texte), *EM*, p. 1675.

l'or, ferveur mystique incontrôlable où « l'être tout entier est engagé ». L'or, dématérialisé, s'est chargé du poids de la tradition alchimique et d'un symbolisme solaire, et maintient dans l'austérité de la finance contemporaine les attraits mystérieux et intemporels de la magie. Déjà, l'essai de 1932 faisait une grande place à la dimension mystique du maniement de l'or à travers les siècles, et reprochait à la littérature d'avoir donné une vision simpliste de l'homme d'argent, caricaturé ou condamné, mais toujours dénué de cette part d'irrationnel qui en fait la complexité :

Le premier, Ibsen, en faisant de son financier Borkmann<sup>7</sup> un halluciné sensible à l'appel quasi mystique de la forêt ou de la mine, nous montre la passion, et bientôt la foi, là où ses prédécesseurs ne voyaient qu'un calcul, ou tout au plus une manie.<sup>8</sup>

Le « tissu » humain résiste donc plus que prévu au « décorticage », l'individu échappe au type, le déborde, et sa complexité vient finalement donner corps aux analyses de 1932. Cinquante ans après « Le Changeur d'or », Marguerite Yourcenar rencontre le type humain auquel elle s'était intéressée du point de vue de l'historien, ou du moins une de ses innombrables variations individuelles, avec sa façon propre d'échapper au modèle, ou, pour rester dans la métaphore couturière, au patron qui a servi à sa confection. Elle qui dénonçait les lacunes des personnages liés, dans la littérature, à la manipulation de l'argent, depuis le Shylock de Shakespeare et l'Harpagon de Molière jusqu'à la peinture par Stendhal du banquier en philosophe, trouve dans ce financier sensible à la magie immémoriale de l'or la complexité et les contradictions qui font les bons personnages de roman. Au-delà de

---

<sup>7</sup> La pièce d'Ibsen, *John Gabriel Borkman* (et non *Borkmann*, comme l'orthographe Marguerite Yourcenar) est publiée en 1896. Y est mis en scène le drame du sacrifice regretté, et de la culpabilité qui s'ensuit : le banquier Borkman, visionnaire mis en cause dans une affaire d'abus de confiance, se rend compte tardivement que les huit années perdues à attendre sa réhabilitation l'ont détourné de la vie et des valeurs essentielles. Portrait du banquier en artiste, à travers l'amertume d'une vie manquée.

<sup>8</sup> « Le Changeur d'or », *EM*, p. 1675.

l'instinct prédateur du romancier toujours en quête de matériau psychologique, l'observation attentive des exemplaires humains rencontrés en route suscite une fascination pour l'individuel, ce qui transcende les classifications en types humains et restaure la primauté de l'infinie diversité des individus. Les rencontres avec ces occidentaux installés au Japon, personnalités composites faites d'emprunts à deux cultures, impose de quitter le point de vue de Sirius, celui qui révélait les vastes perspectives atemporelles, désertes ou peuplées seulement d'« homuncules<sup>9</sup> » anonymes, pour adopter la proximité du microscope sous lequel apparaît dans le détail la complexité des individus. Dans ce passage du Tout à l'Un, du cosmique à l'unique, le regard a gagné en modestie, l'horizon s'est rapproché : le *moi* peut devenir à son tour objet de l'attention réservée désormais aux sinuosités de l'individuel.

La figure ambivalente de l'expatrié en partie acculturé, à la fois miroir et fenêtre ouverte sur l'ailleurs, incite la voyageuse à de fréquents retours sur sa propre identité : grâce aux points de contact partagés avec ces occidentaux rencontrés en Extrême-Orient, l'« exote », pour reprendre le terme forgé par Segalen, tente d'adopter le point de vue de l'autre, de se voir à travers ses yeux, et de percevoir ce qu'il appelait « l'apostrophe du milieu au voyageur<sup>10</sup> ». Au cours des scènes d'échange avec ces passeurs que

---

<sup>9</sup> « Le Cerveau noir de Piranèse », *SBI, EM*, p. 86-87.

<sup>10</sup> L'apport principal de Victor Segalen est l'extension du sens donné au mot *exotisme*, l'exploration d'un deuxième versant de la notion, après un « épouill[age] » sémantique : sa tentative pour adopter le regard de l'étranger sur le voyageur, et son intérêt pour l'action, non plus « du milieu sur le voyageur, mais du voyageur sur le milieu vivant », rejoignent, selon lui, la démarche de Kipling décrivant la réaction des bêtes de la jungle face au petit d'homme. Cette révolution du regard rejoint dans une certaine mesure l'ambition yourcenarienne de « magie sympathique », qui trouve dans le voyage l'occasion de se voir par les yeux de l'autre, de chercher à entendre, pour reprendre les mots de Segalen, « l'écho de sa présence », « l'apostrophe du milieu au voyageur, de l'Exotique à l'Exote qui le pénètre, l'assaille, le réveille *et le trouble* » : VICTOR SEGALEN, *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*, Paris, Le Livre de poche, « Biblio essais », 1999 [Fata Morgana, 1978]. *L'Essai sur l'exotisme* a paru une première fois en 1955, puis a connu une nouvelle édition, complétée, en 1978. De Segalen, figurent, dans la bibliothèque de Marguerite Yourcenar, *Briques et tuiles, Stèles* et

