

SOI COMME UN AUTRE

par Maurice DELCROIX
(Université d'Anvers et Facultés de Namur)

“ Ce je ne sais quoi d'indéniable qu'est le *Soi* ”
Marguerite YOURCENAR, « Deux Noirs », de Rembrandt »

L'être que j'appelle moi vint au monde un certain lundi 8 juin 1903, vers les 8 heures du matin, à Bruxelles. Quand je considère ma vie, je suis épouvanté de la trouver informe. [...] Le paysage de mes jours semble se composer, comme les régions de montagne, de matériaux divers entassés pêle-mêle. [...] Ces bribes de faits crus connus sont [...] entre cet enfant et moi la seule passerelle viable [...]. Il y a [cependant] entre moi et ces actes dont je suis fait un hiatus indéfinissable. C'est avec curiosité que je me mets ici à les rejointoyer pour voir ce que va donner leur assemblage : l'image d'une personne [...] ou, çà et là, une échappée momentanée sur ce qui est sans nom et sans forme.

J'espère n'avoir trompé personne : cette prétendue citation est un faux, un honteux amalgame d'extraits de *Mémoires d'Hadrien* et de *Souvenirs pieux*¹ ; apte à montrer du moins que, touchant le moi, discours de l'auteur et discours du personnage peuvent à l'occasion se recouper et d'ailleurs partager la préoccupation d'identité scripturaire qui nous rassemble aujourd'hui. Mais qu'est-ce qu'un tel rapprochement prouve, touchant l'écriture du moi, quand on sait, comme Zénon, que le moi est un abîme, et que les mots ne peuvent suffire à le nommer – “ *non habet nomen proprium* ” (ON, p. 693) ? D'autant que c'est d'écriture qu'il s'agit, et dès lors de complexité humaine.

Quelque générale que soit la visée du philosophe, la série d'études que Paul Ricoeur a consacrées, sous le titre *Soi-même comme un autre*, à la problématique de l'identité, fait du récit autant que du vécu

¹ En romain : OR, p. 304-305 ; en italique : SP, p. 707-708. À noter que j'ai fait passer de l'un à l'autre le terme *cependant*.

Pour renvoyer à l'œuvre de Marguerite Yourcenar, nous utiliserons désormais les sigles adoptés par la SIEY, la référence allant chaque fois aux volumes des *Œuvres romanesques*, édition de 1995, et des *Essais et Mémoires*, édition de 1991, coll. “Bibliothèque de la Pléiade”.

le parcours obligé de cette prise de conscience de soi, à la fois connaissance et construction, dont l'aboutissement serait la prise en charge éthique². Il faut se raconter pour se connaître, pour s'édifier – aux deux sens du terme –, fût-ce sur le sable. Arrêtons-nous un instant à ce terme de “même”, présent dans son intitulé, absent du mien, dont la fonction première fut de dire l'identité, en effet, et, dans la perspective qui nous rassemble, l'identité à autrui, “mon semblable, mon frère” – car “Nous sommes tous pareils, et [...] allons vers les mêmes fins”³ –, mais que la langue courante utilise à renforcer l'expression de cette identité toute singulière que Ricoeur nomme *l'ipséité*. Ne dit-on pas : “je veux être aimé pour moi-même” ?, aisément généralisable en “on veut être aimé pour soi-même”, cette seconde formule revenant à traiter le moi comme un autre, à le repousser comme à distance d'altérité ? Mais pourquoi omettre de mon titre le terme incriminé ? et pourquoi choisir mes exemples dans le champ de l'affectivité narcissique ? plutôt que de recourir au socratique “connais-toi toi-même”, ou encore à la prime sagesse d'Hadrien déclarant, dans “*Varius multiplex multiformis*” précisément, “je me suis finalement accepté moi-même” (MH, p. 319)⁴ ? Pour Paul Ricoeur, au contraire, “*soi-même comme un autre*”, c'est l'ipséité comme altruisme⁵.

Il n'est peut-être pas inutile de rappeler que Marguerite Yourcenar, toujours par la voix d'Hadrien, – mais aussi en son nom propre, devant Bernard Pivot –, s'insurge en tout cas contre l'injonction évangélique d'aimer l'autre “comme soi-même” :

Elle est trop contraire à la nature humaine pour être sincèrement obéie
par le vulgaire, qui n'aimera jamais que soi, et ne convient nullement

² Paul RICŒUR, *Soi-même comme un autre*, Paris, Le Seuil, 1990. À noter encore qu'en préface, sa démarche prend en compte, pour se démarquer du *cogito ergo sum*, le rapport du doute et de la fiction – tout étant fiction pour qui doute de tout.

