

ILLUMINATIONS

par Maurice DELCROIX (Anvers)

Au second chapitre de *Quoi ? L'Éternité*^[1], une nécromancienne propose à Paul de Sacy de le mettre en communication avec celle qu'il vient de perdre. Heureusement ou malheureusement pour lui, il s'est fait accompagner par Michel, qui a tôt fait de déjouer la manœuvre : la voyante, abusée elle aussi, décrivant pour faire vrai l'accident où Marie a trouvé la mort, a eu le tort d'emprunter son information à la lithographie d'un journal d'alors, plus menteur, sans doute, que ceux d'aujourd'hui. Dans la réalité de sa mort, la jeune comtesse marchait un enfant à chaque main, quand la frappe une balle perdue. Dans la transe visionnaire, la voici amazone, tombant comme il se doit d'un alezan. Début digne de Grant, le romancier velléitaire de *La Peste*, soucieux d'extorquer à son lecteur, dès la première phrase, le cri de l'admiration – "chapeau bas !" – et qui ne fait même pas tomber le chapeau de son héroïne. Ici comme là, nous sommes dans le grotesque.

C'est traiter cavalièrement "la part de l'ombre". Parmi les modèles littéraires, au besoin excérés, que Marguerite Yourcenar pourrait invoquer à l'appui, Giraudoux lui-même y avait mis plus de déférence. Dans son *Intermezzo*, Isabelle est à l'écoute d'un faux spectre, mais qui devient vrai spectre dès qu'on prend la peine – formalité bien nécessaire – de le tuer. À ce stade, l'illuminée yourcenarienne pâlirait devant la fantaisie du dramaturge. Reste qu'Isabelle confie fort sérieusement au spectre, vrai ou faux, son ferme propos d'entrer en contact avec les morts. Pour un peu son désir d'en savoir plus long sur eux les lui ferait rejoindre au dernier acte, si la symphonie du quotidien ne la ressuscitait. Une part de sa beauté est tournée vers l'autre monde. Dans l'univers

[1] Marguerite YOURCENAR, *Essais et Mémoires*, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p. 1124 et suivantes. Toutes nos références au *Labyrinthe du monde* vont à cette édition de la Pléiade, les sigles SP, AN, QE désignant respectivement *Souvenirs pieux*, *Archives du Nord*, *Quoi ? L'Éternité*. Pour les *Œuvres romanesques* et sauf indication contraire, nous référons, dans la même collection, à la première impression, 1982, avec les sigles MH pour les *Mémoires d'Hadrien*, ON pour *L'Œuvre au Noir*, NO pour les *Nouvelles orientales*.

théâtral des années trente, cette manière mi-gaie mi-grave de descendre aux enfers, si elle ne débarrasse pas toujours le sujet des oripeaux mythologiques, le soustrait du moins aux grossièretés de la professionalisation. Faut-il rappeler que Marguerite Yourcenar, dans les années quarante, eut son *Alceste*, relativement parodique comme toutes ses pièces à la grecque, où l'on n'évoque, où l'on ne convoque la morte que pour la ramener, réticente, à une vie qui n'est pas celle de sa fidélité légendaire^[2] ? Faut-il rappeler encore qu'en 1931, elle avait publié une *Nouvelle Eurydice*, qui n'était pas une pièce de théâtre, mais un roman, où la jeune femme en cause, de son vivant maîtresse d'un domaine au nom prédestiné de Vivombre, puis morte mal aimée dont on ne retrouvait même pas la tombe, ne paraissait néanmoins comme ombre véritable que dans le titre^[3] ?