sont les expatriés, l'essayiste ne s'interdit pas de s'observer, au même titre que ses hôtes, essayant de se voir « soi-même comme un autre<sup>11</sup> », comme du dehors, grâce aux détours éclairants que sont la photographie et le miroir. Pour la visite chez l'érudit mélancolique, une photographie sert à Marguerite Yourcenar de relais de mémoire, et son récit est en fait la description de ce portrait de groupe, où elle apparaît, individu parmi les autres, observable comme eux, retrouvant une part de mystère par ce détour qu'emprunte le regard pour revenir à soi :

Moi, enveloppée frileusement d'une cape, et introduisant sans le vouloir dans un lieu quasi clos l'air du dehors et des voyages.<sup>12</sup>

C'est ici la voyageuse elle-même qui fait figure d'intruse, d'étrangère, n'apparaissant pas simplement comme un écrivain français vivant aux États-Unis et visitant le Japon, mais comme une perpétuelle nomade, amenant un souffle d'ailleurs dans ce huis clos morbide qu'est la chambre fermée, et se voulant au-dessus des patries, fidèle au leitmotiv paternel, « on n'est pas d'ici, on s'en va demain »... Outre la coquetterie de la voyageuse âgée qui se plaît à incarner le mouvement et la perturbation, à introduire la vie dans un univers sépulcral, cette photographie commentée illustre la distance prise vis-à-vis de soi-même, observée du dehors parmi les autres « mystères humains », et comme eux marquée du sceau du voyage, de l'étranger, de l'ailleurs perpétuel : en somme, aussi insaisissable et inclassable que ces êtres de l'entre-deux, se dérochant comme eux à toute définition réductrice. Mais avant même la médiation rétrospective de la photographie, les jeux de miroir permettent de s'apercevoir soi-même, par hasard, et l'inattendu de la rencontre offre un instant cette distance où le *moi*

---

René Leys, ces trois œuvres dans des éditions d'après 1960 (Yvon BERNIER, *Inventaire de la bibliothèque de Marguerite Yourcenar*, Clermont-Ferrand, SIEY, 2004, n° 6093, 6120 et 6121).

<sup>11</sup> Paul RICŒUR, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, « L'Ordre philosophique », 1990, 424 p.

<sup>12</sup> « Visages à l'encre de Chine », *TP, EM*, p. 663.

cesse de se reconnaître, se découvre soudain du dehors, tel que le voient les autres. L'expérience donne lieu à un bel autoportrait impromptu :

J'étais peut-être aussi étrange que ce garçon sous sa mince couche de blanc liquide, sorte de *kannon* à demi asexuée venue d'un autre monde. Un coup d'œil tombé par hasard sur la glace à trois pans me montre, à côté de ce visage lisse, mon visage de femme pleine d'années, pétrie de terre, striée comme le sol par la pluie, mais avec au-dedans je ne sais quel feu.<sup>13</sup>

Littéralement dérouté, le regard passe du jeune acteur travesti, à qui la voyageuse trouve des airs de Néfertiti et de Greta Garbo, au miroir où le reflet de la voyageuse emmitouflée apparaît un instant dans toute son étrangeté. La distance acquise, dissolvant temporairement la familiarité, favorise la redécouverte de soi par les yeux d'autrui, et révèle une figure à la fois androgyne et tellurique, où les marques des ans deviennent les symboles des trois éléments, terre, eau, et feu, en une déshumanisation qui en fait relie plus intimement la voyageuse à la Terre. En imaginant comment elle peut apparaître aux yeux d'un jeune *onnagata* japonais, nourri d'imagerie bouddhique, l'essayiste met la « magie sympathique » au service de la connaissance de soi, adoptant le regard de l'autochtone sur la voyageuse ; elle tente, à la suite de Segalen, de redonner à l'exotisme sa valeur initiatrice, et au voyage, sa puissance de révélation. Les expatriés rencontrés, étrangers dans un pays étranger, incarnent tous une singularité hyperbolique – mystère contaminant le *moi*, qui incite à sa redécouverte, aussi fascinante que celle des personnages

---

<sup>13</sup> « La loge de l'acteur », *TP, EM*, p. 685. Dans la tradition bouddhique, Avalokitesvara est un des bodhisattva les plus vénérés, incarnant la Compassion. Lors de l'implantation du bouddhisme en Chine et au Japon, la figure devint féminine, et en Chine, Kwannon (ou Kannon ou Guanyin) s'imposa comme une déité populaire. « “Je vous salue, Kwannon pleine de grâces, qui écoutez couler les larmes des êtres”. [...] Il est beau d'espérer que sous une forme ou sous une autre, que la plupart des religions ont choisie féminine, comme Marie, ou androgyne comme Kwannon, la douceur et la compassion nous accompagneront, peut-être invisiblement à l'heure de notre mort », *QE, EM*, p. 1331.