³ Marguerite YOURCENAR, *Les Yeux ouverts, entretiens avec Matthieu Galey*, Paris, Le Centurion, 1980, p. 21 (pagination de l'originale) ou 22 (pagination en “*Livre de Poche*”), à propos de ceux qui l'entourent, qu'ils soient intellectuels, artistes, ou villageois de Northeast Harbor, et contre le “sentiment de classe”. Mes références à *Les Yeux ouverts* (sigle YO) donneront chaque fois la double pagination.

⁴ Formule qu'en entretien, Marguerite Yourcenar traite parfois fort légèrement. À Françoise Faucher, qui lui demande si elle est arrivée à s'accepter elle-même, elle répond : “Quel mal aurais-je à m'accepter moi-même ? [...] Je ne vois pas pourquoi un être ne s'accepterait pas” (Marguerite YOURCENAR, *Portrait d'une voix. Vingt-trois entretiens (1952-1987)*, Maurice DELCROIX éd., Paris, Gallimard, coll. “Les Cahiers de la NRF”, 2002, p. 154).

⁵ Coïncidence ? Marguerite Yourcenar, déclarant avoir “utilisé” à la construction d'Hadrien ses propres souvenirs de voyage à la Villa, en Grèce ou en Asie mineure, précise : “il a fallu qu'ils devinssent aussi éloignés de moi que le II^e siècle” (“*Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien*”, OR, p. 520).

au sage, qui ne s'aime pas particulièrement soi-même. (MH, p. 457-458)⁶

Toute écriture vient de soi – cela va de soi –, si même elle suppose d'abord qu'on fasse sienne la langue de l'autre⁷. Ce qui n'empêche pas tout récit, fût-il véritablement autobiographique, de raconter la rencontre. Appliquées à notre sujet, ces considérations librement dégagées des raisonnements du philosophe m'entraînent à relever dans l'obscurité resplendissante de l'œuvre quelques évidences d'écriture. Confrontées aux informations des biographes, elles peuvent dessiner dans les cahots d'une vie – faudrait-il dire dans son chaos ? –, le profil d'un destin.

Ces évidences, souvent soulignées, sont autant de paradoxes. L'œuvre narrative de Yourcenar se subdivise aisément, et d'abord selon qu'elle précède ou non la coupure de la guerre et ce départ en exil que Michèle Sarde a nommé avec tant de bonheur “ le partage des eaux ”⁸. Dans cette part de l'œuvre, *Alexis* (1929), *La Nouvelle Eurydice* (1931), *Le Coup de grâce* (1939), récits dits “ français ” – par l'auteur elle-même – pour leur sobriété raffinée et la prépondérance qu'ils accordent à l'introspection, traitent douloureusement, sur le mode intimiste, d'amours mal appariées, résurgences d'un passé récent, où – n'ayons pas peur des mots – l'hétérosexualité du personnage féminin se heurte à l'intransigeance homosexuelle du personnage masculin. Chaque fois, c'est l'homme qui raconte⁹. A défaut d'une réponse de Monique à Alexis, qui a parfois tenté l'écrivain, la femme a certes plus de présence dans les autres œuvres

⁶ Bernard Pivot lui rappelle cette critique d'Hadrien et lui demande si elle la partage. “ – Oui, parce que généralement [les chrétiens] ne s'y conforment pas. Alors cela devient de l'hypocrisie. [...] Je ne pense pas que le mot “aimer” soit à sa place. Si l'on parle de compassion, si l'on parle de sympathie, alors tout va bien. Mais “aimer” ? pourquoi “aimer” ? On n'est pas obligé d'aimer ” (*Portrait d'une voix, op. cit.*, p. 269).

⁷ “ Tout doit venir de soi ”, dit Marguerite Yourcenar à Matthieu Galey à propos de l'écriture (*YO*, p. 113/107). La phrase est d'autant plus significative qu'elle répond à l'exemple d'écrivains qui stimulent leur imagination en se droguant, et bien que les rêves qu'ils provoquent ainsi “ sortent de leur propre substance ” (*ibid.*, p. 112/105).

⁸ Michèle SARDE, *Vous, Marguerite Yourcenar. La passion et ses masques*, Paris, Robert Laffont, 1995. Titre de la première partie.

