

**ÉCRITURE ET MATERNITÉ:
métaphores maternelles dans
Le Labyrinthe du monde
de Marguerite Yourcenar**

par Judith HOLLAND SARNECKI
(Lawrence University, Appleton)

L'autobiographie de Marguerite Yourcenar trouble les frontières entre "je" et "autrui", fiction et histoire, "moi" et parenté. La caractérisation qu'elle propose du *Labyrinthe du monde*, son ouvrage en trois volumes, marque cette transgression plus ou moins volontaire :

[...] les chroniques familiales et partiellement autobiographiques, *Souvenirs pieux*, *Archives du Nord*, et, éventuellement, *Quoi? L'Éternité*, sont destinées à prendre place dans un second volume [...] (*Œuvres romanesques*, p. ix)^[1]

Mais comment cerner une autobiographie qui n'est que *partiellement* autobiographique, qui prend comme "sujet" non pas le narrateur, mais le père du narrateur? *Le Labyrinthe du monde* est un texte qui ne remplit qu'une partie de ce que Philippe Lejeune nomme "le pacte autobiographique". Bien que nous soyons rassurés dès le début de *Souvenirs pieux* sur le fait que Yourcenar l'auteur est aussi le narrateur, en même temps nous ne comprenons pas toujours pourquoi le "je" du narrateur n'est qu'un personnage secondaire dans ce texte nettement autobiographique. C'est Michel, le père de Yourcenar, qui joue le rôle principal, ce qui mène à une confusion d'identités qui semble voulue.

Gérard Genette constate qu'il faut faire la distinction entre celui qui voit et celui qui parle, entre le mode et la voix^[2]. Cette distinction est utile quand on considère *Le Labyrinthe du monde*

[1] M. YOURCENAR, *Œuvres romanesques*, "Avant-propos de l'auteur", Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982.

[2] Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, éd. du Seuil, 1972.

où la voix est celle de Yourcenar, le narrateur, mais le mode semble être celui de Michel, son père. Si c'est Yourcenar la voix, c'est Michel qui voit ; pareillement, c'est Michel qui est la source principale de l'histoire familiale. Sans Michel, pas d'histoire – c'est l'autorité du père qui permet à Yourcenar de raconter son histoire.

Un texte autobiographique où le narrateur est souvent absent en tant que "sujet" pose pourtant plusieurs problèmes intéressants en ce qui concerne l'identité et la subjectivité. D'abord, comment lire un texte où le narrateur n'est pas le personnage principal, où le "je" du narrateur glisse entre les pages et se cache dans une intrigue qui parle de mille autres personnages avant de parler de lui-même? Est-il possible, comme le veulent certaines féministes américaines telles que Celeste Schenck et Bella Brodzki, qu'une femme entreprenne le "je" différemment qu'un homme?^[3] Dans son article "Textual Feminism", Nelly Furman remarque que Virginia Woolf a déjà suggéré en 1929 dans *A Room of One's Own* que les hommes emploient le "je" avec plus de confiance et d'autorité que les femmes^[4]. Il est intéressant, donc, de comparer l'autobiographie archétype de Jean-Jacques Rousseau avec celle de Yourcenar. On ne peut que remarquer la prédominance du "je" quand on ouvre au hasard les pages des *Confessions* :

On ne put m'arracher l'aveu qu'on exigeait. Repris à plusieurs fois et mis dans l'état le plus affreux, je fus inébranlable. J'aurais souffert la mort, et j'y étais résolu. Il fallut que la force même cédât au diabolique entêtement d'un enfant, car on n'appela pas autrement *ma* constance. Enfin je sortis de cette cruelle épreuve en pièces, mais triomphant.^[5]

Comparaison intéressante quand on considère que Yourcenar ne parle directement d'elle-même en tant que "je" que cinquante pages sur mille dans *Le Labyrinthe du monde*. Son "je" diffère beaucoup du "je" universel de Rousseau.