énigmatiques rencontrés en voyage, et légitime l'étude de ce cas humain, au même titre que celle des autres. Ces reflets vivants, à la fois semblables et autres, le recours à la photographie ou la surprise du miroir, sources d'autoportraits ébauchés, offrent à Marguerite Yourcenar ce détour par l'altérité qui seul légitime son attention renouvelée au *moi*, devenu aussi digne d'intérêt que les étrangers rencontrés en route. Ces diverses initiations à l'autoportrait sont autant d'étapes dans l'appriovissement, par Marguerite Yourcenar, de l'écriture de soi : ses divers carnets, listes, « journaux de bord », pour partie édités dans le volume *Sources II*<sup>14</sup>, esquissent *in extremis* un autoportrait mouvant et fragmenté, image littéraire du miroir florentin où Zénon se découvrait morcelé mais unique, autre et lui-même<sup>15</sup>.

Outre ces reflets réels, expériences du double ou de « l'étrangement » à soi-même, trois citations clés dans la vie et l'œuvre de Marguerite Yourcenar fondent à leur façon une relation en miroir, où se révèlent et se brouillent les frontières entre soi et l'autre. L'usage de la citation selon Marguerite Yourcenar peut ainsi s'apparenter à une forme d'autoportrait, constitué d'une mosaïque de reflets successifs, fragments empruntés aux portraits d'autres auteurs et composant, à la fin, un visage unique. Les trois citations retenues sont révélatrices d'une interrogation ininterrompue sur le moi et ses limites, non seulement par leur thématique commune, mais aussi par la présence, notamment dans sa correspondance, de nombreux emplois qui insèrent les mots d'autrui dans une construction nouvelle où leur sens se modifie par appropriation. Le triptyque fait de panneaux empruntés à des œuvres extérieures acquiert une double fonction de miroir, et dans le thème abordé et dans la façon de l'aborder, qui est en elle-même expérimentation de l'identité ainsi mise en question.

---

<sup>14</sup> Marguerite YOURCENAR, *Sources II*, Élyane DEZON JONES éd., Paris, Gallimard, « Cahiers de la NRF », 1999.

<sup>15</sup> *ON, OR*, p. 670-671.

### Kipling ou la solitude éphémère :

La première de ces citations est la source de la fameuse affirmation de la première page de *Feux*, si souvent citée par les critiques comme l'emblème de toute une vie d'indépendance, et toujours traitée comme une phrase forgée par Marguerite Yourcenar elle-même :

Solitude... Je ne crois pas comme ils croient, je ne vis pas comme ils vivent, je n'aime pas comme ils aiment... Je mourrai comme ils meurent. (*F, OR*, p. 1083)

En marge de l'œuvre proprement dite, une lettre à Dominique Aury<sup>16</sup>, déposée à Harvard, nous apprend que cette farouche déclaration d'insularité est en fait la réécriture d'une phrase du *Livre de la jungle* de Rudyard Kipling. Marguerite Yourcenar fait allusion à cette phrase de mémoire, sans souci d'exactitude, et non pas à propos de *Feux*, mais simplement pour donner une idée de la « dissimilitude » l'opposant à Jean Blot, qui prétend écrire un livre sur elle mais refuse obstinément de la rencontrer.

Vous vous rappelez cette phrase de Kipling : “Nous ne pensons pas comme ils pensent ; nous ne vivons pas comme ils vivent ; nous ne mourons pas comme ils meurent”.

La présence de cette presque citation dans un dialogue amical montre d'abord que, près de quarante ans après, la fameuse phrase est restée présente à l'esprit de Marguerite Yourcenar, non pas figée une fois pour toutes dans l'écho déformé qu'elle lui donna dans *Feux*, mais accessible, malléable à souhait, s'imposant à la mémoire pour décrire un désaccord si insurmontable qu'il confine à la différence d'espèce... En intellectualisant le propos originel, Marguerite Yourcenar est ici fidèle à l'esprit, sinon à la lettre, du

---

<sup>16</sup> Lettre à Dominique Aury, 3 juillet 1972, Fonds Houghton Library, bMS Fr 372.2 (5522). Publié “by permission of the Houghton Library, Harvard University”, avec l'aimable autorisation de M<sup>e</sup> Luc Brossollet et Yannick Guillou, les ayants droit de Marguerite Yourcenar.

