

COMME EFFRAIE DANS LES BOIS LE HULULEMENT D'UNE CHOUETTE

"Dieux; plutôt revenants."

Proust, *Le Temps Retrouvé* (Pl.IV 514)

Josef HOUPPERMANS

Université de Leyde

C'est pour parler des sentiments de terreur ressentis par le baron de C. à Fées lors de son agonie que l'auteur emploie cette comparaison avec la chouette qui, tel un symptôme, traduit non seulement l'angoisse du vieillard, mais encore un profond malaise du texte (*QE* 45). Les mémoires de Yourcenar qui, tout en insistant sur l'insignifiance et la précarité des êtres, veulent composer une Mémoire sans faille, sinon sans lacune, à l'aide d'une construction solidement exécutée à l'instar du roman historique et d'une rhétorique toute classique, montrent par là qu'insidieusement la déchirure, voire la décomposition les habitent, non pas à cause de telle évolution historique, mais parce qu'elle fait partie des vestiges mêmes de cette Mémoire. Le double, les doublures et les dédoublements hantent l'écriture, secrètement d'abord, puis de plus en plus massivement pour l'œil averti.

Ici donc, pour revenir à notre exemple, c'est l'approche de la mort qui fait surgir plus nettement que d'ordinaire les indices de cette perte irrémédiable de toute homogénéité: c'est la rage qui, se propageant du chien à l'homme, comme une folie primitive, astreint à la Violence meurtrière, provoquant un tressaillement parmi ceux (dont Michel) qui d'ailleurs respectent une certaine hauteur d'âme dans le vieux baron. Coups de feu qui, telle une salve de mitrailleuse, retentissent aux différents carrefours du labyrinthe, qu'on pense au sort de Trier, à celui de Red autrefois ou à la balle perdue qui, par ricochet, tuera Marie. Mais les frissons de l'impensable se répercutent aussi textuellement, à l'endroit même des comparaisons qui se veulent unifiantes en principe: ainsi "effraie" et "chouette" disent deux fois la même chose; c'est en effet la chouette effraie qui plus particulièrement incarne la vieille angoisse devant les hiboux. Et un peu plus loin l'effet du carnage est exprimé

ainsi: "son sang paraissait gris dans le gris du matin". Le balbutiement du même troue le texte là où le vide de la non-vie se creuse. Répétition, écho, car cette scène – que Michel a dû raconter – concerne le père des deux sœurs, Berthe et Gabrielle, naguère frappées par la mort dans toute sa cruauté aveugle. Il y a comme une hantise de la dissolution qui d'une part a pu être décrite imaginairement par Yourcenar comme transition positive, mais qui d'autre part ne cesse d'être sentie et inscrite comme une menace.

Si donc, comme on a vu, cette peur se transmet aussi aux hommes, c'est pourtant probablement d'abord du côté des mères qu'il faut en chercher l'assise la plus troublante. La mère qui épouvante en tant qu'elle exhibe l'absence et la confusion ne peut pas être décrite directement. Ainsi pour Fernande la maternité est plutôt effacée dans le portrait d'éternelle jeune fée qui reste d'elle¹; si par procuration la grand-mère Noémi occupe dans un sens la place de la mauvaise mère, elle reste tout de même toujours à une certaine distance. Dans *Quoi? L'Éternité* il y a une autre figure de mère qui va se profiler comme une sorte de *Urmutter*. C'est de la mère d'Egon qu'il s'agit et on a nettement l'impression qu'une des raisons pour lesquelles le personnage d'Egon qui finalement n'appartient pas directement à la famille est décrit d'une façon si détaillée lors de son retour en Russie, outre la nature exemplaire de tout ce voyage initiatique, est la scène de retrouvailles avec la *génitrix*. Egon est alors plus que jamais un double de Michel – de même qu'ils se substituent l'un à l'autre auprès de Jeanne – double qui pousse jusqu'aux extrêmes limites certaines tendances présentes en Michel, des deux bords d'ailleurs, en tant que créateur d'une part visant une totale pureté, selon les aspirations du bas d'autre part. Il est le double encore d'un autre Michel, Strogoff, retrouvant la mère parmi les hordes orientales sauvages. Seulement la scène d'absolue reconnaissance chez Verne est remplacée ici par une fondamentale méconnaissance. La vieille baronne est pitoyable, sale, couverte de vomissures et elle le prend pour son frère. Egon lui donne des soins comme il l'a fait à d'autres occasions, pour d'autres victimes, pour Jeanne aussi; là encore on peut voir un signe de l'immense désir de retrouver une pureté hallucinatoire (pour cet aspect-là on pense plutôt à Dostoïevski qu'à Verne). "Un coup d'œil", marque la narratrice, "lui