[3] Voir *Life/Lines : Theorizing Women's Autobiography*, édité par Bella BRODZKI et Celeste SCHENCK, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1988.

[4] Voir *Women and Language in Literature and Society*, édité par Sally Mc CONNELL-GIENT, Ruth BARKER et Nelly FURMAN, New York, Praeger Publishers, 1980.

[5] J.-J. ROUSSEAU, *Les Confessions*, Le Livre de poche, 1972, tome I, livre premier, p. 26 ; c'est moi qui souligne.

Écriture et maternité

Un deuxième problème qui se pose au sujet du *Labyrinthe du monde* est la manière dont le “je” se compose dans ce texte “partiellement” autobiographique. Dans une collection d'essais qui théorisent comment les femmes en particulier écrivent l'autobiographie, Germaine Brée propose l'idée que l'écriture autobiographique même ouvre un espace aux femmes qui leur permet de (re)créer et “une vie” et “un moi”. Le titre de ce texte que Brée introduit, *Life / Lines*, a un triple sens en anglais et peut signifier le cordon ombilical, la main courante, et la ligne de vie – en tout cas, quelque chose de *vital*. Le texte autobiographique devient alors une matrice métaphorique dans laquelle l'écrivain aurait la possibilité de s'écrire elle-même hors des positions limitées. Il serait donc possible, à partir de l'écriture autobiographique, de négocier une identité ou des identités autres.

En lisant *Le Labyrinthe du monde*, nous arrivons à une troisième question : peut-on concevoir l'identité du “je” comme construction plutôt que comme réflexion? Certainement les théories de Lacan, spécifiquement son “stade du miroir”, nous obligent à répondre “oui”. Considérons la façon dont Yourcenar, le narrateur, parle de son propre texte. Par exemple, dans *Quoi? L'Éternité*, elle semble voir son écriture comme une sorte de réparation :

Mais les propos plus ou moins incomplets ou désultatoires de tiers, les récits faits distraitemment au cours d'une promenade [...] nous laissent toujours à court : *il faut boucher les trous de la tapisserie, ou rejointoyer les fragments de verre brisé.*^[6]

En rejointoyant les fragments de verre brisé, l'auteur semble recréer le “stade du miroir” dans son texte. Pourtant, le style plus ouvert et fragmenté du troisième volume nous laisse croire que Yourcenar *disperse* les morceaux de verre brisé au lieu d'essayer de les unir en une seule et unique identité. Le “sujet” ici ressemble plutôt au “sujet-en-progrès” de Julia Kristeva^[7]. Selon Kristeva, le “moi” n'est pas stable, et nous sommes tous toujours en train de négocier notre propre identité (ou nos identités).

[6] *Quoi? L'Éternité*, Paris, Gallimard, 1988, p. 80-1 ; c'est moi qui souligne.

[7] Je pense ici aux théories que Julia KRISTEVA propose dans *Pour une révolution du langage poétique*, Paris, éd. du Seuil, 1974.

Une telle fragmentation du “moi” permettrait à l'auteur de rejoinctoyer ces éclats de manières différentes selon son désir. Une description donnée dans *Quoi? L'Éternité* sert de métaphore par excellence de l'écriture dans *Le Labyrinthe du monde* :

Jeanne règle son pas sur celui des enfants, s'arrête pour les laisser çà et là ramasser un coquillage. De grands flaques parsèment le sol à marée basse, comme les fragments d'un immense miroir brisé. (*Quoi? L'Éternité*, p. 128)

C'est exactement cet “immense miroir brisé” qui symbolise parfaitement l'autobiographie de Yourcenar. L'identité des personnages dans cet ouvrage refuse de se fixer. Yourcenar mélange des personnes de sa vie réelle avec ses personnages fictifs de telle façon qu'il devient impossible de les distinguer les uns des autres. On peut facilement imaginer une Yourcenar qui prend plaisir à confondre ses lecteurs. Comme le labyrinthe qui s'écroule autour de Thésée dans *Qui n'a pas son Minotaure?*, l'écriture de Yourcenar dans *Le Labyrinthe du monde* se plie sur elle-même. *Comme l'eau qui coule*^[8], son écriture rejette la fixité et la stagnation.