texte de Kipling, où l'ours Baloo explique à son jeune protégé Mowgli, l'enfant d'homme, à grand renfort d'oppositions binaires, la différence infranchissable qui les sépare, jusque dans la mort, du peuple singe, frivole et indiscipliné :

[...] Nous autres de la jungle, nous n'avons aucun rapport avec eux. Nous ne buvons pas où boivent les singes, nous n'allons pas où vont les singes, nous ne chassons pas où ils chassent, nous ne mourons pas où ils meurent.<sup>17</sup>

Ce qui frappe évidemment le lecteur habitué à voir dans la phrase de *Feux* le manifeste d'une vie à la singularité revendiquée, c'est évidemment la conclusion de la harangue, qui sonne presque comme une fausse note par rapport à l'asyndète yourcenarienne dont il garde le rythme dans l'oreille : paradoxe de l'allusion identifiée tardivement comme telle, le lecteur entend spontanément le texte-source comme une trahison de la phrase emblématique dont il ignorait la genèse... Dans sa lettre-exutoire, pour faire mesurer à Dominique Aury quel fossé infranchissable la sépare de Jean Blot, Marguerite Yourcenar restitue fidèlement la négation finale, qu'elle escamotait à la première page de ses « pensées détachées ». Fausse citation, largement modifiée, mais on est ici plus près du texte originel, désigné comme source, que dans *Feux*, où elle s'approprie un souvenir textuel pour en faire une « pensée détachée » que rien ne distingue des autres, effectivement « détachée » de toute racine extérieure. Le simple retour, dans la lettre de 1972, à une version plus proche du texte l'ayant manifestement inspirée souligne d'autant mieux la portée de la reformulation de 1935 : la chute infidèle donnée à la phrase dans *Feux*, « je mourrai comme ils meurent », est la véritable signature

---

<sup>17</sup> Rudyard KIPLING, *Le Livre de la jungle*, Paris, Le Mercure de France, 1951, trad. Louis FABULET et Robert D'HUMIÈRES, p. 39. Le texte original dit : « Their way is not our way. [...] We do not drink where the monkeys drink ; we do not go where the monkeys go ; we do not hunt where they hunt ; we do not die where they die ». Dans la bibliothèque de Petite Plaisance figure un exemplaire de *The Jungle Books*, New York, Masterpiece Library/Lancer Books Inc., 1968 (réf. 4148 dans Yvon BERNIER, *Inventaire de la bibliothèque de Marguerite Yourcenar, op. cit.*).

de Marguerite Yourcenar. À rebours de la crâne citation originale, qui prolongeait la différence jusque dans la mort, cette infime modification change tout. La même idée se retrouve, en 1980, soit plus de quarante ans après *Feux*, dans le résumé que donne Marguerite Yourcenar du livre de Mishima, *La Mer de la Fertilité* :

[...] Ces deux jeunes gens réfléchis [se disent] avec mélancolie que l'histoire, qui ne tient compte que des grands nombres, les confondra un jour avec la foule de ceux qui n'ont pas pensé ou songé comme eux. (*MVV, EM*, p. 224)

L'affirmation de singularité, à laquelle est trop souvent réduit le « Je ne vis pas comme ils vivent » de *Feux*, est ainsi nuancée, relativisée, et finalement, cette reformulation exalte bien moins la singularité de l'individu qu'elle n'entérine l'inéluctable sort commun. En filigrane de la fière singularité affichée, il y a un ébahissement précoce, et ici renouvelé, à se découvrir déjà irrémédiablement reliée à tout, à constater qu'aucune insularité n'est définitive, ni même peut-être accessible. Ici, la conclusion résignée, « Je mourrai comme ils meurent », sonne comme l'acceptation plus ou moins sereine d'une inévitable parenté fondamentale, voire d'une identité au-delà des apparences, dans la mort qui dissout les singularités. Ce qui résonne finalement le plus clairement dans cette affirmation, c'est moins l'indépendance affichée, la différence proclamée, que la certitude lucide de la vanité de telles prétentions face à l'indépassable finitude commune. De la même façon, à l'ouverture de *Souvenirs pieux*, penchée *a posteriori* sur le berceau de ce nourrisson en qui elle se résout à reconnaître un premier état d'elle-même, Marguerite Yourcenar mémorialiste balaie implicitement les revendications individuelles d'existence monadique de la jeune femme qu'elle a été dans l'intervalle, en désignant d'emblée les innombrables entraves qui font de l'individu un être localisé, déterminé, conditionné peut-être. Peut-on se prétendre jamais seul, singulier, unique, quand, dès les premières minutes de l'existence la plus

passive, on est ainsi « relié à tout<sup>18</sup> » ? Il s'agira de transformer cette implication, imposée comme une fatalité, en une relation délibérée, choisie, recherchée, avec l'Autre, envisagé comme ce qui dépasse l'individu, l'enrichit, le prolonge au-delà de ses limites. Mais en 1936, la sentence finale qui condamne *in extremis* au sort commun se lit comme un coup d'arrêt porté aux revendications de solitude volontaire, de singularité, aux prétentions à l'unicité : ce constat résigné, mis en valeur par le contraste avec la citation originale qu'il contredit, relativise l'interprétation courante de cette phrase comme le drapeau d'une différence affichée. En s'appropriant cette citation de Kipling, Marguerite Yourcenar la reformule à son usage, et dit bien plus la communauté que la singularité, la puissance de la mort que les illusions de la vie, et, finalement, beaucoup plus *nous* que *je*.