⁹ Ce qui distingue *La Nouvelle Eurydice* d'*Alexis* et du *Coup de grâce*, c'est que le narrateur, Stanislas, n'est pas l'homosexuel du couple, si même son statut sexuel peut finalement paraître incertain. Il préfigure quelque peu le rôle qu'aura Michel, père de l'écrivain, auprès de Jeanne et d'Egon dans *Quoi? L'Éternité*. On ne s'étonnera, ni de ce que Yourcenar ait avec persistance renié ce roman, comme “ transform[ant] en termes romanesques ” un sujet pris “ dans la réalité ” (*YO*, p. 81/77), à un âge où elle n'était “ pas capable de rester dans cette réalité nue ” (*ibid.*, p. 82/78), ni qu'elle ait jugé qu'il n'était pas de ceux qu'on récrit – si même elle projetait de “ raconter[er] dans *Quoi? L'Éternité* [...] l'histoire extrêmement différente ” dont elle s'était inspirée.

des années trente, mais la partage chaque fois, sur différents registres – réalistes ou mythiques – avec de nombreuses consœurs et d'ailleurs de nombreux confrères, car la tendance est alors à la fresque, aussi bien promise à un grand avenir. Dans *Denier du rêve* (1934), roman à tiroirs, non seulement elle abonde – Lina, Rosalia, Vanna, Angiola, Dida, Miss Jones – mais elle fournit avec Marcella, la tyrannicide manquée, une quasi protagoniste. La même diversité se marque dans les *Nouvelles orientales*, avec la femme de Ling, la vieille chèvre de Marko, l'épouse emmurée du "Lait de la mort", la délaissée de Genghi, la sanglante veuve Aphrodisia, la Vierge au bleu manteau et Kali la Déesse¹⁰. La femme ne prendra toutefois la parole qu'en 1936, dans les ardents fragments de journal qui sont une part de *Feux*. Ce curieux livre, précisément, en alternant le laconisme des pensées toutes personnelles et l'ampleur des récits mythiques, permet un nouveau partage des rôles, entre homme et femme, entre le "je" et l'autre, entre le contemporain et l'immémorial. L'histoire singulière décelable dans les confidences aphoristiques – où l'auteur, face à l'absence de l'interlocuteur en vain privilégié, entend qu'il la reconnaisse pour elle-même et qu'on ne reconnaisse qu'elle-même – glisse des feux de la passion aux dessèchements de la solitude¹¹. Les récits, de leur côté, tous emblématiques – de "Phèdre ou le Désespoir" à "Sappho ou le Suicide" – ne parlent pas moins d'amours malheureuses, mais on y prend distance de soi. Si tous les hommes y aiment les hommes, plusieurs de ces récits mettent en scène d'autres femmes, voire les font parler. Présentés à la troisième personne, Achille et Patrocle, saisis au moment où ils échappent aux femmes¹², ont pour repoussoir ces passionnées de virilité que sont Antigone, Lena. Même Sappho, traditionnellement saphique, doit son désir de mort à un homme, si même son travesti lui rappelle une femme¹³. Phédon compagnon d'Alcibiade ou de Socrate a pour

¹⁰ ... sans trop compter Naiades et Néréides. Voir à ce propos ce que j'ai appelé "la voie humide" dans "Les *Nouvelles orientales* Construction d'un recueil", *Marguerite Yourcenar*, (Actes du 1^{er} colloque de València 8-9 nov. 1984), Elena REAL éd., València, Universitat de València, 1986, p. 61-72.

¹¹ En dépit de cette déclaration dérobade à Matthieu Galey : "J'ai dit 'Je' de temps en temps dans *Feux*, mais c'est plutôt comme lorsqu'on accorde son instrument avant le concert" (*YO*, p. 97/91).

¹² En les fuyant dans "Achille ou le Mensonge", en les tuant dans "Patrocle ou le Destin".

¹³ Quelle que soit dans ce récit la complaisance au travesti – voire à une manière de transsexualité qui donne à Sappho "le geste d'un homme" –, il est significatif que l'évocation de son passé commence par "les hommes de sa vie", si même ils "n'ont été que des échelons qu'elle a escaladés non sans se salir les pieds", leur répugnante série l'ayant dégoûtée "de tous les attributs extérieurs de la virilité". Ce n'est qu'ensuite, et curieusement comme par hypothèse, que son lesbianisme apparaît : "Le corps seul des

répondant emphatique Phèdre, Marie-Madeleine, Clytemnestre, qui n'aiment que des hommes¹⁴.