La formation problématique du “je” dans *Le Labyrinthe du monde* – symbolisée par la métaphore du miroir brisé – est liée dans ce texte à l'invention d'une vie et d'une famille aussi bien qu'à la position ambiguë des mères. Quand le narrateur de *Quoi? L'Éternité* envisage l'“immense miroir brisé”, Yourcenar est présentée comme une toute petite fille qui se promène au bord de la mer en tenant la main de “Jeanne de Reval”. Malgré le fait que Yourcenar veut nier la connexion entre la mer et la mère, ces homonymes sont étroitement liés dans le texte. Et le placement des personnages principaux près de la mer signale que le narrateur va adopter Jeanne, amie et possiblement amante de Fernande et de Michel, comme mère :

Mais 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 [...] (*Quoi? L'Éternité*, p. 304)

[8] Je veux suggérer ici une comparaison entre le style d'écriture de l'autobiographie et le titre d'un autre texte de Yourcenar.

Écriture et maternité

Ce qui a été rejeté sans problème apparent dans *Souvenirs pieux* – le désir de la mère^[9] – se retrouve dans *Quoi? L'Éternité*. Jeanne de Reval, comme son nom le suggère, est la mère onirique du narrateur. Un désir se manifeste dans le troisième volume du *Labyrinthe du monde* qui deviendra obsessif :

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

Ainsi, Jeanne représente-t-elle la mère idéale, “une image parfaite de la femme” (*Quoi? L'Éternité*, p. 304). Mais est-ce que l'imagination peut remplacer ce qui a été perdu irrévocablement? Le “miroir brisé” signale cette perte (en supposant que la mère sert souvent de “miroir” au petit enfant), mais en même temps réflète un désir qui se cache et se révèle à la fois.

Quoiqu'on puisse représenter le désir de la mère du point de vue de l'enfant, une fois adulte, ce désir devient interdit, et tout retour au corps maternel est impossible. Une fois adulte, le narrateur est obligé de cacher ce désir tabou qui disparaît mais qui revient comme sous-texte. Le désir souterrain de la mère est le Minotaure qui a besoin d'être caché dans le Labyrinthe. Donc, l'auteur est obligé de représenter son désir du corps maternel à travers le désir d'autres personnages. En fait, le désir de Jeanne de Reval devient la pulsion qui soutient l'intrigue dans *Quoi? L'Éternité*. Tout le monde désire Jeanne, y compris Fernande, Michel et la petite Marguerite. En même temps, Jeanne de Reval est représentée en tant que “sujet qui désire” ; le désir sexuel de la mère n'est plus dérobé. L'écriture devient ainsi le moyen d'étendre ce désir, le moyen de retrouver le corps maternel perdu au moment de la naissance, le cordon ombilical qui ramènera l'enfant-auteur à sa mère.

Selon mon interprétation, *Le Labyrinthe du monde* incorpore un sous-texte maternel qui reproduit le corps de la mère au niveau symbolique des métaphores. Je cherche des endroits dans le texte

[9] J'entends ce désir comme double : “le désir de la mère” est à la fois le désir sexuel que la mère éprouve et le désir de la mère éprouvé par l'enfant.

qui signalent le rejet de la mère, mais qui en même temps démentent ce rejet. Bien que les mères soient rejetées comme personnages principaux dans *Souvenirs pieux* et *Archives du Nord*, le désir réprimé de la mère revient dans des métaphores maternelles telles que le *labyrinthe*, *l'abîme*, *la mer*. La structure même de l'ouvrage reproduit le corps maternel : tous les deux restent ouverts.