¹ Voir aussi les articles que j'ai consacrés au *Labyrinthe du Monde* dans CRIN 8 *Recherches sur l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, red. H. Hillenaar, Groningen, 1983 et dans les actes du colloque de Tours (1985) *Sud*, 1990.

laisa entrevoir la fissure brun-rouge dont il était sorti." Fissure (le mot revient selon cette acception dans le livre) qui est au principe même de l'écartèlement du fils, de toutes fentes et refentes de sujet en errance. Le trajet métonymique permet ici comme ailleurs de passer outre. Kristin, l'amie d'autrefois qui garde maintenant la mère, "peigne les beaux cheveux blancs" et ensuite "lui passe brusquement les bras autour du cou et lui donne un baiser d'amante" (p.331). Egon peut rentrer et le Livre, dans son état actuel, s'achève sur ce voyage au bout de la nuit.

L'horreur qui ainsi par éruptions troue le texte n'est pas précisément cachée, mais plutôt localisée ou marginalisée; on ne nie pas les forces aveugles de la destitution radicale de la personne, mais les effets seront circonscrits. En fait, par tous les moyens cette écriture d'un je sur les siens tente de colmater les brèches d'un moi intimement blessé.

Le plus sûr moyen probablement au niveau des personnages est l'essai de conciliation en eux de leur trace historique et de leur présence fictive. L'image qui reste d'eux n'est pas seulement reconstituée laborieusement de façon aussi complète que possible, mais on va tourner la manivelle, la lanterne magique devient projecteur cinématographique et ultérieurement producteur d'hologrammes à trois dimensions comme dans tel Château des Carpathes ou dans telle île à Morel.

Il s'agit en effet d'un collage de fragments d'un roman historique et de passages qui fournissent des "faits", collage qui veut imposer ainsi une sorte d'authenticité. C'est de cette façon que Yourcenar veut arriver à donner l'Éternité à ses personnages, même si l'interrogation continue à accompagner celle-ci. En d'autres termes, ces êtres allient la solidité des inscriptions en archives avec la vie par voie sympathique que leur procure l'imagination lorsqu'elle s'exerce sur eux. Un commentaire à l'occasion de la mort de Marie, la sœur de Michel, et de ses "dernières résolutions" permet à l'auteur de préciser à l'aide d'un cas particulier ce que signifie pour elle ce mot d'éternité.

Cette porte entrouverte donne à la fois sur la plus concrète réalité et sur le plus fuyant des mystères, qui est le temps. L'éternité n'est sans doute que la même chose autrement, mais les rapports que nous entretenons avec ces deux notions sont à la fois infiniment rapprochés et jamais susceptibles d'une solution adéquate, comme ceux du diamètre d'un cercle avec sa circonférence (p. 65).

Ne pourrait-on pas dire que semblablement l'être humain saisi dans le temps se rapproche de façon asymptotique de l'éternité par sa transposition dans l'achronie fictionnelle fondamentale (de *il y eut* à *il était une fois*)?

Bien sûr, la succession des textes autobiographiques propose bien une évolution dans le temps, même si celle-ci procède souvent de façon cyclique, mais certains épisodes dépendant d'une temporalité floue introduisent cette achronie des contes symptomatique pour la dialectique entre temps et éternité mentionnée par l'auteur. On pense pour les tomes précédents à la figure de la mère qui se retrouve *hors temps* aux deux bords des *Souvenirs Pieux*, à la matinale présence de l'aïeule Mathilde, au retour insistant des photos qui *ponctuent* la chronologie.

La fiction tend à se confondre dans ces passages avec le mythe, résolvant par la voie du récit l'aporie logique d'un heurt temporel contradictoire: le temps de l'absence, des morts qui doivent être morts pour que le moi existe, et le temps de la présence, la mémoire vivante des disparus, mnémosyne, présence qui fait qu'ils ne sont pas morts pour moi, par moi.