L'opération se réalise à la faveur de la distance mythique, laquelle déchaîne du même coup, dans le style, l'impétuosité baroque. Elle a ses accointances, dans les *Nouvelles orientales* (1938), avec la distance légendaire et la relative distance géographique du voyage en Orient ou en littérature extrême-orientale, si même la construction du recueil, renforcée encore dans son ultime version, traversée de raidissements sceptiques et du phantasme castrateur de la tête coupée¹⁵, le conduit, de la complaisance à l'art et à l'imaginaire, jusqu'aux rarefactions de la stérilité, avec pour seul mythe qui survive, dans "La Veuve Aphrodisia" comme dans "La fin de Marko Kraliévitich", la Mort¹⁶. On ne saurait toutefois lui chercher un analogue, en dépit du titre de 1933, dans la distance historique qui apparaît dans *La Mort conduit l'attelage*, distance déjà posée, immature, au début de l'écriture yourcenarienne, puisqu'il s'agit d'un résidu de *Remous*, le roman inachevé de la vingtième année. Des trois nouvelles qui le composent, seule "D'après Gréco", intitulée plus tard *Anna, soror...*, pourrait appartenir à la même veine passionnelle, si même les amours interdites qui le sous-tendent, puisqu'elles sont incestueuses, y relèvent d'une hétérosexualité androgyne. Quant à "D'après Dürer" et "D'après Rembrandt", histoires d'aventuriers du savoir ou de la prédication, ils ne nous intéressent aujourd'hui que par le développement et le retentissement que leur donnera, extraordinaire résurgence, la maturité de l'écrivain.

La guerre vient tout interrompre. On retrouve l'écrivain installée dans son exil américain et bientôt dans le succès, aux côtés de Grace Frick. Une fois franchie la parenthèse théâtrale, si disparate, mais où quelque chose du schéma antérieur transparait encore dans le délaissement de *La Petite Sirène*, l'abandon d'Ariane, l'égarement labyrinthe de Thésée, Yourcenar, romancière d'un passé suffisamment lointain pour ne plus lui appartenir et où la condition humaine se révèle en passe d'universalité, ne mettra plus en avant que des hommes et pour une part des sages, puisque leurs passions

jeunes filles serait assez doux, assez souple, assez fluide encore pour se laisser manier par les mains de ce grand ange" (*OR*, p. 1158).

¹⁴ Écouter à cet égard Clytemnestre en passe de lesbianisme : "Je me substituais peu à peu à l'homme qui me manquait et dont j'étais hantée. Je finissais par regarder du même œil que lui le cou blanc des servantes" (*OR*, p. 1149).

¹⁵ Phantasme qui resurgit sur le tard, quarante ans plus tard, dans l'essai sur Mishima, dernier avatar d'*Alexis*, don du réel et de la littérature, tombé de l'Empire du ciel.

¹⁶ Pour être plus précis : le soleil cou coupé dans "La Veuve Aphrodisia", "Kali décapitée", déesse en mal de néant, et l'obscur petit vieux de "La fin de Marko Kraliévitich".

sont en fin de compte derrière eux. Ce seront pourtant à nouveau des hommes qui n'aiment que les hommes – Hadrien, Zénon –, au dernier près : Nathanaël. De l'empereur au médecin philosophe, à l'homme obscur, la succession des trois protagonistes, de l'Œuvre au noir à l'Œuvre au blanc, voire même à l'Œuvre au rouge, peut apparaître comme une marche à l'humilité et à la compassion, justifiée ou rationalisée dans la suite par l'importance – sinon l'adhésion entière – accordée à la pensée bouddhique. Est-ce dans le même esprit que Yourcenar recourt de plus en plus à des genres voués par nature à autrui, comme la traduction et l'essai ? Ou qu'elle s'engage dans ce qui apparaît d'abord comme un nouveau tournant de l'œuvre, ce *Labyrinthe du monde* où la rétrospective sur soi se perd bientôt dans l'ample fresque des origines ? Hypothèse peu compatible, toutefois, avec des faits que les biographes ne nous permettent pas d'ignorer : la hargne que l'auteur a montrée dans ses combats contre ses éditeurs – Gallimard, auquel elle refuse Hadrien ; Plon, auquel elle refuse Zénon –, contre Jean Marchat quand il porte *Électre* à la scène, contre Volker Schlöndorff quand il transpose *Le Coup de grâce* à l'écran ; peu conciliable encore avec l'autodéfense minutieusement déployée dans les multiples paratextes (préfaces, postfaces, essais)¹⁷, si hautains pour les critiques de tout bord et les biographes à venir ; sans oublier l'arrogance confraternelle de la première académicienne et, détail qui n'est pas moins anecdotique, l'agressivité qu'elle conserve contre sa grand-mère Noémi¹⁸.