L'anecdote de la voyante, au temps du *Labyrinthe*, n'est pas racontée pour discréditer toute voyance. Entre Michel et Paul de Sacy, entre le "sceptique prudent" (*EM*, p. 1227) et le crédule, la narratrice maintient savamment l'équilibre. Si le premier, "qui ne nie rien [...] fait l'énorme part qui revient à l'illusion et au mensonge", le second, "dans son désarroi, a quelque peu humblement perçu" ce qu'elle appelle elle-même, sans souhaiter ou pouvoir préciser davantage, "d'autres cheminements compliqués" (*ibid.*). Le monde des morts est ici désigné comme "l'obscur magma de ce qu'on appelle l'autre monde, où le pied, si nous nous aventurons sur ses bords, enfonce comme dans un marécage" (*ibid.*). Les familiers des *Nouvelles orientales* auront sans doute reconnu le décor délétère où les dieux jaloux qui ont décapité Kâli, dans le récit du même nom publié pour la première fois en avril

[2] Écrit, nous dit l'auteur, en 1942, publié en 1963 et joué pour la première fois en 1964, *Le Mystère d'Alceste* est repris dans le tome II du *Théâtre* en 1971 grossi d'un important "Examen". Nous n'en parlerons pas davantage ici, car il a été étudié par François JOUAN, "Trois pièces à sujets antiques de Marguerite Yourcenar", *Classica* (Sao Paulo), n° 4, 1991, p. 215-222, et par Rémy POIGNAULT, "Le Mystère d'Alceste, rénovation et métamorphose du mythe", *Il Confronto letterario*, supplément au n° 5, 1986, p. 69-80. Voir aussi notre "Yourcenar, Ghelderode : réticentes ressuscitées", *Bulletin des Antiquités Luxembourgeoises*, 24, 1995, p. 35-41.

[3] ... "bric-à-brac romantique", dit Michèle SARDE de cette réécriture du mythe orphique ("Troubles de l'herméneutique dans *La Nouvelle Eurydice*", dans M. et S. DELCROIX (éd.), *Roman, Histoire et Mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours, S.I.E.Y., 1995, p. 403). L'écrivain s'est toujours opposée à la réédition de *La Nouvelle Eurydice*, que nous citerons par la suite d'après l'édition originale, chez B. Grasset.

1928, vont retrouver sa tête, flottante fleur de la boue : “au fond du charnier, dans un marécage” (*NO*, p. 1204). On ne s'étonnera pas que l'imaginaire yourcenarien ait ses récurrences, celle-ci d'autant plus significative que, réduite à un détail apparemment bénin, elle marque pareillement, à la manière d'une obsession, la fiction où l'auteur juvénile se dissimule ouvertement et la méditation où, vieillie, elle prend courageusement la charge du récit. Or dans cette fonction, si le moi de *Quoi ? L'Éternité* s'efface encore, à la faveur du pronom indéfini ou du *nous* collectif, c'est dans la communauté de ceux qui s'aventurent du côté des morts, la généralité de la formule compromettant ces audacieux dans l'image nauséuse du sol qui se dérobe. Et si la narratrice conclut qu' "il n'y a pas grand-chose à gagner à ces expériences toujours douteuses" (*EM*, p. 1227), ce n'est pas sans avoir admis que “des rapports puissent s'établir”, fût-ce “grâce à des intermédiaires équivoques, par le truchement d'êtres louches ou grossiers” dont elle ne conteste pas pour autant le “don inexplicable” (*ibid.*). On est bien, cette fois, dans la pénombre.

La concession faite au mystère ne s'autorise ici, dans ce qu'on pourrait appeler la théorie de la voyance selon Marguerite Yourcenar, que dans la mesure où l'on ne peut formuler à son égard que des hypothèses. Mais notre auteur n'est pas toujours aussi circonspecte. L'anecdote de la voyante, dans ce chapitre de “*Necromantia*” dont le titre fait de l'écrivain une nécromancienne avouée, prend précisément place dans un contexte curieux qui, à défaut d'évoquer Marie morte, lui accorde un pouvoir non moins impressionnant : celui d'avoir prévu sa mort. L'argumentation repose sur un écrit retrouvé dans le portefeuille de la morte. Or, dans ces résolutions de retraite antérieures de huit mois à l'accident, un lecteur peu complaisant ne verra que de faibles coïncidences noyées dans un langage de sermonnaire. “En recevant l'inévitable coup qui doit nous coucher dans la poussière”, écrit Marie, “ne tombons pas comme l'animal, sans raison et sans amour [...]” (*QE*, p. 1221). Certes, elle mourra pour avoir voulu voir, dans le parc du château, un passage de sangliers – et voilà *l'animal*. Mais ce n'est que par comparaison que celui-ci trouve place dans les pieuses résolutions, sans que Marie précise autrement l'espèce, et sans que les sangliers aperçus le jour fatal essuient le moindre coup de fusil. Le vocabulaire utilisé, aussi bien, ne se restreint pas aux animaux qu'on tire : il suffit qu'ils tombent, ce qui est le lot de beaucoup. Même si l'on admet, entre les deux expressions *recevoir*