L'illusion fictionnelle, nœud de ce pacte du récit, voudra faire, de cette mémoire éphémère qui est la nôtre à l'égard des décédés, la mémoire des morts, la matérialisation par l'inscription de leur trésor d'être. C'est pour prolonger la vie artificielle au-delà des bords du récit même que l'auteur mélange étrangement pacte autobiographique et pacte fictionnel. Et évidemment, ce récit est vrai dans le même sens où cela vaut pour le roman familial freudien qui nécessairement est une construction ultérieure, mais qui ne saurait être tel qu'il est s'il n'avait la prétention maïeutique de retrouver l'origine.

Yourcenar est mystificatrice et lucide à la fois; seulement, elle ne l'est pas obligatoirement au même endroit. Elle sait bien qu'il n'y a pas de solution adéquate, comme elle dit, mais ailleurs elle fait très exactement comme si tout de même l'imagination pouvait résoudre les équations (ainsi bien sûr elle ne donne pas l'éternité à ses personnages, mais elle y tend en principe en soustrayant leurs dialogues, leurs observations, leurs pensées à l'éphémère du temps révolu).

Cette mémoire en transition manifeste son travail, ses problèmes, ses impasses en mentionnant le côté matériel, la nature des traces (des photos, des bribes de texte par exemple). Elle a tendance à oublier sa matérialité de trace en soustrayant au temps les moments-clés d'une vie, mais cette idéelle

projection sur les parois du labyrinthe ne saurait se faire sans porter ses ombres sur la page, dans les interstices du texte, en filigrane du roman.

Ce texte sera de la sorte hanté par les fantômes; la présence est entamée par ceux et celles qui ne font que *revenir*, revenants, spectres, lémures. Leur présence, loin de répondre à l'opacité existentielle, traduit à la lettre le désir de la transparence des êtres. On se rappelle la terreur de Saint Preux ayant aperçu Julie en spectre – ce même frisson parcourt le texte de Yourcenar à partir d'un semblable aveu reculant dans l'enfance quasi-mythique.

L'alibi de Rousseau au début des *Confessions* est répété dans *Quoi? L'Eternité*: la petite Marguerite vole un jeu de cartes à un petit copain et elle embellit fabuleusement un bouquet de roses que donne le père. Michel morigène la petite tout en oubliant qu'elle agit ainsi en bonne héritière de celui qui suspend lui-même les oranges aux arbres ou qui peint les cornes du mouton en or sans oublier le défilé de pseudo-lucioles. C'est donc l'héritage d'embellir, de dorer que lègue le père, mais il en transmet encore les lézardes et les interstices pleins de nuit. Les fantômes qui nous hantent relèvent de l'inconscient des parents. Et Yourcenar ensuite d'insister sur l'autre volet, la morale de la mère d'adoption, Jeanne, disant qu'il faut toujours s'améliorer. D'une certaine façon pourtant l'auteur ne cessera de voler les cartes des autres et d'en exposer le jeu selon son bon plaisir, ainsi que de manipuler le pot à peinture dorée pour confectionner des histoires à belle patine ne serait-ce que pour dompter le scandale de la vie-mort (le *soufre* de ce bouquet de jadis).

Il est temps sans doute de matérialiser à notre tour la danse de ces fantômes, car s'ils passent partout, c'est quand même dans leur nature de s'effacer de préférence, de dissimuler leur étrangeté familière.

Quoi? L'Eternité donne le ton dès le deuxième chapitre où Michel visite Fées, le domaine d'où étaient originaires Berthe, sa première femme, et la sœur de celle-ci, et Grand-Gué où a vécu sa sœur Marie. La narratrice a beau signaler que Michel n'a rien d'un nécromancien (p. 37), toute cette partie est profondément imprégnée du deuil des absentes (et c'est là que se situe aussi la scène du baron et son chien déjà évoquée pour son caractère *unheimlich*). Le chapitre s'intitule d'ailleurs "Necromantia" et c'est ainsi l'auteur qui, passant par l'intermédiaire de Michel, rappelle la perte d'origine (Berthe était pour elle un double de la mère, tandis que Marie d'une certaine façon redouble Michel lui-même). On comprend de la sorte que la solitude de

Michel exposée dans le premier chapitre serve d'une part à préparer cette suite, mais d'autre part aussi sans aucun doute à souligner la solitude de celle qui écrit.

Des deux "demeures" il sera dit qu'elles "sont, peut-être littéralement, habitées par des ombres" (p. 37). On se demande ce qu'implique ici le mot "littéralement". *Matériellement* peut-être d'abord, car il est noté crûment que "des fragments de gisantes attestent que des générations de femmes mortes sont venues pourrir là." (*ibid.*). Ce "pourrir" sonne comme un cri de bravoure et contraste avec "la rieuse Gabrielle" mentionnée ensuite, non sans déteindre largement sur elle.