Qu'on me comprenne bien : ce n'est pas la vie sexuelle, ni l'aléatoire sociabilité de Yourcenar qui m'intéressent ici ; ni le jugement moral que certains pourraient être tentés de porter sur elles. L'une et l'autre doivent à mes yeux demeurer privées, si l'on veut se garder soi-même des tentations du voyeur ou de l'inquisiteur. Il suffit à l'amateur de lettres que l'œuvre ait posé avec persistance les choix que je viens de relever, suffisants pour proposer une lecture de ce que j'appellerai le *moi inscrit* quelque peu différente de ce qui se dit couramment¹⁹. Pour moi, la récurrence obsédante de l'homosexuel,

¹⁷ Voir à ce propos Colette GAUDIN, "Préfaces : genèse de la fiction ou effacement du Moi", *Marguerite Yourcenar. Une écriture de la mémoire, Sud*, hors série 1990, p. 17-30, et son livre, *Marguerite Yourcenar à la surface du temps*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1994, p. 30-38.

¹⁸ "Cet abîme mesquin" (AN, p. 1057) – une "Méduse" (p. 1061). À Matthieu Galey qui remarque qu'elle a gardé "une petite dent" contre Noémi, elle répond : "Une petite dent... une molaire, plutôt, oui !" (YO, p. 16/17).

¹⁹ Je n'aurai pas non plus recours aux concepts psychanalytiques de l'exploration du moi, considérant que leur valeur, pour qui n'en possède pas la pratique clinique, est surtout théorique et pédagogique et reste en deçà de la complexité des agencements verbaux. Pas plus qu'aucun jargon, ils ne sauraient dispenser d'assumer par le langage

qu'il soit narrateur ou personnage, ou les deux, n'est plus, comme je l'ai cru un temps avec Patricia Oppici, le signe que Yourcenar exprimait ses préférences charnelles sous le masque de l'autre sexe ; de même, la fréquence du narrateur masculin n'est pas tant le signe que Yourcenar entendait écrire comme un homme, ou triompher comme tel, comme le voudrait Francesca Counihan, ni que le féminin soit pour elle "insoutenable", comme l'affirme Pascale Doré²⁰ ; mais davantage que, marquée douloureusement par les premières rencontres qui comptent pour une femme, qu'elles s'appellent Michel ou les deux André²¹, ce qu'elle s'efforce de fixer passagèrement dans la mouvance orientée de l'écriture, c'est l'Autre, tel qu'il se dérobe²². Mais qui pourrait prétendre cerner l'Autre, alors qu'il est si difficile de se connaître soi ? Que sa présence-absence puisse revêtir la délicatesse même, jusque dans l'aveu et la déchirure, comme c'est le cas pour le narrateur-personnage d'*Alexis*²³, qu'il reste longtemps ignoré de celui-là même qu'il aime, comme Emmanuel dans *La Nouvelle Eurydice* – ou qu'il devienne, comme Éric dans *Le Coup de grâce*, une manière de meurtrier incriminé par lui-même dans un récit règlement de compte, avant de devenir l'Hadrien de "Patientia" ou le Zénon de l'Œuvre au rouge, les variations de sa mise en œuvre lui donnent une histoire hétéroclite où il se révèle variable, à la fois instable et inévitable. L'insoutenable, c'est lui, dont on ne peut se défaire, sinon par l'écriture. Que tout aussi instable, l'inspiration féminine, en dépit des confidences de *Feux*, multiplie ensuite ou entre-temps ses masques douloureux dans la production des années trente n'apparaît revendication du moi qu'à la faveur de sa dispersion dans une féminité aussi variée que possible. Car "il y a mères et mères" (*NO*, p. 1199), de la Vierge peu catholique à la déesse avide

les complexités du langage – ne connaissons-nous pas d'instinct les ruses de l'expression du moi ?

²⁰ Pascale DORÉ, *Yourcenar ou le féminin insoutenable*, Genève, Droz, 1999. Renvoyons, *cum grano salis*, à cette réponse lapidaire, mais spontanée, de Marguerite Yourcenar à Claude Servan-Schreiber, qui l'interrogeait précisément pour F-Magazine : "Auriez-vous aimé être un homme ? – Oh non ! Je suis contente d'être une femme." (*Portrait d'une voix*, op. cit., p. 285).

²¹ Prénom que, "hasard ou présage", elle donne à ce "bébé articulé" – "mon André de celluloid" qui lui "apprit la maternité" (*EM*, p. 1329 et p. 1334), et "qu'allaient porter deux hommes qui me furent chers, sans que mes émotions à leur égard eussent rien de maternel" (*ibid.*, p. 1330).

