

LE MOI DETOURNE DANS *QUOI? L'ETERNITE*

par Michèle SARDE (Georgetown University)

Le Pacte autobiographique incertain

Quoi? L'Eternité est une œuvre posthume inachevée. Après les deux volets maternel et paternel des Chroniques consacrées par Marguerite Yourcenar à sa famille, on s'attendait à ce qu'un troisième volet autobiographique complétât le triptyque. Il n'en est rien. Marguerite, *in absentia*, est l'Arlésienne du *Labyrinthe du monde* où l'on revient encore au père et à un nouvel avatar de la mère. Comme l'écrit sans ambages Jean Blot, Yourcenar, "qui a traversé les genres, les continents, les siècles en évitant de se rencontrer, [...] a réussi le tour de force d'écrire une autobiographie dont elle est absente" (p. 100).

Formellement *Quoi? L'Eternité* remplit les conditions que formulait le premier Lejeune dans *Le Pacte autobiographique* : "Pour qu'il y ait autobiographie, il faut qu'il y ait identité de l'auteur, du narrateur et du personnage" (p. 15). L'auteur Yourcenar, la narratrice qui ne lésine pas sur le *je* et "cet être que j'appelle *moi*" (*Souvenirs pieux*, p. 11), désigné par des signifiants divers qui vont de "Marguerite" à "la petite", "l'enfant", "elle", se réfèrent au même signifié.

On retrouve dans *Quoi? L'Eternité* l'alternance des types de discours que Valeria Sperti a dégagés pour *Souvenirs pieux* et *Archives du Nord*. Le chapitre "Les miettes de l'enfance" appartient par exemple dans son intégralité à l'autobiographie classique, autodiégétique à la première personne.

L'autobiographie à la troisième personne est, dans ce récit sur l'enfance, un procédé fréquent dès qu'il renvoie à Marguerite bébé ou encore petite. L'identité auteur-personnage, évidente, est

rejetée par l'usage de la troisième personne. La biographie à la première personne homodiégétique où la narratrice est présente comme témoin et observatrice dans le récit apparaît dans de nombreux passages du texte, notamment dans les scènes à la plage avec Jeanne.

Mais la présence de la biographie classique, hétérodiégétique où l'auteur est absent de l'histoire qu'il raconte – comme dans le dernier chapitre, "Les sentiers enchevêtrés", consacré à l'odyssée d'Egon, reste disproportionnée par rapport à un éventuel engagement contractuel de nature autobiographique, et crée des effets de rupture et de suspens.

J'emploie à dessein l'adjectif éventuel avant d'analyser de plus près en quoi consistent les termes du pacte autobiographique proposé par Yourcenar. On verra que l'indécision et la contingence en caractérisent les traits protocolaires.

Dès *Archives du Nord*, Yourcenar a défini fermement son projet de redescendre à travers l'ascendance paternelle et "cet homme perpétuellement en rupture de ban qui fut mon père" (p. 15), "jusqu'à une petite fille apprenant à vivre entre 1903 et 1912 sur une colline de la Flandre française" (p. 15). Mais la perspective de mener ultérieurement à son terme le récit d'enfance de cette petite fille est donnée sur le mode de l'incertain et de l'hypothétique : "si le temps et l'énergie m'en sont donnés, peut-être continuerai-je jusqu'en 1914, jusqu'en 1939, jusqu'au moment où la plume me tombera des mains – On verra bien" (*Archives du Nord*, p. 15). Parvenant au bout de son livre et de la première entreprise qu'elle avait assumée sans réserve, elle retrouve ses doutes, ses réticences, dans la ligne du désir contradictoire à la fois de se retourner sur cette enfance et de se détourner de cette enfant.

Les incidents de cette vie [la sienne] m'intéressent surtout en tant que voies d'accès par lesquelles certaines expériences l'ont atteinte. C'est pour cette raison et pour cette raison seulement que je les consignerai peut-être un jour, si le loisir m'en est donné, et si l'envie m'en vient (*Archives du Nord*, p. 368).

Le moi détourné dans "Quoi? L'Éternité"

Avec le temps, l'incertain s'est mué en improbable et l'accomplissement éventuel du contrat est désormais subordonné à l'arbitraire du bon plaisir. A peine énoncé, le projet, positionné dans un avenir conditionnel, s'assortit d'une clause structurelle de réserve. L'intitulé même de ce qui devient un projet de contrat plus qu'un contrat en bonne et due forme reflète par anticipation ce mécanisme d'une narration où Marguerite retarde perpétuellement son entrée, où le récit proprement autobiographique se fait attendre, est remis, suspendu, différé pour l'éternité :

Mais il est trop tôt pour parler d'elle, à supposer qu'on puisse parler sans complaisance et sans erreur de quelqu'un qui nous touche inexplicablement de si près. Laissons-la dormir sur les genoux de Madame Azélie. Le reste est peut-être moins important qu'on ne croit (*Archives du Nord*, p. 369).