un coup et être frappée par une balle, une forte analogie, on ne saurait ignorer que la première n'est ici qu'une figure, dramatisation au demeurant fort commune de la mort^[4]. Quant à la brutalité de l'accident, Marie elle-même a récusé qu'elle soit particulière. Une phrase des résolutions affirme : "Nous serons tous surpris par la mort" (*QE*, p. 1221 ; nous soulignons). On s'étonne que Marguerite Yourcenar, si sensible d'ordinaire au pouvoir des mots, n'ait pas pris en compte que l'humble Marie se confondait ici avec *tous*. Une tendance irrationnelle se confirme, qui ne se restreint pas à la convocation des morts.

Mais il est temps de faire les présentations. Dans ce livre à composante autobiographique, où la recherche de soi s'aventure au-delà des limites du Moi, Marie est la sœur de Michel, père de Marguerite, et l'un des rares personnages du *Labyrinthe* qui trouvent grâce à leurs yeux. Dans un passage clef de *Quoi ? L'Éternité*, elle fait partie des trois disparues entre lesquelles la narratrice se choisit une mère. Marie est aussitôt récusée dans cette fonction, mais pas plus que la seconde, Fernande, la mère réelle, ne l'est au profit de la troisième, qui a nom Jeanne, et que nous retrouverons plus loin^[5]. Si prévoir sa mort n'est pas convoquer un mort, l'un et l'autre participent des pouvoirs occultes. De même, s'il est communément fatal que la recherche d'une mère, à soixante-dix ans, se tourne vers les morts, il n'est pas indifférent que la mort de chacune des mères virtuelles ait été relativement prématurée et, pour les deux premières, brutale. On a vu ce qu'il en est pour Marie. Fernande est morte de son accouchement, Jeanne, vraisemblablement, d'un cancer. Nous dirons que l'évocation des morts, chez Marguerite Yourcenar, si volontiers maîtresse d'elle-même et d'autrui, trahit une vulnérabilité qui touche à la fois au vécu, à l'écriture et au sacré.

[4] On connaît la malléabilité du terme, propre à désigner aussi bien le coup de dés que le coup de qui lève le coude, utilisable en quelque sorte à tout coup, et notamment pour dire la soudaine brutalité d'un événement par référence au vocabulaire du combat : en quoi on peut mourir sur le coup et même sur le coup de minuit, mais le coup qui vous frappe peut être, dans une lettre de condoléance, la mort de l'autre.

[5] Disons seulement que Jeanne et Egon, son mari, sont présents dès le début de l'écriture, mais sous d'autres noms : couple d'*Alexis ou le Traité du vain combat*, mais aussi de *La Nouvelle Eurydice*, et non sans liens avec celui du *Coup de grâce*, en attendant *Quoi ? L'Éternité* : ce sont les revenants de l'œuvre.

Il serait facile de montrer que les exemples pullulent dans l'ensemble de l'œuvre. Encore faudrait-il y distinguer les exploitations systématiques et les affleurements ponctuels. Beaucoup sont des héritages de l'antiquité, mais l'antiquité n'explique pas tout et l'important est dans la façon de la traiter. Ainsi, pour imaginer aux enfers un "juge rigoureux des ombres" nommé Virgile^[6], il faut sans doute se souvenir de Dante, mais aussi de *Phèdre* et de son effroi : "Minos juge aux enfers tous les pâles humains"^[7]. Si Clytemnestre, dans ses aveux, se plaint que le fantôme d'Agamemnon, pour la tourmenter, soit "revenu de la mort", elle ne fait guère que se conformer au cliché de l'obsession du mort chez l'amoureuse meurtrière^[8]. D'autres aveux sont pris en charge par la locutrice elle-même : se dire, dans "L'Improvisation sur Innsbruck", "désabusé des morts", concède au moins qu'on ne l'a pas toujours été, si même cela ne vise que leur prestige historique ; mais ce n'est pas s'en montrer désabusé qu'affirmer devant les vingt-quatre statues qui veillent sur un tombeau à la Hofkirche, qu' "on a raison de faire veiller les morts autour d'une tombe, puisque les vivants s'en lassent vite"^[9]. Les relais de la culture, quand ils assurent à l'écrivain une présence des disparus à la mesure de sa morbidité, lui permettent du moins d'en jouer noblement.