²² À l'appui de l'hypothèse, mais sans prendre totalement au mot cette déclaration d'intention : "Pour un écrivain, je crois qu'il s'agit d'effacer sa personnalité spécifique (rien à craindre, il en restera toujours assez !) pour être tout aux autres. En somme, ce n'est pas si différent du véritable amour, qui consiste à vouloir du bien à un être, aux êtres" (*YO*, p. 300/281).

²³ ... au dernier paragraphe près, cruellement triomphal dans sa déclaration libératrice.

d'anéantissement, il y a femme et femme, de l'effacée que dessine Wang-Fô à l'équilibriste suicidaire. À noter que, passée la guerre, l'homosexualité du personnage majeur n'est plus qu'une préférence, moins exclusive d'ailleurs, si même l'Antinoüs des *Mémoires* et l'Alei de *L'Œuvre au Noir* concentrent sur eux-mêmes une autre forme d'exclusivité d'autant plus singulière que l'écart de l'âge et de la condition fait d'eux, désormais, de jeunes serviteurs d'un amant impérieux. Du même coup, la femme à nouveau tend à s'effacer, réduite du moins à des rôles secondaires, qu'elle soit valorisée, comme Plotine, mais en dehors des chemins de l'amour, ou dégradée, comme Catherine, au rang de la sexualité brute. Faut-il parler de bisexualité, comme s'y complaisait Yourcenar elle-même, ou rappeler que sans la préférence, qui n'est pas seulement celle d'un sexe, ni même celle du sexe, il n'est pas de passion ? Dans *L'Œuvre au Noir*, "Madame Marguerite", la Régente, a bien une "tendre compagne" en Mme Laodamie, à côté de cet "Amant Vert, son perroquet des Indes", qui n'est là que pour la drôlerie ; mais c'est encore "le jeune homme nu" dont elle est veuve vieillie qu'elle revoit "en esprit", "le temps de porter à ses lèvres une cuiller de vermeil" (*ON*, p. 589). Au demeurant femmes sans enfants – dont se distingue toutefois la dame de Frösö, parce qu'elle en désire un, et que l'hallucination de l'incarcéré le lui rêve. En quoi elle prélude au retour d'un personnage déjà rencontré.

Dans *Le Labyrinthe du monde*, les deux premiers volumes, relativement proches dans le temps (1974, 1977) se conforment à un projet clair, en dépit de l'ambiguïté initiale : le moi écarté, la fresque généalogique se subdivise selon la réalité des lignages, s'autorise du même coup comme reflet de sociétés diverses, en divers temps. Il n'est pas indifférent toutefois que l'on ait commencé par la famille maternelle et, tel l'obstacle à franchir, par le sanglant accouchement où disparaît Fernande, avec, de la part de la narratrice, les protestations d'insensibilité que l'on sait. Le parcours généalogique de *Souvenirs pieux* ramène toutefois, comme naturellement, à ce personnage, mais cette fois petite fille, jeune fille, jeune femme, épousée en attente d'enfant, pacifiée en attente de mort. Il aura rencontré en Mathilde une autre mère de triste fin, néanmoins toute de douceur. *Archives du Nord*, mené à la cravache, a l'impétuosité de Michel, si même Michel-Charles, le grand-père, reçoit de l'accident de Versailles une sanglante seconde naissance, et si Berthe et Gabrielle tombent dans l'abîme où disparut Fernande. Peut-être serait-on moins sensible à la place qu'ils font aux maternités périlleuses si *Quoi ? L'Éternité*, le troisième volume, qui ne paraît qu'onze ans plus tard, posthume et inachevé, n'était si explicitement, et de façon si surprenante, une trinitaire quête de filiation.

Soi comme un autre

Je n'étais pas la fille de Marie ; je n'étais pas non plus la fille de Fernande ; elle était trop lointaine, trop fragile, trop dissipée dans l'oubli. J'étais davantage la fille de Jeanne, de celle qui s'était promis de veiller sur moi dès ma naissance, et que Michel, en dépit de toutes ses rancœurs, n'avait cessé de me proposer comme une image parfaite de la femme. (AN, p. 1402)

“ J'étais davantage la fille de Jeanne ”... À bien y regarder, ces mères concurrentes sont des sœurs, au moins par la religiosité, et par cette volonté qu'elles partagent avec Marguerite, de “ faire de [leur] mieux ” – “ Als ik kan ”²⁴. Entre Fernande, Marie et Jeanne, également tragiques, la narratrice a néanmoins fait son choix. Certes, la mère élue n'est pas moins disparue que les autres, et presque aussi tôt. Elle n'en est pas moins célébrée, avec insistance, comme un idéal de féminité – la féminité qui soutient. Les biographes n'ont pas manqué de signaler à quel point Yourcenar, dans *Quoi? L'Éternité*, avait pu alimenter le personnage de Jeanne de sa “ substance ”²⁵, au point que sa rêverie bouddhique a pu ressentir obscurément, entre elles, une manière de réincarnation. “ Imaginez-vous, à me lire, que je fais mon portrait? ”, écrivait déjà Colette en exergue de *La Naissance du jour*. “ Patience : c'est seulement mon modèle ”²⁶.