Laissons-la dormir ! L'invite pèse du poids d'un euphémisme où la censure est visiblement à l'œuvre dans cette double et puissante pulsion qui se neutralisera dans le texte, éveillant et propulsant par éclairs Marguerite sous le projecteur, mais le plus souvent, la laissant dormir à côté des protagonistes maîtres du récit. Plus tard, dans *Les Yeux ouverts*, alors qu'elle est probablement en train de travailler à son dernier ouvrage, l'écrivain doute, plus encore qu'à l'époque où elle entamait *Archives du Nord* :

Vient un moment [...] où l'on se met à faire certains comptes, à repasser par certains sentiers pour mieux situer le point où nous sommes. Ce moment approche peut-être pour moi. Je n'en suis pas sûre (*Les Yeux ouverts*, p. 222). Qui sera le protagoniste de *Quoi? L'Éternité* ? Je l'ignore encore. Il faut laisser les livres se faire lentement eux-mêmes (*Les Yeux ouverts*, p. 228).

Si le langage est équivoque, le contrat est clair. Le pacte ne trompe pas. Travaillé par le doute, la réticence, l'indécision, il ne promet rien qu'il n'ait tenu puisqu'il n'engage dans *Le Labyrinthe du monde* qu'une chronique familiale "partiellement autobiographique" (*Œuvres romanesques*, p.IX).

Le moi absent

Et certes les réticences à parler de soi que nous avons vues se structurer comme des traits protocolaires préfigurent fidèlement l'effacement de Marguerite dans *Quoi? L'Éternité*. Si le *je* de l'auteur narrateur, sujet de l'énonciation, manifeste sa puissance et son omniprésence dans le texte, le *moi*, sujet de l'énoncé, qui devrait s'y tailler la part de l'héroïne, en est partiellement éliminé. Et Marguerite, personnage secondaire, presque comparse, pâlit aux côtés de Michel, de Jeanne qui fut le grand amour du père et de l'enfant, et du mari tourmenté de celle-ci : Egon.

Contrairement aux précédents volets du triptyque, le livre commence abruptement, sans enregistrer de solution de continuité avec le volume précédent – “Michel est seul... seul avec cette enfant de deux mois à peine, qui n'est encore qu'un petit animal que le cours des événements a mis entre ses mains et qu'il n'a pas déjà de raisons d'aimer” (*Quoi? L'Éternité*, p. 11). Le texte s'inaugure par un constat : la solitude du père qui renvoie au vide de l'enfant. Cette présence-absence de Marguerite, absence à éclipses, présence sporadique – puisque le seul chapitre qui la concerne exclusivement et directement, “Miettes de l'enfance”, constitue vingt-huit pages sur trois cent quarante-cinq – n'occupe pas le texte, dont le dernier protagoniste restera, parce que la plume a fini par tomber des mains de la narratrice, Egon. Commencé abruptement, le livre ne s'achève pas et la dernière phrase du texte posthume précise ironiquement que “le télégramme qu'il avait expédié la veille n'arriva qu'après lui” (*Quoi? L'Éternité*, p. 344). Entre Michel, le premier nommé, et Egon, le dernier nommé, il y a eu peu de place pour Marguerite qui est apparue le plus souvent à la troisième personne, toujours à propos d'autre chose, à propos de quelqu'un d'autre, ou par anticipation proleptique de ce qu'elle n'est pas encore. En voici quelques exemples pris au cours du texte:

Des autres domestiques, je m'attarderai à parler quand la petite les connaîtra (*Quoi? L'Éternité*, p. 13). Il n'est pas question de faire avec une enfant de onze mois ce long voyage (*Quoi? L'Éternité*, p.25). Des photographies commentées un peu plus tard par Michel

Le moi détourné dans "Quoi? L'Eternité"

et par l'une de mes anciennes bonnes m'ont montré, parmi des adultes en costume clair, une toute petite fille ombragée par une immense capeline de paille (*Quoi? L'Eternité*, p. 26). La dame en noir se retourne une fois pour me regarder ; qui voyait-elle ? Une photographie d'époque me montre, appuyée sur le bastingage d'un bateau mouche parisien, un livre à main (*Quoi? L'Eternité*, p. 72).