### Yeats ou l'ascèse par la rature :

La deuxième phrase chère à Marguerite Yourcenar ressemble davantage, cette fois, à une citation à proprement parler, puisqu'elle en précise l'auteur chaque fois qu'elle l'évoque, comme dans son entretien avec Patrick de Rosbo : « C'est moi-même que je corrige en corrigeant mon œuvre » (*ER*, p. 19-20). Marguerite Yourcenar pense vraisemblablement à ces vers de Yeats qui servent d'avant-propos au deuxième volume de ses œuvres complètes :

The friends that have it I do wrong  
Whenever I remake a song  
Should know what issue is at stake,  
It is myself that I remake.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> « Cet homme seul et d'ailleurs relié à tout », *Carnets de notes de MH, OR*, p. 519.

<sup>19</sup> *The Collected Works in Verse and Prose of William Butler Yeats*, Stratford-on-Avon, Shakespeare Head press, 1908, volume II, preliminary poem. [« Les amis qui affirment que j'ai tort / Quand je refais un poème ancien / Devraient savoir ce qui est en jeu : / C'est moi-même que je refais »].

Si c'est bien à ces vers qu'elle fait allusion, Marguerite Yourcenar en propose une traduction synthétique, et ainsi fait sienne cette phrase tout en reconnaissant son origine extérieure. Citer le vers de Yeats en français, c'est déjà pour la traductrice le tirer à soi en l'important dans sa propre langue. D'ailleurs, ainsi qu'elle le rappelle souvent, traduction et création littéraire sont pour Marguerite Yourcenar intimement mêlées : au-delà même de la coquetterie qui consiste à ne pas présenter ses activités de traductrice comme des tâches alimentaires, elle analyse la traduction comme une re-création, qui sollicite aussi l'aptitude du romancier, ou de l'essayiste devenu traducteur, à la « magie sympathique » qui seule lui permet de « rendre le son d'un autre esprit<sup>20</sup> ». Inversement, Marguerite Yourcenar voit la création littéraire comme une traduction de sa propre langue et de son univers personnel à destination des lecteurs, avec les difficultés et les approximations que cela suppose. Là encore, sont mises en exergue et la distance qui sépare l'écrivain de lui-même, qui en fait le traducteur et le correcteur de soi-même, et la proximité qui le rapproche de certains autres auteurs, l'autorisant à le traduire, voire à adopter ses mots comme étant siens. Le vers de Yeats, sur l'équivalence, voire l'assimilation entre l'auteur et son œuvre pourrait servir d'épigraphe aux versions retouchées publiées par Marguerite Yourcenar, et servir de devise à son art poétique de la reprise. L'impératif d'amélioration permanente, par l'épuration rigoureuse, vaut chez elle aussi bien pour soi que pour les livres, ce qui est d'ailleurs la même chose puisque les œuvres sont le seul garant de l'existence d'un sujet défini,

[c]e moi incertain et flottant, cette entité dont j'ai contesté moi-même l'existence, et que je ne sens vraiment délimité que par les quelques ouvrages qu'il m'est arrivé d'écrire,<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> *YO*, Le Centurion, 1980, rééd. Livre de poche, 1993, p. 182.

<sup>21</sup> Marguerite YOURCENAR, *Discours de réception de Madame Marguerite Yourcenar à l'Académie française et réponse de Monsieur Jean d'Ormesson*, Paris, Gallimard, 1981, p. 10.

tel que le décrit Marguerite Yourcenar dans son discours de réception à l'Académie française. Cette exigence d'ascèse, aussi bien littéraire que morale, cette obsession de « supprimer l'inutile », renforcent le lien existant entre corps et *corpus* littéraire : « Il faut peser le moins possible sur la terre<sup>22</sup> », écrit Marguerite Yourcenar en 1980, se réjouissant que la vie nomade retrouvée lui ait fait perdre du poids et affirmant qu'au-delà d'un certain âge, on est responsable de son apparence physique... La célébration de cet allègement fait écho, sur le plan physique, à l'éloge enthousiaste de la rature comme condition de perfectionnement d'un texte, d'où est systématiquement supprimé tout le superflu :