Il est intéressant de noter que certaines psychanalystes françaises emploient la même métaphore que Yourcenar – *l'abîme* – pour parler de la mère archaïque^[10]. Elles mentionnent aussi le double rôle de cette figure symbolique, qui est dangereuse aussi bien que désirable. La seule relation que Yourcenar ait pu avoir avec sa vraie mère, Fernande, était une relation prénatale ; la mère de Yourcenar est morte d'une fièvre puerpérale huit jours après la naissance de celle-ci. Un retour à une telle relation signifierait l'anéantissement du moi. Nous n'avons qu'à rappeler l'attrance de l'abîme pour Zénon dans *L'Œuvre au Noir* (traduit en anglais par *The Abyss*), ou l'importance du suicide dans l'œuvre de Yourcenar, pour reconnaître la présence de cette tentation. Yourcenar semble rejeter une destinée de femme et de mère en même temps qu'elle l'affirme.

Si la mère inspire la peur de la fusion au niveau de l'inconscient, le père représente la possibilité d'échapper à une telle fin imaginaire. Est-ce la raison pour laquelle Yourcenar préfère s'identifier avec son père Michel et son grand-père Michel-Charles dans *Archives du Nord*? Ou est-ce que Michel a remplacé Fernande dans "le stade du miroir" après la mort prématurée de celle-ci? Le deuxième volume, qui se place au centre du *Labyrinthe du monde*, figure Michel et Michel-Charles comme héros de cette histoire épique de famille. D'autre part, il est possible que Yourcenar veuille s'inscrire comme écrivain dans une tradition littéraire pleinement masculine. Nous devons tenir compte de la réussite qu'est son élection en 1980 à l'Académie française. On peut comprendre facilement comment la jeune Yourcenar douée

[10] Je fais référence ici au texte d'Elaine HOFFMAN BARUCH et Lucienne SERRANO, *Women analyse women in France, England, and the United States*, New York et Londres, New York University Press, 1988, qui reproduit des interviews avec des psychanalystes femmes telles que Julia Kristeva, Luce Irigaray, Janine Chasseguet-Smirgel et Monique Schneider.

aurait rejeté la destinée de sa mère Fernande et de sa grand-mère Mathilde – la mort en couches.

Dans *Souvenirs pieux*, l'auteur ne développe que brièvement le personnage de la mère pour déplacer l'action principale aux deux grand-oncles, Octave Pirmez et son frère cadet, Rémo. Le titre de ce volume indique le ton ironique^[11] que Yourcenar adopte en parlant de la vie de sa mère, Fernande. La dés-identification avec la plupart de sa famille maternelle s'accomplit sans difficulté. Bien que l'auteur commence l'histoire de sa famille avec sa mère, on a l'impression que Fernande est introduite la première pour en finir aussitôt que possible. Il est évident que cette mère pose énormément de problèmes à l'écrivain, dont le plus important est sa mort tout de suite après sa naissance. En plus, son père n'a presque rien dit au sujet de cette femme qu'il appelle désormais "la mère de Marguerite" (*Souvenirs pieux*, p. 53^[12]). Ainsi, devient-il facile de passer à travers une telle mère, une mère absente :

Dès cet âge de sept ou huit ans, il me semblait que cette mère dont je ne savais presque rien, dont mon père ne m'avait jamais montré l'image [...] empiétait indûment sur ma vie et ma liberté à moi [...] (*Souvenirs pieux*, p. 43)

Il faudrait tenir compte de la présence d'une équation assez triste dans *Le Labyrinthe du monde* : la mère = la mort. Regardons le passage où le narrateur parle de deux faire-part – celui de la naissance de Marguerite et celui de la mort de Fernande – envoyés la même semaine :

Deux communications parvinrent presque en même temps cette semaine-là aux amis et connaissances. L'une était une petite enveloppe discrètement bordée d'un filet bleu, [...]. La seconde était brutalement bordée d'une large bande noire. (*Souvenirs pieux*, p. 40-41)

La naissance de la fille mène à la mort de la mère. La communication bordée en noir est le "souvenir pieux" du titre^[13].