Le fameux "Qui suis-je?" d'Henri Brulard se mue ici dans la question de savoir : "Qui est celle que l'on voit ?" et/ou "Que peut-on voir d'elle ?". Antithèse de l'interrogation narcissique qui enferme le monde dans son reflet, la question yourcenarienne ne postule qu'une représentation si limitée de soi-même qu'elle peut paraître mutilante. Ces exemples montrent que, lorsqu'il se manifeste, le *moi* est sujet de perception et non sujet qui regarde le monde. Il est traité avec le dédain qu'on réserve aux personnages de second plan. La petite fille qu'elle fut demeure dans le texte de Yourcenar une mineure, quantité négligeable, éclipsée par Michel, Jeanne et Egon.

Contrairement aux récits d'enfance où les grandes personnes sont réfractées par la vision de l'enfant, les adultes ne sont pas décrits à travers le point de vue de Marguerite qui n'a pas de vision à proposer. Si la narratrice se sert parfois des souvenirs de l'enfant pour préciser un détail, ou fixer une date, le témoignage de cette dernière est beaucoup moins sollicité que celui de Michel ou même d'autres personnages secondaires appelés à créditer le fondement factuel du récit. Le souvenir d'enfance de Marguerite ne joue au mieux qu'un rôle d'aide-mémoire, au même titre qu'une photographie ou un document d'archives. Mais elle n'a pas de point de vue, ni sur Fernande, ni sur Michel, ni sur Jeanne... ni même sur Marguerite soi-même. Le seul point de vue qui prévale est celui de *je* narratrice. Ce *moi* obscur que rien ni personne ne traverse est un *moi* qui ne dit pas *je*, et comme *je* manifestement répugne à dire *moi*, le hiatus entre Yourcenar auteur et Marguerite enfant se creuse, paralysant un mécanisme autobiographique qui consisterait à faire franchir, par et dans l'écriture, cette passerelle que le texte n'affecte de jeter que pour s'en détourner.

Yourcenar auteur a tenté de s'expliquer sur cette répugnance à

parler de soi qui se solde au fur et à mesure que s'élabore *Quoi? L'Eternité* par une fin de non recevoir. A la question, déjà très orientée, de savoir comment "dans ce monde en perpétuel état de flux, [...] distinguer ce qui vient des ancêtres, ce qui vient de l'éducation de ce qu'on a cueilli dans l'air du temps ou de ce qui vient d'autres voies plus inexplorées ?" (*Les Yeux ouverts*, p. 217), elle a répondu avec une certaine application, en menant scrupuleusement la recherche qui consiste à faire la part des ancêtres, de l'éducation, voire de l'air du temps. Il s'agirait, au terme de l'entreprise, d'isoler ce qui lui appartient en propre. Et il y a dans *Quoi? L'Eternité* quelques tentatives de cet ordre. "Le premier souvenir spécifiquement mien puisqu'il semble n'avoir été retenu que par moi seule, écrit-elle, se situe à l'automne" (*Quoi? L'Eternité*, p. 152).

Mais les contraintes qui s'exercent sur la levée du souvenir sont de nature à l'entraver plutôt qu'à le libérer. Non seulement le souvenir doit faire la preuve de son originalité par rapport à d'autres souvenirs partagés, mais encore il doit avoir valeur d'*exemplum* et "éclairer certains aspects de l'enfance" (*Les Yeux ouverts*, p. 227). Visiblement, peu de souvenirs personnels ont réussi à se frayer un chemin et à passer la barrière de sélection. Tant d'autres perspectives sollicitent l'attention de l'auteur narrateur que l'évocation de soi-même apparaît toujours comme la cinquième roue du carrosse, une espèce de luxe superflu.

Quoi? L'Eternité, précise-t-elle à Matthieu Galej, ne sera pas qu'une étude sur l'enfance. C'est aussi l'histoire des vingt-cinq dernières années de Michel. De plus, commençant en 1903 pour finir probablement en 1929, c'est l'histoire d'une Europe qui glisse vers la guerre, la vit, et glisse de nouveau d'un mouvement accéléré vers une autre guerre [...]. Parmi tout cela, la prise de conscience du monde par une enfant est certes importante mais doit rester à sa juste place dans une certaine perspective (*Les Yeux ouverts*, p. 227).

Cette remise en place, ce repositionnement dans la perspective renvoie à la qualité de l'individu, pour Yourcenar à la fois irremplaçable dans sa singularité, mais aussi banal, insignifiant, infime partie d'une totalité qui le dépasse. En ce sens l'humilité de

Le moi détourné dans "Quoi? L'Eternité"

Yourcenar n'est pas jouée quand elle ne s'exclut pas de cette universelle insignifiance.