De cette première manière de manier les ombres, certains échos percevables dans les œuvres de la maturité attestent la maturation, que ce soit pour les estomper ou, au contraire, leur donner l'ampleur mythique autorisée par le bénéficiaire. On se souvient qu'Hadrien, dans les *Mémoires* qui lui sont prêtés, remercie Arrien, retour de son périple du Pont-Euxin, d'évoquer cette île mythique où "l'ombre de Patrocle apparaît aux côtés d'Achille" (*MH*, p. 500). Pour l'empereur mourant, s'approprier la vision – "j'aperçois Patrocle..." (*MH*, p. 501) – signifie qu'il voit Antinoüs, le bien-aimé disparu, par la médiation du couple mythique, dans ce qu'il appelle alors "le profond empyrée des héros et des amis" (*MH*, p. 500). Auparavant, il n'a pas manqué, non seulement de faire momifier le jeune mort et de multiplier ses

[6] "La Symphonie héroïque", *Revue de Genève*, août 1930, p. 139.

[7] RACINE, *Phèdre*, IV, 6.

[8] "Aveux de Clytemnestre", *La Revue de France*, n° 9 (14 mai 1936), p. 54-62. Repris dans *Feux*, qui l'intitule, selon le système des titres du recueil, "Clytemnestre ou le crime".

[9] *La Revue Européenne*, décembre 1930, p. 1016 et 1014.

statues dans les couloirs du palais, mais encore, promenant parmi elles la flamme d'une lampe, de chercher pour lui, dans leur nombre et dans les mouvement des ombres, un leurre de survie.

Il en va tout autrement pour les ombres vigilantes de la Hofkirche. Même si Innsbruck reparait dans l'œuvre – en l'occurrence dans *L'Œuvre au Noir* – c'est sans elles et sans Hofkirche. Mais il n'est pas négligeable que ces deux héros d'une Renaissance désabusée, Zénon et Henri-Maximilien, s'y rencontrent pour dresser un bilan de leur vie : dans ce roman fortement construit, c'est un prélude à leur mort, accomplie pour le premier dès le chapitre qui suit et, pour le second, différée tout au long de ces deuxième et troisième parties qui sont pour le récit de 1934 l'ajout monumental de la réécriture, mais qui enferment successivement Zénon dans une ville morte, une cellule de couvent, enfin une prison, en attendant que la mort paradoxalement, le libère. Avec ce personnage dur à mourir sur l'arrière-fond noir et sang d'un XVI^e siècle de bûchers, c'est l'ombre de la mort tout entière qui est ici convoquée.

Dans ces derniers exemples, les pouvoirs occultes sont délégués au personnage. L'engagement de l'auteur n'est pas moindre pour autant. Quand Zénon aperçoit dans sa cellule, à la faveur de ce qu'on nommerait communément une hallucination, ce fils qu'il a pu avoir de Sign Ulfsdatter, la valeur accordée à ce beau personnage de femme tend à accréditer l'hypothèse. Le contexte n'en est pas moins celui du rêve et de l'épuisement physique et la vision d'un vivant possible n'est plus de l'ordre de la convocation des morts. C'est la même vulnérabilité qui se dévoile, mais en sens inverse, et le moindre signe n'est peut-être pas que le contexte en atténue la portée, dans l'univers du personnage, par un surcroît de rationalisation.