Que s'était-il passé entre temps? Pour les biographes, la rencontre de Jerry Wilson, pour le lecteur de l'œuvre, la publication d'*Un homme obscur* (1982), le second d'ailleurs dédié au premier. Nathanaël, ai-je déjà fait remarquer, ici et ailleurs, si même il ne se dérobe pas aux caresses du cuisinier qui le recueille sur le bateau clandestin, est le premier protagoniste masculin à n'aimer “ que les

²⁴ Faire sienne la devise des frères Van Eyck, pour Marguerite Yourcenar, c'est à mes yeux reconnaître implicitement sa filiation à Fernande telle que Michel l'aurait caractérisée dans son “ Souvenir pieux ” : “ Elle a toujours essayé de faire de son mieux ”. Voir *SP*, p. 742, et mon étude “ Traverses du labyrinthe ”, *Lectures transversales de Marguerite Yourcenar*, (Actes du colloque de Mendoza 4-7 août 1994), Rémy POIGNAULT et Blanca ARANCIBIA éd., Tours, SIEY, p. 133-142.

²⁵ Sur l'emploi de ce mot, surtout fréquent à partir de *L'Œuvre au Noir*, voir Bérengère DEPREZ, *Marguerite Yourcenar. Écriture, maternité, démiurgie*, Bruxelles-Bern-Berlin-Frankfurt/M-New York-Oxford-Wien, PIE-Peter Lang, 2003, p. 264-272 ; ou par exemple à ce que Yourcenar elle-même en dit à C.-G. Bjurström en 1968 : “ On offre sa propre expérience, sa propre substance à [s]es personnages, pour leur permettre enfin de se solidifier ” (*Portrait d'une voix, op. cit.*, p. 66).

²⁶ COLETTE, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. “ Bibliothèque de la Pléiade ”, 1991, t. III, p. 277. Cette épigraphe, empruntée extraordinairement au roman lui-même, où elle figure p. 297 de la même édition, remplace celle qui avait été choisie pour la préoriginale dans *La Revue de Paris* – signée Marcel Proust, et qui n'était pas moins significative pour notre propos : “ ... ce “ je ” qui est moi et qui n'est peut-être pas moi... ” (*ibid.*, Notes et variantes de la p. 275, p. 1394, var. a et n° 1).

petits seins doux comme du beurre ” (OR, p. 967). Ce n’était pas le cas de Jerry Wilson. Arrêtons-là le parallèle, soit que Yourcenar, en ce temps où elle continuait de revendiquer ouvertement la bisexualité comme ordinaire, ait pu momentanément rêver un Jerry Wilson différent, soit que cette rencontre de l’éphèbe lui ait seulement permis de le rêver tel par son écriture. Toujours est-il que si Nathanaël collectionne les amours féminines, de Janet à Foy, à Saraï, à Madeleine d’Ailly – chaque fois aimé d’elles, et la dernière aura droit, de la part du valet qui la sert, à cette appellation révérencieuse de “Madame” que connaissaient bien les familiers de “Petite-Plaisance” –, il ne le fait que malgré lui, regrettant même naïvement, devant les prostituées jamaïcaines, de ne pouvoir “avoir une de ces filles bien à soi et pour longtemps, peut-être pour toujours” (OR, p. 949). C’est aussi, pour l’enfant Lazare, le temps de sortir du tombeau – le temps d’une “Belle matinée” dont il est toutefois le Protée, offert au multiple, mais par facticité ludique. Aussi bien, pour Yourcenar, les matinées et les années passent, de plus en plus noires, jusqu’à la mort de Jerry en février 1986. C’est alors qu’elle se remet à écrire la suite du *Labyrinthe*, pour y retrouver enfin le personnage de Jeanne, à qui s’identifier. Les deux André disparus, et l’unique Jerry, c’est aussi le retour d’Egon, alias Alexis, alias Conrad²⁷, sur l’errance duquel la mort arrêtera le livre, dans ce chapitre si heureusement intitulé : “Les Sentiers enchevêtrés”. Couple à trois, dès lors, puisque Michel y entre par force. Mais la vraie nouveauté, celle qui compte, s’appelle néanmoins “Fidélité”, si même elle ne va pas sans “Déchirure” – autres titres, en tête des chapitres où le couple de Jeanne et d’Egon vacille ou se raffermi, et où Michel ne fera jamais que passer – ni autres “Désordres de la chair”²⁸. Dans *Quoi ? L’Éternité*, l’important est que Jeanne aime et qu’elle soit aimée, fût-ce mal : par Karl, par Michel, par Egon lui-même, fût-ce à sa façon ; par Marguerite. Elle aime ses enfants, elle aime les hommes, elle