Michel a dû nier la frayeur qui l'a pris, mais là encore elle se révèle contagieuse – inconsciente brisure telle que Michel la laisse entrevoir lors de la rencontre de la femme du docteur Hirsch, qui aurait mal soigné les sœurs à l'agonie (cette remarque revient dans *Quoi? L'Eternité* où s'ajoute d'ailleurs un détail fort significatif: ce docteur se serait occupé d'affaires d'avortement; on peut se demander où se fantasme l'avorton sinon dans la personne/non-personne d'un foetus doublant le je, fantasme de Perrault selon Soriano).

La faille se propage de génération en génération: de la vieille baronne à Michel, à Marguerite:

Mais quelque chose des deux sœurs flotte encore dans les allées de Fées. On ne sait trop si la Baronne, qui avait vu, bien avant l'événement, deux fantômes se tenant par la main errer dans le parc, les distingue encore (p. 38).

Là ne pourra naître qu'un enfant-fantôme comme est caractérisé celui de Madeleine, la sœur. Le domaine est vraiment devenu enchanté et la fiction y prend un air de conte de fées reculant ainsi d'un cran vers le roman des origines comme vers l'origine du roman.

A Grand-Gué Marie va mourir tragiquement d'une balle de fusil faisant ricochet (combien symboliquement) quand passe une harde de sangliers. Elle est la remplaçante depuis toujours ne consolant même pas sa mère d'avoir perdu accidentellement une première fille. En ce qui concerne l'attitude de Noémi, "une Némésis, une Méduse", à l'égard de celle-ci, il est noté: "Michel se demande même si cette aînée tant pleurée n'a pas surtout été chérie morte" (p. 48). Le *vampirisme* de l'aïeule déteint sur l'avenir. Il y a comme un refrain qui lie étroitement les mères et les filles mortes dans une fascination intemporelle (les méduses au bord de la mer du Nord en sont un autre).

Dans la présentation faite par Yourcenar Marie aurait prévu sa mort – et le récit prédit également sa suite en signalant dans la description initiale du domaine telle "silhouette épaisse d'un sanglier" (p. 46). Il y aurait une homogénéité temporelle dans la vie de même que dans une composition littéraire chassant l'absurde événementiel, la gratuité de l'existence; Marie commet une prolepse, pourrait-on dire pour varier sur certaine évocation de Genette. Mais là aussi il y aura ricochet. La vie est entrée dans le domaine du récit, depuis toujours. Marie a écrit son pressentiment et l'auteur ajoute en se rapportant aux circonstances de sa mort qu'"il y a du fantastique dans toute rencontre avec la nature sauvage" (p. 59). S'il est peut-être possible d'appeler à soi sa mort, l'inverse, c'est-à-dire se mettre à l'endroit de la mort, est plutôt une question d'illusion: ainsi parlera Michel à son beau-frère qui ne "s'occupa plus ensuite que de sa femme morte" (p. 61) et en vient à consulter une voyante. "Pourquoi n'aurait-elle pas trouvé au fond de toi un reflet ou un écho de Marie? – Peut-être bien, dit lugubrement Paul" (p. 64). Les revenantes, ayant prévu leur absence, se sont taillé une crypte dans l'homme en deuil. Dire que le deuil est prévisible, c'est impliquer qu'il est délimitable, qu'il peut se mettre en récit. C'est en effet cette symbolisation qui nous permet de vivre nos deuils, mais plus ceux-ci touchent à notre moi profond, plus apparaîtront dans leur récit les failles de leur impossible symbolisation complète: le réel du cadavre et la perte imaginaire de la Chose ne sauraient se dire exhaustivement, mais la blessure constante qu'ils laissent se devine sous les cicatrices du tissu textuel. Et outre qu'on ne peut le raconter exhaustivement, le tempo du deuil se transcrit dans un récit voué à l'ouverture au "pseudo-itératif": répétition obsessionnelle qui ne touche jamais à sa fin, mythe de Sisyphe. Voyons encore ce qu'en dit l'auteur:

Dans 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, il n'est pas impossible que des rapports puissent s'établir [...] Mais il n'y a pas grand-chose à gagner à ces expériences toujours douteuses [...] (p. 64-65).