[11] Cf. la réponse de Marguerite Yourcenar à S. Guppy : "[...] the first volume is called *Souvenirs Pieux* in French, and I have translated it as *Dear Departed*, which conveys the same nuance of irony." (S. GUPPY, "The art of fiction CIII. Marguerite Yourcenar", *Paris Review*, vol. 30, printemps 1988, p. 232.

[12] Paris, Gallimard, 1974.

[13] En fait, il y a plusieurs "souvenirs pieux" mentionnés dans ce volume ; pourtant

Le ton ironique du narrateur dans ce volume l'aide à garder la distance d'une mère qui ne pourra jamais servir de modèle à sa fille.

Yourcenar se distancie de sa mère quand elle la décrit comme timide, peureuse et pieuse. Quand j'ai commencé mes recherches, j'étais persuadée que la représentation de Fernande dans *Souvenirs pieux* était surtout négative. Mais après une visite à la bibliothèque Houghton à l'Université de Harvard (où se trouvent les archives personnelles de Yourcenar), j'ai été obligée de modifier mon avis. Parmi les dossiers divers, j'en ai trouvé un qu'on avait coté "Crayencour correspondance" et où j'ai lu des *Carnets de route de la famille Cleenwerck de Crayencour*. Le demi-frère, Michel-Joseph, y avait raconté sa première rencontre avec sa belle-mère, Fernande : "Mademoiselle de Cartier me parut prodigieusement ridicule, empruntée et poseuse. C'était une petite grosse, couperosée, myope comme une taupe, maniant avec des gestes maniérés un énorme face-à-main!"^[14] Après avoir lu ces carnets, j'ai commencé à remarquer comment l'auteur semble vouloir donner à sa mère une représentation plus positive. Cette tâche est pourtant vouée à l'échec, parce que chaque fois qu'elle essaie de l'accomplir, elle trébuche contre les qualifications données par son père, Michel. Le résultat est une tension bien évidente dans les descriptions positives et négatives à la fois de Fernande dans *Souvenirs pieux* :

Elle portait les vêtements des meilleurs faiseurs avec une négligence où il y avait de la grâce ; cette désinvolture irritait pourtant le mari qui butait dans la chambre de sa femme sur un fringant chapeau ou un manchon jetés à terre. (*Souvenirs pieux*, p. 19)

Beaucoup d'exemples pareils offrent la description plus ou moins positive du narrateur suivie d'un souvenir du père. En fait, les souvenirs (pieux?) mis en relief dans ce volume semblent être uniquement ceux du père, Michel. Je me demande si l'usage habituel du point-virgule n'est pas ici le signe de cette tension – tension entre le désir de l'auteur de valoriser sa mère et le désir

il est clair que Yourcenar emploie ce terme pour symboliser avant tout la mère.

[14] Ces dossiers n'étaient pas encore catalogués quand j'ai visité la bibliothèque Houghton pour la première fois en novembre, 1990. Publié "by permission of the Houghton Library, Harvard University".

Écriture et maternité

souvent contradictoire de raconter les souvenirs de son père. En outre, l'histoire de Fernande n'est pas au centre du premier volume. Nous y trouvons plutôt l'histoire d'une relation touchante entre Octave Pirmez, essayiste belge, et son frère, Rémo, une sorte d'enfant terrible qui s'est suicidé très jeune. Ce couple viril, où l'écrivain raconte la vie de son frère pour la mettre en valeur, préfigure le couple Yourcenar-Michel. Comme Rémo, Michel est comparé à Rimbaud, et le narrateur constate dans *Quoi? L'Éternité* que son père âgé ressemblait plus à un frère qu'à un père.