²⁷ Les premiers prénoms désignant les personnages inspirés, entre autres, par le troisième – celui du baron de Vietinghoff.

²⁸ Titre, cette fois, d’un chapitre de *L’Œuvre au Noir*, où se produisent les adamites qui entraîneront Zénon au bûcher, mais qui pourrait convenir aux écarts de cette fidélité, de la part de Jeanne elle-même (“quelques passades”, *QE*, p. 1282), et davantage encore aux scènes de débauche collective de *Quoi ? L’Éternité*. Voir à ce sujet mon “Écrire l’orgie”, (*Marguerite Yourcenar. Écriture, réécriture, traduction*, (Actes du Colloque tenu à l’Université de Tours 20-22 novembre 1997), Rémy POIGNAULT et Jean-Pierre CASTELLANI éd., Tours, SIEY, 2000, p. 89-104), lequel inclut sa contradiction par Gabriël Maes, à laquelle je répondrai un jour, de même qu’à l’analyse que Simone Proust fournit du thème dans son commentaire de *Quoi ? L’Éternité* (Paris, Gallimard, coll. “Foliothèque”, 2001, p. 54-58).

Soi comme un autre

aime Dieu. Elle aime Marguerite. Mère aimée, mère aimante. Mère morte, elle aussi.

On se souvient de cette injonction que Yourcenar se faisait à elle-même, à propos d'Hadrien :

Ne jamais perdre de vue le graphique d'une vie humaine, [qui se compose] de trois lignes sinueuses, étirées à l'infini, sans cesse rapprochées et divergeant sans cesse : ce qu'un homme a cru être, ce qu'il a voulu être, et ce qu'il fut. (*CNMH*, p. 536)²⁹

Je considère que l'effacement du moi, sans aucun doute poursuivi dès longtemps par Yourcenar, fût-ce d'abord comme une tentation suicidaire, ensuite comme un idéal de sagesse, et qui trouve sa forme générique dans *Le Labyrinthe du monde*, est un leurre salutaire dès qu'on se trouve dans l'idiosyncrasie propre à l'écriture. Car on peut haïr le " moi ", le traiter de " commodité grammaticale ", aller jusqu'à dire " je ne suis pas moi " ³⁰, vilipender cet " abominable ectoplasme qui est l'image que nous nous faisons de nous-mêmes " ³¹, et répondre à qui vous demande " Avez-vous changé au cours de votre vie ? – [...] Je ne crois pas que j'aie beaucoup changé " ³². Devant ce cas si personnel, si particulier d'une pratique existentielle de la littérature où un " moi " tourmenté mais persistant se manifeste par la récurrence d'une forme d'amour marquée jusque dans sa maturation par la morbidité, il nous faut, à nous lecteurs persévérants, l'accepter comme tel, heureux qu'à son terme il ait revêtu le visage – je ne dis pas le masque – que le personnage virtuel de Jeanne a permis de lui donner : s'aimant enfin soi-même, comme une autre³³.

²⁹ Et devant Gabriel d'Aubarède : " Ne jamais perdre de vue les côtés contradictoires de toute nature un peu riche " (*Portrait d'une voix, op. cit.*, p. 36).

³⁰ Devant Claude Servan-Schreiber, en 1976 : " Si je ne suis pas moi, à plus forte raison je ne suis pas Hadrien " (*ibid.*, p. 181).

³¹ *Ibid.*, p. 185.

³² Toujours devant Claude Servan-Schreiber, mais en 1980, (*ibid.*, p. 285).

³³ Dans son dernier entretien, en août 1987, avec Jean-Pierre Corteggiani, Marguerite Yourcenar définit la qualité qui l'a le plus séduite chez Borges : " la soi-disant humilité [...] qui fait qu'on ne considère pas un autre plus que soi-même " (*ibid.* p. 411). Beau lapsus.