C'est encore la même duplicité qu'on peut considérer comme une sorte d'autoprotection, celle du "oui ... mais". Gagner, on le fera plutôt par la voie de l'écriture, et une fois que le principe des rapports est accepté, celle-ci permet de les idéaliser, là où un contact réel, matériel menacerait d'entraîner dans la mort, les marécages des mères, rue Marais, si bien nommée, par exemple. On voit qu'il y a tout un vocabulaire qui participe

d'une part à l'homogénéisation et à la vraisemblabilisation du récit, mais qui d'autre part constitue un réseau insistant, entamant la répétition obsessionnelle qui enkyste le même imaginaire entre les articulations du symbolique.

Une autre tentative qui vise le même objectif est celle de transférer l'histoire des existences humaines, où l'auteur combine donc les "faits" qu'elle a pu rassembler et son imagination emphatique dans le domaine mythique, ici le genre de mythe que notre tradition occidentale a déposé dans les contes et les récits d'initiation; qu'on compare pour *Quoi? L'Eternité* la féerie autour du Baron, l'ambiance fantastique au Grand-Gué et le voyage aux enfers d'Egon. Ce récit mythique, tout en proposant une solution pour l'énigme du temps, repose la question de la vie-mort par son cortège de fantômes, question qui réellement détermine toutes les autres, y inclus la mise en récit, de la même façon que le spectre du père ou la danse des sorcières posent leur sceau sur le tragique shakespearien.

Les personnages secondaires qui entourent Michel, Jeanne, Egon et Marguerite participent souvent à la création d'une telle atmosphère par un de leurs traits physiques ou psychiques, qu'on pense à Jeanne, la tante infirme de Bruxelles, aux autres sœurs de Berthe à Fées, au Baron de Galay dont le nom revient ici, à Juliette de Marcigny qui se dépense follement sur le seuil de la mort et attire ainsi Michel de façon irrésistible, telle une sorte de "vampire" (p. 242). Il y a encore dans la parade des femmes autour de Michel les sœurs Folgers, plus particulièrement la cadette, Louise, qui aime à jouer au fantôme et à s'entourer d'une mise en scène de mélodrame; "elle eut la mort qu'elle avait si souvent mimée" note Yourcenar, quand plus tard elle aura une congestion et que son mari, affolé, la tue avant de se jeter à l'eau (p. 248).

Jouant un rôle plus important il y a auprès de Jeanne Van T. Johann-Karl, son fiancé qui sombrera peu à peu dans la folie, et bien sûr à côté d'Egon son mauvais génie, Franz, dont sera dit dès le début qu'il est "ce fantôme qui obsède Jeanne" (p. 176) et qui sera mentionné une dernière fois par Egon dans les termes suivants: "J'espère au moins qu'un spectre avide ne viendra pas frapper à la porte" (p.313).

Mais les personnages principaux eux-mêmes baignent dans cette atmosphère fantastique. Egon est un être profondément mélancolique ainsi que l'auteur le remarque au début de sa relation avec Jeanne.

Ce début de leurs amours sera placé dans un contexte de conte de fées nettement accentué qui doit être mis surtout sur le compte de l'auteur (même si c'est sur la base de récits faits par Jeanne), et où cette mélancolie – la pensée noire de la mort et du néant au creux même de la vie – s'origine plutôt qu'elle ne le fonde: "*Et in Arcadia ego*"; on erre dans un paysage sans tache où l'on rencontre des animaux sacrés et tel jeune garçon de la forêt sortant tout droit du règne du merveilleux (p. 105).

Cette mélancolie à l'égard de la pureté des origines se concentre sur la personne d'Egon, mais elle est partagée sans aucun doute par l'auteur, et c'est probablement le point de départ du récit sur les origines qui est le noyau du *Labyrinthe du Monde*. L'angoisse est inextricablement liée déjà pourtant à cette scène d'origine comme lorsque est précisé pour Jeanne qu'"elle a peur, une peur quasi sacrée, venue du fond des temps où hommes et bêtes étaient dieux." (p. 104).