Faut-il le dire, le rôle de l'écriture est capital dans l'élaboration de ce genre de sujet et sans doute dans son dépassement. Les masques de la fiction déguisent ce qu'on leur délègue. L'écriture libère, et tempère en libérant, même lorsque son produit apparaît dans toute sa violence. Chez Yourcenar, l'importance de la veine historique aura peut-être dû beaucoup à la fascination des morts, fût-ce pour leur apporter une manière de résurrection.

Tout le *Labyrinthe* peut être lu comme un exercice spirituel de cette espèce, où le Moi se cherche avant même que son père et sa mère se soient rencontrés^[10]. Il n'est pas pour autant exempt d'ironie. Dans *Souvenirs pieux*, consacrant quelques pages rapides à sa famille de Marchienne, la narratrice plaint la femme d'Arnold, dite au départ "douée ou atteinte de voyance" (*EM*, p. 775), non pas d'avoir finalement "glissé dans la voyance professionnelle" (*EM*, p. 778), mais plutôt, perdant son fils dans la Résistance, "d'avoir peut-être participé au sort de toutes les prophétesses, qui est de savoir, sans pouvoir l'empêcher, l'avenir" (*ibid.*). À cette occasion, on la redit "douée de voyance", mais on lui épargne de l'en dire *atteinte*. Tout le mépris du commentaire, quand elle s'abaisse à faire métier de son don, est pour le "jeune littérateur 'dans le vent' que ce dévouement faisait pouffer de rire" (*ibid.*). Et il n'y a plus rien d'ironique à se demander, comme le fait la narratrice, devant cette mère qui perd un fils, "si une Banshee venue d'Irlande n'avait pas été entendue pleurer, ces années-là, au pied des murs de Marchienne" (*ibid.*)^[11]. Ces complaisances, toutefois, vont moins à la voyance qu'au malheur.

La véritable écriture nécromancienne de Marguerite Yourcenar commence selon nous en 1929 par ces "Sonnetts" pour une Isolde morte qui ne visaient, sous ce prestigieux nom d'emprunt, que Jeanne^[12]. Au temps des sonnets, la terre de la tombe est fraîche encore. Pourtant, l'apostrophe qu'on y trouve n'implique en rien que la morte revienne pour se prêter au dialogue :

Les vivants par les morts ne se font pas entendre (I, v. 7)^[13].

[10] On aura reconnu l'exergue de *Souvenirs pieux*, citation du Koan Zen.

[11] Pourquoi une banshee ? Tout ce qu'on sait des origines de l'épouse d'Arnold, c'est qu'elle était "de son milieu" (*EM*, p. 775). Seule la belle-mère, "Louise Brown O'Meara", est dite "tout ou partie d'ascendance irlandaise", les malveillants assurant par ailleurs qu'elle était gouvernante à Brighton quand l'oncle Émile l'avait rencontrée, (*EM*, p. 773). Contamination ? C'est aussi la part de l'ombre.

[12] Rappels que les "Sept sonnets pour Isolde morte" avaient d'abord paru dans *Le Manuscrit autographe*, n° 27, mai-juin 1930, p. 85 à 88, que cinq "sonnets pour les morts" s'étaient glissés dans *Les Charités d'Alcippe*, publié par Alexis Curvers à "la Flûte enchantée" en 1956, p. 29 à 33, et que l'édition Gallimard de 1984 en compte à nouveau sept, p. 28 à 34, sous le titre : "Sept poèmes pour une morte". Sauf indication contraire, nous citerons d'après cette dernière édition (sigle : CA).

[13] "Et les morts, dédaigneux ou forcés de se taire / Ne nous écoutent pas au seuil

et nos cris

Pénètrent sans écho la sourde éternité (I, v. 11).

S'il arrive que le scepticisme s'atténue, par une inconséquence qui est en soi une des expressions du chagrin^[14], la plainte en revanche, dès qu'elle se fait plus personnelle, tranche d'elle-même :

Vous ne saurez jamais que mes larmes vous aiment (IV, v. 10).

Pour dire plus durement que la relation est impossible, on s'interdit en quelque sorte de se l'accorder :

Je ne veux pas troubler par une plainte vaine
L'éternel rendez-vous de la terre et des morts (VI, v. 13).