Je n'ai au fond qu'un intérêt limité pour moi-même. J'ai l'impression d'être un instrument à travers lequel des courants, des vibrations sont passés. Et cela vaut pour mes livres, et je dirais même, pour toute ma vie. Peut-être, pour toute vie ; et les meilleurs d'entre nous ne sont peut-être aussi que des cristaux traversés (*Les Yeux ouverts*, p. 329).

Ainsi s'explique le hiatus entre un *moi* banal, insignifiant, dont la seule distinction est d'avoir été un cristal traversé par le monde, et par les êtres, et le *je* sujet et maître de l'écriture, le *je* souverain de Yourcenar, libre de rejeter selon son bon plaisir l'individu Marguerite pour lequel il ne nourrit qu'un intérêt limité.

A cette humilité fondatrice qui se détourne des pièges de la complaisance s'ajoute la conviction que "tout ce qui se dit ou s'écrit sur les événements du passé est en partie faux, toujours incomplet et toujours réarrangé" (*Quoi? L'Eternité*, pp. 16-17). Ce doute, commun chez un écrivain, de parvenir à dire la vérité, se mélange dans ce cas avec une réserve faite de politesse, d'élégance et que sans anachronisme on pourrait considérer comme une des formes de la bienséance classique. "Où qu'on aille et quoi qu'on fasse, ne se heurte-t-on pas d'ailleurs à des vérités qu'il faut taire ou tout au moins n'insinuer que prudemment à voix basse et qu'il serait criminel de ne pas savoir garder pour soi" (*Souvenirs pieux*, p.190). "Criminel", le mot est fort et justifie l'opération de "détournement" de soi, dont Yourcenar a donné l'alibi et dont il sera question. Pour insinuer prudemment ces vérités à voix basse, Yourcenar invente des stratégies narratives, dissimulant les aveux les plus brûlants dans la parenthèse, la digression, le paratexte, la note de bas de page.

C'est justement dans l'une de ces notes de bas de page qu'elle a glissé ce repère majeur qu'il est facile de ne pas remarquer :

Même durant mes années de jeunesse, dès qu'il s'agissait de rapports humains durables ou brefs, intermittents ou continus qui

Michèle Sarde

véritablement importaient, j'ai essayé qu'ils restassent dans la pénombre qui sied si bien à l'essentiel (*Les Yeux ouverts*, p. 246).

Avis au chercheur du labyrinthe ! L'essentiel est dans ce qui ne se voit pas. A travers l'échappatoire, la précaution oratoire, la réticence et une maîtrise toute classique de la litote, Yourcenar jongle avec la perversité de l'écriture et caresse le rêve de briser pour le lecteur, contre le lecteur, la plupart des passerelles entre *je* et *moi*. Et ne craint pas d'en annoncer le mode d'emploi universel.

Jusqu'à un certain point, tout écrivain joue avec le désir à la fois d'être lu et de n'être pas lu... Sans cela, ils ne mettraient pas dans leurs œuvres tant de traquenards pour décourager la lecture (*Les Yeux ouverts*, p. 96).

Ainsi le procès est instruit : le blocage autographique de Yourcenar, son esquivé perpétuelle de la confiance, ce report constant d'aveux auxquels elle ne se résout jamais, elle les justifie sans fard.

Cette obsession française du culte de la personnalité [la sienne] chez la personne qui écrit ou qui parle, me stupéfie toujours [...]. Le public qui cherche des confidences personnelles dans l'œuvre d'un écrivain est un public qui ne sait pas lire (*Les Yeux ouverts*, p. 246).

Au public avide et ignorant, Yourcenar prépare un certain nombre de traquenards qui le décourageront en le déroutant – n'est-ce pas là la fonction même du labyrinthe ? – et en le décevant jusqu'à ce qu'il accepte de s'engager dans l'inextricable.