à la troisième, ou à la quatrième révision, armée d'un crayon, je relis mon texte, déjà à peu près propre, et je supprime tout ce qui peut être supprimé, tout ce qui me paraît inutile. Là, je triomphe. J'écris en bas des pages : supprimé sept mots, supprimé dix mots. Je suis ravie, j'ai supprimé l'inutile. (YO, p. 220)

La phrase de Yeats, importée après reformulation dans l'univers yourcenarien, s'inscrit donc sans heurt dans une série de préceptes sur le remodelage parallèle du corpus et du corps, l'un et l'autre se reflétant dans un système autarcique où doit s'exercer une seule et même vigilante maîtrise. En somme, c'est elle-même que Marguerite Yourcenar cite en citant Yeats...

#### **Borges ou la fatalité de l'autoportrait :**

Cette dernière citation date du temps des bilans, et nourrit la réflexion de Marguerite Yourcenar sur l'ensemble de son œuvre, et sur ce que signifie faire une œuvre. La phrase de Borges n'est citée dans aucune œuvre, ni dans la correspondance publiée à ce jour, mais est rapportée par sa première biographe, Josyane Savigneau, à qui, en juin 1986, Marguerite Yourcenar fit de sa dernière visite à Borges un récit en forme de nouvelle borgésienne :

---

<sup>22</sup> Lettre à Wilhelm Gans, 12 mai 1980, *L*, p. 633.

*Marguerite Yourcenar et le miroir à trois pans*

Un auteur croit parler de beaucoup de choses, mais ce qu'il laisse, s'il a de la chance, c'est une image de soi.<sup>23</sup>

La remontée à la source de la citation ne suit pas un cheminement clairement balisé, puisqu'il faut compter avec deux strates de souvenir peut-être partiel et de reformulation plus ou moins consciente : Marguerite Yourcenar citant la phrase de mémoire, plusieurs années après l'avoir lue, puis son interlocutrice d'alors, devenue entre-temps sa biographe, se remémorant leur conversation parisienne plusieurs années après qu'elle a eu lieu, et citant, peut-être de mémoire, la phrase déjà citée de mémoire... Néanmoins, la phrase de Borges à laquelle pense Marguerite Yourcenar, et qu'elle résume ici, est vraisemblablement celle-ci :

Un homme fait le projet de dessiner le Monde. Les années passent : il peuple une surface d'images de provinces, de royaumes, de montagnes, de golfes, de navires, d'îles, de poissons, de maisons, d'instruments, d'astres, de chevaux, de gens. Peu avant sa mort, il s'aperçoit que ce patient labyrinthe de formes n'est rien d'autre que son propre portrait.<sup>24</sup>

L'apologue est repris par Borges, sous une forme plus orale, dans son *Essai d'autobiographie*, où il conclut : « [Le peintre découvre] au moment de mourir qu'il n'avait peint que sa propre figure. Il en est peut-être ainsi de tous les livres<sup>25</sup> ». Borges, relisant ses propres textes pour composer le recueil *L'Auteur et autres textes*, remarque d'ailleurs leur « monotonie fondamentale » et analyse ainsi cette fatalité paradoxale de l'autoportrait :

---

<sup>23</sup> Cité par Josyane SAVIGNEAU, *Marguerite Yourcenar. L'Invention d'une vie*, Paris, Gallimard, « Folio », 1997, p. 669.

<sup>24</sup> Jorge Luis BORGES, *L'Auteur et autres textes*, « Epilogue », Paris, Gallimard, « La Croix du Sud », 1964, p. 129-130 (trad. Roger CAILLOIS). Marguerite Yourcenar possède dans sa bibliothèque deux exemplaires de l'édition bilingue : *L'Auteur et autres textes. El Hacedor*, Gallimard, « Du Monde entier », 1979, 279 p., et Gallimard, « L'Imaginaire », 1986, 223 p., trad. Roger CAILLOIS.

<sup>25</sup> *Livre de préfaces* suivi de *Essai d'autobiographie*, Paris, Gallimard, « Folio », 1992, p. 329 [1<sup>e</sup> éd. Gallimard, 1980].

De tous les livres que j'ai confiés à l'impression, je crois qu'aucun n'est aussi personnel que cette *forêt de variantes multiples*, qui est turbulente et enchevêtrée, précisément parce qu'elle abonde en reflets et interpolations. J'ai vécu peu. J'ai lu beaucoup. Mieux dit, il m'est arrivé peu de choses qui soient plus dignes de mémoire que les idées de Schopenhauer ou la musicalité de la langue anglaise.