Enfin, si les sonnets rendent à la morte une forme de vie, c'est seulement dans le souvenir fait poème, avec ce surcroît de frustration, pour qui la célèbre, qu'elle n'en saura rien^[15].

Telle correction de 1984, qui remplace *parcourir* par *pénétrer* dans le vers qui met en cause l'éternité – en quoi nos cris, désormais, pénètrent, fût-ce sans écho, cette éternité même – renforce la seule atténuation qui soit donnée à l'absence de la morte dans les sonnets. Certes, c'est "l'univers monstrueux" qui, "comme une araignée élargissant ses toiles", "tisse l'éternité" ; et l'image a de quoi rebuter. Et c'est, comme on l'a vu, le "rendez-vous de la terre et des morts" qui est dit "éternel" (VI, v. 14). Néanmoins, un motif important de l'évocation de Jeanne, celui des bras, ouverts ailleurs pour accueillir et embrasser, ou pour s'envoler, est présent dès ce moment : ici, les morts "ont refermé leurs bras" (I, v. 3) ; de la morte, les "bras prompts à s'ouvrir se sont enfin fermés" (II, v. 4) ; et celle qui parle de la mort comme si la morte et la mort même l'attendaient pour une nouvelle naissance :

noir du mystère" (I, v. 12 et 13).

[14] "Et l'amour et l'espoir s'efforcent de rêver / Que le soleil des morts fait mûrir d'autres vies" (IV, v. 13 et 14). ou encore "Si vous pensez à nous votre cœur doit nous plaindre" (III, v. 13).

[15] "Vous ne saurez jamais que votre âme voyage / Et vous vivez un peu puisque je vous survis" (VII, v. 13 et 14).

Illuminations

Mais la mort nous attend pour nous bercer en elle ;
Comme une enfant blottie entre vos bras fermés,
J'entends battre le cœur de la vie éternelle (V, v. 12 à 14).^[16]

Aussi revenons à l'autre bout de l'écriture, quitte à redire des choses déjà dites ailleurs^[17]. Dans *Quoi ? L'Éternité*, l'ombre de Jeanne revit. Aux derniers détours du labyrinthe, la voici en pleine lumière sur la plage de Scheveningue, mère marchant vers la mer, dans le geste même de Marie marchant vers la mort – un enfant à chaque main –, “la longue jupe et la longue écharpe blanches” lui donnant dès ce moment des ailes sous le souffle du vent (*EM*, p. 1273). Elle fuit maintenant, dans les couloirs du Louvre, l'ignominie de Michel. “Sœur de Vénus”, dit le texte, “sœur de la Victoire” (*EM*, p. 1326), dont elle emprunte la blancheur et le drapé, elle est statue parmi les statues, mais qui marche, et qui s'envole, hélas. Le moindre miracle n'est pas que les indices de la pétrification marmoréenne la restituent à la belle époque de sa féminité vivante : “Elle est vêtue de blanc par ce beau matin de juin” (*ibid.*). Son ombrelle, dans la voiture découverte, sera blanche elle aussi – “léger dôme blanc” (*ibid.*). Cette vision proustienne représente, pour ce qu'on hésite désormais à appeler la convocation de Jeanne, le sommet de la séduction qui tient aussi à ce qu'elle n'est vue, fût-ce à travers les yeux de Michel, qu'au moment où elle fuit. Dans la féminité restaurée, les couleurs claires ont toute leur importance et ne sont pas liées à ces seules apparitions. Quand Marguerite revoit Jeanne à Bruxelles, dans un groupe mondain, la jupe est “de soie gris argent”. Pour embrasser l'enfant – “baiser, venu à la fois de l'âme du cœur et du corps” (*EM*, p. 1367 ; *sic*), Vénus a retrouvé des bras et la morte, la souple aisance d'un corps.