Cependant, à la fin de *Souvenirs pieux*, le narrateur revient à l'histoire de Fernande et à son mariage. En fait, les dernières phrases de ce volume placent une Fernande enceinte au bord de la mer. Elle ne s'effraie pas dans cette scène ; au contraire, elle semble tout à fait sereine. Il est intéressant de noter que le narrateur se trouve ici à son aise dans la matrice de sa mère :

Fernande étale sur elle son plaid, ouvre nonchalamment un livre, donne une caresse à Trier pelotonné à ses pieds. Mon visage commence à se dessiner sur l'écran du temps. (*Souvenirs pieux*, p. 297)

Cette fin n'est pas du tout une conclusion parce que cette dernière scène – avec la mère à côté de la mer – nous renvoie au commencement du volume, à la scène de la naissance du narrateur.

Plus fascinant encore est le début d'*Archives du Nord* où le narrateur décrit un monde préhistorique et préverbal. Cette période "prénatale", avant l'apparition des humains, rappelle la position du narrateur à la fin de *Souvenirs pieux*. Veut-elle prolonger cette position ou sensation en commençant le deuxième volume avec une section intitulée "La Nuit des temps"? Par exemple, remarquons l'usage des métaphores dans la scène qui décrit le Mont-Noir et ses environs: "[i]ls datent d'un temps où le bassin de la Tamise se prolongeait vers la Hollande, où le cordon ombilical n'était pas encore coupé entre le continent et ce qui allait devenir l'Angleterre"^[15].

Dans ce deuxième volume, Yourcenar attribue les premières narrations aux mères-grand ; pourtant, quand elle arrive à la

[15] *Archives du Nord*, Paris, Gallimard, 1977, p. 15-16 ; c'est moi qui souligne.

description de sa propre grand-mère, Noémi, elle ne montre ni ambivalence ni nostalgie. Sa représentation de Noémi nous donne une mère dénaturée qui blesse profondément son fils par son manque d'amour. Noémi est la mère dominatrice qui émascule à la fois mari et fils. La scène qui démontre le mieux son pouvoir malveillant est celle où le jeune Michel arrive à la maison pour annoncer l'accident qui met fin à la vie de sa sœur :

– Maman, Gabrielle ...

À l'appel du petit, elle [Noémi] s'est levée d'un bond. Dès les premiers mots, elle a compris :

– Malheureux enfant! Pourquoi faut-il que ce soit elle? (*Archives du Nord*, p. 219)

Cette mise en scène extraordinaire suggère premièrement que Noémi aurait préféré la mort de son fils à celle de sa fille, et deuxièmement qu'elle possède des pouvoirs surnaturels qui lui permettent de prédire les faits avant qu'ils ne se passent. Toujours habillée en noir, rôdant dans les couloirs de son château du Mont-Noir dont le nom évoque son caractère, Noémi est souvent associée à la fatalité et à la mort. Si Fernande représente la mort d'une manière passive, Noémi représente plutôt une force active et menaçante qui peut apporter aux autres la destruction et la mort. Yourcenar commence sa description étonnante de sa grand-mère avec ces mots: "Et penchons-nous maintenant sur cet abîme mesquin : Noémi" (*Archives du Nord*, p. 179). En comparant la voix de Noémi à celle de la Méduse, le narrateur d'*Archives du Nord* crée une métaphore parfaite pour la femme émasculante^[16].

Ainsi "la mère" dans le deuxième volume du *Labyrinthe du monde* se présente-t-elle comme une créature abjecte à laquelle on doit échapper pour se sauver. On rappelle que Noémi habite à Lille "Rue Marais", et tout comme un marais, elle a le pouvoir d'avaler ceux qui se trouvent trop près d'elle. Donc, il est même plus exceptionnel de trouver la représentation si positive d'une autre mère, Jeanne de Reval, dans *Quoi? L'Éternité*. Ce dernier volume ne parut qu'après la mort de l'auteur et onze ans après la publication d'*Archives du Nord*. En fait, l'histoire de la famille, si soigneusement documentée par les notes placées à la fin des deux