L'autoportrait intellectuel comme seul substitut possible à l'autobiographie, et comme aboutissement fatal de toute entreprise littéraire : on comprend ce qui dans cet « épilogue » sur l'inévitable écriture de soi, a retenu l'attention de Marguerite Yourcenar, qui disait regretter de n'avoir pas interrogé Borges sur les implications de cette phrase. Dans le souvenir synthétique qui surmaje de cette longue période énumérative, la variété des thèmes abordés s'efface au profit du résultat final, présenté comme inéluctable, cette image de soi que tout auteur finit par laisser. À l'extrémité de « ce patient labyrinthe de formes », construction éminemment borgésienne et yourcenarienne, l'auteur se verrait confronté malgré lui à un tête-à-tête avec son propre visage, ou du moins avec la *persona* dessinée par ses œuvres vues dans leur ensemble, reflet qui s'impose à son insu et le condamne, quelle que soit l'étendue des sujets abordés, à l'autoportrait. Dans la phrase reformulée par Marguerite Yourcenar, on imagine que ce verbe *laisser* devait surtout lui déplaire, qui présentait ce legs comme presque accidentel, échappant à l'ambition de contrôle total exercé sur son œuvre, et *laissant* au lecteur la liberté d'y trouver, d'y inventer, un visage peut-être inconnu de l'auteur lui-même : à la différence de l'autoportrait pictural, dont le moi est le sujet avoué et central, « l'image de soi » relève ici de l'ombre portée, du reflet involontaire dans le miroir du livre, telle une persistance rétinienne inéluctable dans l'œil du lecteur, image presque subliminale surpassant par sa force et sa durée de vie celles de tous les sujets traités, fussent-ils aussi variés que l'index d'une bibliothèque... Dans l'imparable avènement de l'autoportrait, analysé par Borges, Marguerite Yourcenar dut surtout voir confirmée la vanité de ses efforts d'effacement de soi : cette phrase, apparemment

anecdotique, contribua sans doute à aiguiller ses dernières expérimentations littéraires. Puisqu'il fallait se résigner à voir apparaître « une image de soi », mieux valait accepter cette fatalité, et donner forme à l'image indélébile, retoucher le portrait esquissé par soixante années de fictions et d'essais aux sujets si divers. Cette découverte toujours renouvelée dut conforter Marguerite Yourcenar dans son souci d'encadrement de ses œuvres, organisant autant que possible leur réception par le lecteur, suggérant des parcours par la constitution de recueils, mettant en lumière des évolutions ou des permanences, bref, tâchant de retoucher jusqu'au bout cet autoportrait involontaire. Marguerite Yourcenar examine et, sans doute, fait sien ce constat désabusé sur l'irréductible individualité, l'impossible effacement de soi, et travaille à accepter dans son œuvre ce modeste et triomphal prodige. La renaissance précoce de Mademoiselle de Crayencour en Marguerite Yourcenar n'était que la première esquisse de cette « image de soi », figure d'auteur que l'auteur s'efforça donc de construire et de laisser à ses lecteurs, attachée à maîtriser ce qui pouvait l'être de ces reflets diffractés dans la variété des œuvres, comme Zénon découvrant son reflet morcelé dans un miroir florentin... (*ON, OR*, p. 670-1) En 1929, déjà, un poème de la jeune Marguerite Yourcenar revendiquait le caractère insaisissable du *moi*, défini et dérobé au long de ses métamorphoses incessantes, par la bouche d'Alcippe, qui, s'étant successivement dépouillée de son cœur, de son âme, de sa chair, opposait fermement à la mort une fin de non-recevoir :

Témoin désespéré de mes métamorphoses,  
Sans pouvoir se saisir de l'être que je fus,  
Comme on cherche un parfum au cœur secret des roses,  
La mort, pour me trouver fouillant au sein des choses,  
Est le seul mendiant qui n'aura qu'un refus.<sup>26</sup>

Ainsi, l'unité du moi, déjà, était à trouver dans son absence d'unité, et la certitude de sa fragmentation constituait sa seule cohérence : « Je ne me trouve plus qu'en me cherchant ailleurs »,

---

<sup>26</sup> « Les Charités d'Alcippe », Paris, Gallimard, 1984, p. 12. Ce poème date de 1929.

affirmait Alcippe (*ibid.*), à qui feront écho les déclarations du grand-oncle Remo, « C'est quand je cesse de sentir ma personnalité, c'est, en un mot, quand je ne suis plus, que je suis vraiment satisfait » (*SP, EM*, p. 825) : la dispersion méthodique du *moi* est la seule condition d'une existence authentique, et, à plus long terme, d'une survie littéraire. Comme le « parfum au cœur secret des roses », l'essence du *moi* serait à chercher dans les objets contemplés, vaporisée dans la variété des sujets étudiés, pulvérisation impondérable, mais présente en profondeur, « au sein des choses ». La rebuffade tranquillement opposée, dans ces vers de jeunesse, à la mort, inapte à recueillir les avatars du *moi* en un tout unique qu'elle anéantirait tout entier, trouve un écho dans l'affirmation borgésienne de l'irrésistible émergence d'un visage dans la mosaïque de l'œuvre. À la clause du poème de jeunesse, « J'existe à tout jamais dans ce que j'ai donné », qui réglait peut-être le problème un peu vite, répond ce constat, mêlé d'inquiétude, d'émerveillement et d'acquiescement, de l'auteur confronté au prodige de l'autoportrait involontaire, bilan de toute une vie d'écriture que Marguerite Yourcenar peut reprendre à son compte, après avoir elle aussi parcouru le « patient labyrinthe ».