[16] La cohérence de cette séquence des sonnets ressort d'autant plus que le reste du recueil offre à notre sujet une parade disparate : depuis ces “mourants de jadis” et ces “morts d'autrefois” que le poème “Vieille Provence” fait danser “d'un pied sonore” sur le pont d'Avignon (*CA.*, p. 56), jusqu'à l' “Impromptu : pour la mort de Marie Laurencin”, qui la salue, “âme pleine de grâce” (p. 75), la poésie yourcenarienne de la mort erre au gré des sujets. Il lui arrive de prendre, dans la bouche même d'Alcippe, le héros titulaire du recueil, le ton de la rodomontade : “Morts qu'on croit au secret dans la prison des tombes, / Taisez-vous à jamais sous les larmes qui tombent !” (*CA*, p. 12). Il est vrai que, si on l'en croit, “Les morts se sont rués pour habiter [s]a chair” (*CA*, p. 11). Le mythe ne réussit pas toujours, à Marguerite Yourcenar, quand il n'est pas suffisamment personnel.

[17] Par Simone DELCROIX-BRIAMONT dans sa communication “L'Éternité transversale”, en août 1994, au colloque Yourcenar de Mendoza, *Lectures transversales* (à paraître prochainement) à la SIEY).

La vision, cette fois, est maternelle. Jeanne, néanmoins, se montre libre jusque dans les raffinements de sa toilette, “bas minces” et “souliers bas” (*ibid.*). Mais n'est-ce pas de la mort que fugitivement, elle s'est le plus départie, la part de l'ombre débouchant cette fois sur la lumière ?

Dans *Quoi ? L'Éternité*, Jeanne n'est pas seule dans cette lumière qu'on voudrait surnaturelle. Deux apparitions tardives partagent son privilège. Mais elles ne font que passer et ne sont pas nommées. “L'avenir n'a pas d'ombres portées”, dit-on étonnement à leur propos (*QE*, p. 1383), par l'effet d'une disposition rare du récit qui consiste à regarder dans le passé récent ce qu'un passé plus lointain ne pouvait prévoir. Au pied du mur d'Hadrien, une “jeune femme aux traits de jeune sibylle”, parente de la Banshee de Marchienne, dont “les cheveux flottent au vent des cimes [...] semble l'incarnation de cette étendue d'air et de ciel” (*ibid.*). Dans la forêt de Dartmoor, “un jeune homme vêtu d'un chandail blanc à capuchon blanc descend d'un pied ferme” une pyramide de rochers. Le comble de la blancheur est atteint lorsque, “vêtu de même”, il visite ailleurs “une réserve de cygnes” (*ibid.*). Le biographe identifie aisément Grace et Jerry, la compagne d'une vie, le compagnon de quelques voyages – notamment au Japon et aux Indes – vite égarés. La fulgurance de leur passage est, dans la confiance autobiographique, une des formes de la discrétion. Mais où donc le deuil se porte-t-il en blanc ? L'aveu affectif aura eu à la fois sa réserve et son éclat.

Pour être davantage présente, parce qu'elle appartenait à la génération antérieure et à la vie de Michel, Jeanne n'a pas toujours été en blanc. Le titre *Quoi ? L'Éternité*, on s'en doute, n'a pas été choisi au hasard, mais les raisons du choix ne sont pas toutes de l'ordre du sublime. Certes, on sait Marguerite Yourcenar préoccupée d'universalité, et que pour elle il importe d'émerger à cette surface du temps où flottent tous les temps^[18]. *L'Éternité*, pour elle et pour Rimbaud, “C'est la mer mêlée / Au soleil”, telle qu'elle s'empplit de sang dans l'hallucination finale de Zénon, ou mieux encore “la mer allée / avec le soleil”^[19]. Mais si les

[18] On aura reconnu la phrase énigmatique de l'essai sur Thomas Mann qui a fourni son titre au beau livre de Colette GAUDIN, *Marguerite Yourcenar à la surface du temps*, Rodopi, 1994, et qu'elle explique p. 15 : “tous les temps, y compris celui où nous sommes, flottent également à la surface du temps” (*EM*, p. 168).