[16] Je pense non seulement au mythe grec, mais aussi au petit texte de Freud qui s'appelle "La tête de la Méduse" dans lequel un homme qui regarde la Méduse en face est rendu impuissant.

premiers volumes, est bouleversée par la forme, le style et le contenu du troisième volume qui ouvre un espace pour ce qui a été rejeté avant – le désir de la mère. L'histoire racontée dans *Quoi? L'Éternité* est celle de Jeanne. Aussitôt que cette histoire arrive à une fin abrupte à cause de la rupture entre Jeanne et Michel, l'intrigue perd son moteur et devient de plus en plus fragmentée^[17].

Il est essentiel que le narrateur démontre une vraie liaison amoureuse entre Michel et Jeanne^[18], bien que ni Michel ni Jeanne n'ait avoué cet amour adultère. Nous pouvons nous demander quelles étaient les motivations de l'auteur en créant une telle fiction. En affirmant l'amour entre son père et Jeanne, voulait-elle se donner Jeanne comme mère authentique? Comme preuve de l'affaire de Jeanne et Michel, Yourcenar nous donne un poème que son père aurait écrit quand lui et elle rendaient visite à Jeanne en 1904 à Scheveningue. Pourtant, le poète ne mentionne pas Jeanne directement. Voici le premier vers du poème : “Je voudrais dans mes bras serrer ton corps sans voiles” ; le poème se termine avec ces vers : “De sentir ton baiser tout vivant sur ma bouche, / D'en garder la douceur pendant l'éternité” (*Quoi? L'Éternité*, p. 121). Le narrateur interprète le poème de cette façon :

L'intimité quasi conjugale de ce dernier vers [...] me porte à croire que Michel a joui en ce monde d'un privilège qu'il revendiquait pour l'éternité. (*Quoi? L'Éternité*, p.122)

La redondance du mot “éternité” est importante, surtout quand nous nous rendons compte du titre du troisième volume et de son origine. En fait, “Quoi? L'Éternité” vient d'un court poème de Rimbaud publié en 1872 qui s'intitule “L'Éternité”. Une fois encore, Yourcenar compare son père à Rimbaud, mais cette fois elle publie son poème d'amour, lui donnant une valeur qu'il n'avait pas eue pendant sa vie^[19]. Je veux suggérer que Yourcenar cherche de l'immortalité pour elle-même en tant qu'écrivain – en fait, elle

[17] Il y a onze sections dans le volume 3, plus de deux fois ce que nous trouvons dans les volumes 1 et 2.

[18] Le narrateur nous dit que le personnage de Jeanne de Reval est basée sur une personne réelle. Nous savons par la bibliographie de Josyane Savigneau que ce personnage était en réalité Jeanne de Vietinghoff.

[19] Toutes les inventions de Yourcenar m'amènent à me demander si ce n'est pas elle qui a écrit ce poème.

est devenue une des "immortels" de l'Académie – et qu'elle prend avec elle le fantôme de son père^[20]. En plus, je vois cette "éternité" comme un espace ouvert dans le texte pour la représentation oblique du désir de la mère. Cette "éternité" est aussi une espèce de fusion avec un corps maternel sexuel.

Le mot "éternité" reste plus ou moins abstrait jusqu'à ce que l'on regarde les premières et dernières strophes – commencement et fin – du poème de Rimbaud:

Elle est retrouvée.
Quoi? – L'Éternité.
C'est la mer allée
Avec le soleil.^[21]

Qu'est-ce que l'Éternité? C'est la ré-union avec la mèr(e). Yourcenar veut accompagner son père dans un voyage où elle le fait renaître pour l'emmener avec elle vers l'immortalité. La mort devient ici un retour à ce qui a été perdu au moment de naître – le corps maternel.

[20] C'est une scène qui rappelle le couple Octave-Rémo de *Souvenirs pieux* – "Deux voyageurs en route vers la région immuable."

[21] RIMBAUD, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p. 79.