Plus que la citation elle-même, c'est le geste même de citation qui devient acte de création littéraire, comme en témoignent deux œuvres composées par Marguerite Yourcenar dans ses toutes dernières années : *La Voix des choses*, recueil de citations accumulées tout au long de sa vie, accompagnées de photographies par Jerry Wilson, et *Les Trente-trois Noms de Dieu*, recueil poétique minimaliste sous forme de liste, énumérant les souvenirs marquants des derniers voyages. Comme dans les poèmes les plus elliptiques de Cavafy que goûtait particulièrement sa traductrice, la citation, commentée ou non, plénitude de sens livrée au lecteur pour une interprétation prévue comme insuffisante, lacunaire, est aussi une occasion rare dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar d'une possible communion à travers l'appropriation collective d'une parole étrangère. Pour une fois, à la faveur de fragments qui semblent d'abord signer l'exclusion du lecteur, celui-ci se voit exceptionnellement toléré aux côtés de l'auteur s'émouvant devant

les mots d'un tiers – « deux regards accordés [...] contempl[ant] les mêmes choses<sup>27</sup> ». Comme chez Cavafy, la « note prise pour soi » considérée dans son rôle d'« aide-mémoire », enregistre le déplacement de la frontière entre soi et l'autre, et le dialogue s'instaure entre soi et soi, ou plutôt entre différents *moi* successifs, entre lesquels le lecteur peut tenter de se glisser. Ces citations, vouées à être relues ou récitées par un *moi* déjà changé, devenu autre, aident à maintenir l'unité du moi, ou, pour reprendre le concept de Paul Ricœur, sont autant de béquilles de l'ipséité. Les notes et citations sont des relais de continuité dans la disparate d'une vie intellectuelle, apparentées à ces « bribes », ces « flottantes mémoires<sup>28</sup> », auxquelles devrait avoir recours la mémorialiste si elle s'attachait à retracer sa propre vie, et qu'il lui faudrait « rejointoyer » (*SP, EM*, p. 708), par exemple en les consignnant ensemble dans le *lieu commun* qu'est le carnet de notes, ou le recueil poétique sous forme de liste. Là se trouve peut-être le secret de leur rôle de talisman, similaire à celui des récits de *Les Songes et les sorts*, leur puissance magique qui permet au *je* de se reconnaître dans ses avatars successifs, de s'éprouver comme continu et unique au-delà de la segmentation apparente. Après tout, c'est en partie sur la foi d'un cahier de « citations anthologisées » dans sa jeunesse que Zénon est condamné, un docteur en théologie déclarant même que « la ruse qui consiste à tirer d'anciens auteurs

---

<sup>27</sup> « *L'Italienne à Alger* », *TP, EM*, p. 610. Dans ce passage de son récit de voyage, Marguerite Yourcenar relate avec émotion le dernier voyage fait avec Grace Frick, en Alaska, s'attardant particulièrement sur les longs moments de contemplation silencieuse des crépuscules arctiques. « Rien ne m'aura jamais semblé plus doux que ces stations immobiles [...] au cours desquelles on ne se voit pas l'un l'autre, mais contemple les mêmes choses [...] avec l'illusion de n'être pour un moment que deux regards accordés ». Certes, ce souvenir d'union contemplative a d'abord une valeur autobiographique, d'autant plus remarquable que de tels récits sont rares chez Marguerite Yourcenar, mais ce moment de communication muette à la faveur d'une vision partagée, presque mystique, peut être transposé en expérience intellectuelle : lecture côte à côte d'une même citation, prolongation muette d'une réflexion ébauchée dans une note elliptique, écho durable d'une voix multiple.

<sup>28</sup> *Carnets de notes de MH, OR*, p. 527 : « Tout nous échappe, et tous, et nous-mêmes ».

des assertions impies et nocives [est] plus méchante encore qu'une affirmation directe » (*ON, OR*, p. 800) : à défaut de clairvoyance théologique sur les expériences et les conclusions de Zénon adulte, Marguerite Yourcenar prête néanmoins à ce personnage caricatural la lucidité psychologique et littéraire nécessaires pour détecter, dans la transparence du scribe notant les mots des autres, la présence persistante de l'auteur composant ainsi, plus sûrement qu'à la première personne, l'autoportrait le plus fidèle.