“Illuminations” du poète sont bien des images colorées, *coloured plates, painted plates*^[20], on accordera toute sa valeur à ce que la femme idéale n’ait pas toujours été constamment vouée au blanc spectral ou statuaire, et que le sang s’efface devant elle^[21]. Jeanne est entrée dans la vie de Michel comme demoiselle d’honneur au mariage de Fernande : le blanc, dans ce cas, était réservé à la mariée, qui, bizarrement, avait d’abord voulu être en noir – la part de l’ombre. “Vêtue de velours rose, un grand feutre rose sur ses cheveux sombres”, Jeanne, qui s’appelle encore Monique dans cette page de *Souvenirs pieux*, “visage doré aux grands yeux”, “éblouit et charma Michel” (*EM*, p. 930-931). L’image est tenace : quand la première lettre de Jeanne atteint le veuf, elle réveille dans son souvenir “la ravissante apparition en velours rose qu’il a aperçue par un jour gris de novembre” (*EM*, p. 1236-1237). Mais plus tard, la délicate vision tend à se partager entre les teintes et les matières qui sont en quelque sorte les attributs d’un être qui voyage entre la vie et la mort. Elle aura alors “ce visage d’ambre pâle, ce corps praxitélien aux contours discrètement marqués par le long tailleur de velours rose, ce grand chapeau de feutre rose couvrant à demi la nuit des cheveux et les tranquilles yeux sombres” (*EM*, p. 1266)^[22].

De Michel, le seul poème conservé, nous dit-on – c’en est encore un de trop –, rêve de Jeanne, mais, faut-il le dire, “sans voiles”. N’empêche, il voudrait devant elle “effeuiller mille roses” et “faire fumer l’encens de mille trépieds d’or”. Jeanne à ce moment-là, est pleine de vie. N’importe : effeuillant le passé, indulgente au mauvais goût paternel, Marguerite conserve à la morte les

[19] Selon les deux versions du poète, la première dans *Une saison en enfer*, la seconde dans les “Fêtes de la patience” (A. RIMBAUD, *Œuvres complètes*, Rolland de RENÉVILLE et Jules MOUQUET (éd.), Bibliothèque de la Pléiade, 1946, p. 223 et 133). Cf. encore le commentaire de Marguerite Yourcenar devant Matthieu Galey, à propos du titre de *Quoi ? L’Éternité* : “Le vers de Rimbaud exprime l’étonnement émerveillé devant cette suprême ‘Illumination’ qu’est la découverte d’un ‘Paradis du cœur’” (*YO*, p. 222 ; voir Nadia HARRIS dans la conclusion de son *Marguerite Yourcenar vers la rive d’une Itaque intérieure*, ANMA Libri, 1994).

[20] Notes et Variantes de la même édition, p. 692 et 693.

[21] Autre femme qui compte dans les dernières œuvres, cette fois femme de fiction, Madame D’Ailly, dans *Un homme obscur*, n’est pas Jeanne. Elle n’est pas morte non plus. Le texte lui donne toutefois valeur d’apparition : pour le jeune homme, au moment du départ, elle sera “la visitation d’un ange” (p. 980). Le texte ne nous livre jamais la couleur de ses vêtements – “discrets atours de veuve” (*OR*, p. 951). Mais sa chambre est invariablement la “chambre bleue”

couleurs du lyrisme hérité. L'illumination couleur chair l'emporte sur la part de l'ombre, et même sur la lumière. Mais nous ne sommes qu'au début de l'aventure. L'ordre véritable des illuminations colorées va du rose au blanc, de la vie à l'évanescence. Reste que l'épisode rose est sans doute la meilleure preuve que l'écriture de *Quoi ? L'Éternité*, en dépit des théorisations complaisantes à la voyance et de la tentation du sublime, est parfois une écriture qui ressuscite, aux couleurs mêmes de la vie, et quelle que soit dans le contexte la part de l'ombre.

(*OR*, p. 960, 977, 980) comme est bleu le salon où elle touche le clavecin. Elle sera finalement, à tous les sens du terme, femme de rêve.

- [22] Significativement, dans *Un homme obscur*, Saraï morte, dans le souvenir de Nathanaël rêvant devant le feu, sort de l'ombre dans le même appareil coloré : "Ce feu-là avait teint de rose Saraï toute nue" (*OR*, p. 982).