Et en réalité cette peur ne quittera jamais Jeanne. Au cœur des turbulences d'une vie mouvementée, en plein milieu d'une orgie fort symbolique (où la narratrice déploie significativement toute sa verve), on trouve la remarque: "La présence d'Egon tout contre elle la déprend des autres fantômes" (p. 162), le mot "autre" impliquant en une sorte de lapsus qu'Egon lui-même est du côté des spectres. Sans jeu de mots on peut d'ailleurs dire que les dernières lignes écrites par Yourcenar nous le montrent comme un revenant. Et serait-il hasardeux d'interpréter la toute dernière phrase: "Le télégramme qu'il avait expédié la veille n'arriva qu'après lui" comme disant que la force des retours s'impose au-delà des inscriptions symboliques? En ce qui concerne Jeanne considérée indépendamment de sa relation avec Egon, elle fait partie dans la vie de Michel de toutes ces femmes qui apparaissent et reviennent comme une théorie de jeunes nymphes, mais ce qui lui donne probablement son statut tout particulier et une importance qui dépasse de loin celle des autres présences féminines est, davantage qu'une attraction et une grandeur réelles et explicables, un attachement inconscient.

Pour Michel elle doit incarner à un degré plus intense que d'autres une combinaison de pureté et de sensualité, de morale élevée et de forte présence physique qui permet de conjurer plus longuement que d'ordinaire sa Némésis – entendons l'absence d'amour de la part d'une mère à l'autorité écrasante.

Etrangement s'opérera pourtant finalement une métamorphose en Gradiva – sorte d'inversion du scénario freudien. En grands traits – pour aller vite: Jeanne apparaît d'abord – scène préparatoire – comme demoiselle d'honneur au mariage de Fernande et de Michel vêtue de velours rose; plus tard elle devient l'amante de Michel à l'endroit où les méduses roses sont les repères de l'angoisse domptée au bord de la mer du Nord; l'immobilisation du pied, blessure qui fait subsister une claudication, est la principale étape intermédiaire sur la voie de la perte – perte que subira Michel telle que Jeanne l'incarne, blessure oedipienne qui fait ricochet, pied de Gradiva qui ici ne prélude pas à l'animation de telle Zoé vivante, mais à la pétrification de Jeanne, onirique déjà de par son nom de Reval². "Villa des Palmes, il avait remarqué un peu d'enflure à la cheville droite de Jeanne" et "il lui arrive de poser le pied avec hésitation sur la marche inégale [...]" (p. 167). La dernière phase de ce processus sera située au Louvre – il n'y a pas d'autre endroit disponible, dit le texte. Jeanne, en entrant, est déjà du côté des figures mythologiques ou plutôt Michel la met obsessionnellement dans cette position, accentuant et soulignant la rigueur morale qu'elle défendrait, lui par contrecoup, dans un accès de rage délirante, la traitant comme la plus vile des créatures: encore une fois la Mère imaginaire profondément ambivalente y jette son sort funeste. Jeanne recule et disparaît: tout de blanc vêtue maintenant. "Sa voilette flotte sur sa nuque, sa longue jaquette et sa longue jupe rappellent à Michel le libre drapé des marbres autour d'elle" (p. 198). Marbre déjà elle-même, elle s'en va tel un fantôme dans la grande Galerie "bordée de sarcophages" – 'qui mangent la chair' – vides.

Finalement la scène se 'normalise': elle sort du musée, rentre à la maison, mais on ne peut s'empêcher de lire comme une mise au tombeau la précision qu'elle disparaît sous le dôme blanc de son ombrelle. Se dissipant parmi les ombres Eurydice va rejoindre l'empire de ces mortes qui à jamais hanteront notre chant.

A cet endroit-là le livre continue-discontinue avec le chapitre "Les Miettes de l'Enfance": "J'ai cru longtemps avoir peu de souvenirs d'enfance" (p. 206), accentuant ainsi que Jeanne en effet est à jamais la première absente-présente dont l'image reste sans doute d'autant plus ensorcelante qu'elle est à la clé même de l'inconscient paternel.

² Sans exclure d'autres significations comme par exemple celle de Tallinn.

Pour en revenir à Michel, lui-même, dans le contexte de l'histoire de Jeanne, va 'se fantômiser', soulignant ainsi leur connivence. Fort typiquement c'est encore dans un décor antique, à la Villa Adriana – qui aura un immense impact sur M. Yourcenar comme on sait, dans le cadre de son autobiographie secrète également – suivant l'avenue qui mène chez les ombres (p. 184), que Jeanne croit voir Michel. Elle

s' imagine même l'apercevoir au haut d'un de ces escaliers interrompus qui ne mènent plus nulle part. Mais ce n'est pas lui [...]. A-t-elle créé de rien un fantôme? Jeanne sent que quelque chose en elle a besoin d'être secouru, consolé, sauvé. Mais ce fantôme ne peut rien pour elle [...]. (p. 185).

Ajoutons: Marguerite sent que quelque chose en elle ... etc. Michel est déjà l'absent, absent de Jeanne, absent de Marguerite dont le deuil *perdure*. Sans le vouloir peut-être Yourcenar se prononce à la page suivante:

Tout ce qui est jeux de miroir entre les personnes et les moments du temps, angles de réflexion et angles d'incidence entre l'imagination et le fait accompli, est si obscur, si fluide, si impossible à cerner et à définir par les mots, que leur mention même risque de sembler grotesque (p. 186).

Or, on le sait, le masque de l'inconscient est souvent grotesque, exhibant à la lettre le dehors déformé de l'entrée du labyrinthe.

Et la narratrice raffermit les liens en concluant: "Mais je m'émerveille encore que l'hallucination de Jeanne ait eu lieu là" (*ibid.*). L'émerveillement et l'hallucination fondent ensemble les imaginaires (et la mère y veille ...). L'auteur reprendra les vers du père consacrés à Jeanne qui se terminent sur cette même notion d'éternité qu'on retrouve dans le titre du livre. Pour elle l'essentiel de ce poème (p. 121) paraît se concentrer néanmoins dans les trépieds d'or. Elle en fait *un* trépied d'or dans le titre du chapitre. "Or" lie ces pages à l'âge d'or, évoqué ailleurs et ce trépied n'indique-t-il pas surtout la relation à trois à ce moment-là, le trio Michel-Jeanne-Egon? peut-être, plus sûrement encore celui formé par Jeanne, Michel et Marguerite. Mais dans les trépieds du poème fume l'encens et, pourrait-on dire, avec l'éphémère fumée de la scène sacrée s'envolera par pans de brume le sens profond de ces vies.

Pour terminer il faut revenir à la narratrice qu'on n'a jamais quittée vraiment, car tout ce qu'elle évoque des autres ne saurait prendre consistance que là où les scènes de même se résorbent et s'évanouissent, là

où elle cohabite avec ses fantômes qui la poussent à l'écriture et font que, par intervalles avant l'échéance définitive, la plume lui tombe des mains (le travail de la mise en bière provoque des réactions ambivalentes comme celles de l'enfant dont on se souvient à l'occasion du décès d'un voisin trop gros, p. 232).

Les différences qu'amène le temps se dissipent: "dès ma petite enfance, le sentiment du temps m'a toujours fait défaut: aujourd'hui est la même chose que toujours" (p. 152). On peut donner plusieurs explications évidemment de cet énoncé, mais pourquoi ne pas le combiner avec la remarque de la page 154: "la plupart des petits enfants croient les grandes personnes immortelles. Ce qui m'effrayait, c'était l'absence." Ce qui fait écrire n'est-ce pas la même croyance de l'enfant, la nécessité de cette croyance et la grande peur devant le manque? Toutes ces personnes deviennent immortelles dans *Le Labyrinthe du Monde*, mais non pas sans qu'il faille ajouter sous le couvert de la citation le "Quoi?" lancinant, son *Lema Sabachtani*. Il en est d'elle "comme de tous les fils et de toutes les filles qui s'efforceront de déchiffrer le tempérament des parents; quelque chose toujours fuira entre leurs doigts, comme du sable, se perdra dans l'inexpliqué" (p. 127).

L'origine se perd de cette petite fille ombragée par une immense capeline de paille (p. 126) qui ne revoit que "plus vaguement et comme à l'arrière-plan des personnes" (p. 203). Et ces personnes sont dès la petite enfance façonnées par une imagination "développée au sein d'une mythologie encore vivante" (p. 211) – instances auxquelles la narratrice aura de nouveau recours pour se les raconter, pour lisser les sutures de la blessure inexplicable. Les premières lectures se mêlent à l'ensemble pour constituer la scène d'écriture, telle cette fameuse barque sur le Nil (p. 227), liée étroitement à l'endroit de sa découverte sans doute, le lit de Michel, sur le pont duquel, note l'auteur, "j'allais un jour voir pleurer un homme à cheveux gris" (p. 228). Le sentiment d'émerveillement qu'avait éprouvé la petite fille donnera naissance à une scène de Deuil. Hadrien pleurant Antinoüs, Michel derrière les "courtines" déplorant ses pertes, elle-moi profondément mélancolique.