Le paradoxe par lequel l'écrivain, à qui la confiance inspire une telle horreur, en risque de si audacieux à propos de Michel son père constitue un de ces traquenards qu'elle baptise, pour les besoins de la cause, "témoignages". *Quoi? L'Eternité* est un texte miné par double mouvement de rétention pour tout ce qui concerne Marguerite et d'exhibition pour tout ce qui concerne son père. Bien qu'affirmant que parler d'un amour "ce jardin entouré de murailles" (*Quoi? L'Eternité*, p. 130), le salit, bien qu'évoquant entre les amants "le beau silence qui se referme" (*Quoi? L'Eternité*, p. 130), la narratrice fournit sur les amours de Michel, et surtout sur le grand amour qu'il éprouva pour Jeanne, nombre de détails

Le moi détourné dans "Quoi? L'Eternité"

privés, elle intègre même dans le texte le poème intime qu'il écrit pour elle. Et si, à une ou deux exceptions près, elle se dérobe à l'anecdote pour elle-même, elle raconte beaucoup d'anecdotes particulières concernant les affaires de son père, n'évitant ni les transactions financières un peu louches, ni les situations scabreuses, ni certains comportements peu honorables de Michel^[1].

Tout se passe comme si, par un double mouvement de rétention et de relâchement de soi, Yourcenar propulsait sous le projecteur ces personnages faire-valoir de Michel, de Jeanne et d'Egon, qui couvrent d'autres êtres plus essentiels demeurant dans la pénombre de la coulisse. Dans la série paradigmatique, Marguerite, l'original absent, le *moi* obscur, se constitue par déplacement à travers la constitution de doubles métonymiques qui occupent le devant de la scène et les signifiants du texte.

Le moi déplacé ou le travail métonymique du détournement

La scène de la plage à Scheveningue où Michel, en l'absence de Jeanne, s'explique avec Egon, fournit un excellent exemple de ce travail de déplacement, à l'œuvre ici manifestement dans le texte, tandis que la plupart du temps, il opère de façon invisible pour le lecteur. Le message que Michel, l'amant plus âgé de Jeanne, homme à femmes "pour qui le féminin prédomine" (*Quoi? L'Eternité*, p. 140), entend faire passer à Egon, le jeune mari que tentent les travestis et les débardeurs d'Amsterdam, est que, malgré leurs préférences charnelles opposées, la distance qui les sépare est minime.

Je tiens seulement à démontrer que nous sommes moins antithétiques, moins irréductibles l'un à l'autre que tu te le figures. Nous sommes du même temps, du même milieu ou presque, nous

[1] Curieusement, il se produit entre elle et Michel une espèce de déplacement de timidité ou de réserve : Michel, s'il était exhibitionniste sur sa vie privée reculait à l'idée de signer une publication et demanda à sa très jeune fille de le faire à sa place. Inversement, Marguerite, qui accepte volontiers la substitution, met son père en première ligne dans une œuvre autobiographique où elle prend soin de parler le moins possible d'elle. L'interchangeabilité métonymique dont il sera question dans ces lignes se manifeste aussi dans cet aller et retour entre relations père fille et relations d'auteurs.

Michèle Sarde

parlons deux ou trois des mêmes langues, nous avons dû faire quelques expériences secrètes analogues. J'ai vingt ans de plus que toi, mais nous ne sommes pas de ceux qui donnent beaucoup d'importance au calendrier... [...] Nous sommes pareils mais nos choix vont en sens inverse, un peu comme dans les anciens manuels militaires où l'on nous apprenait que faire sur place demi-tour à gauche est exactement la même chose que faire demi-tour à droite, seulement c'est le contraire" (*Quoi? L'Eternité*, pp. 140-141).

Le processus du déplacement s'amorce ici dans la mise en place d'une équation qui identifie l'un à l'autre les deux rivaux sexuellement contraires. Cette équation postule, à partir du caractère ordinaire et même banal de leurs "passions les plus secrètes" (*Quoi? L'Eternité*, p. 141), une interchangeabilité des individus dont l'auteur a par ailleurs souligné l'insignifiance. A cet endroit du texte, Yourcenar glisse une note de la narratrice, dont on a vu qu'elle doit au premier chef retenir l'attention, comme indice du traquenard, clé du chiffre de l'énigme.

Je n'ai de la conversation des deux hommes ces jours-là que les notions les plus vagues, mais je suis bien placée pour savoir que l'ensemble des paroles mentionnées plus haut viennent tout droit de Michel. Il me tint, à peu de chose près, les mêmes propos, vingt ans plus tard, sur un banc d'Antibes d'où nous regardions la mer. Contrairement à ses propres assurances, le calendrier comptait. Sur la plage de Scheveningue vers 1905, ce jeune homme de trente ans dut lui paraître aussi ignorant du monde comme il va qu'une jeune fille de vingt ans perturbée par une rencontre avec un jeune inconnu qui lui paraissait différent des autres, et que Michel, dédaigneux comme toujours des amis de sa fille, ne tenait même pas à se faire présenter. Il me mettait seulement en garde contre une tendance à dramatiser la vie (*Quoi? L'Eternité*, pp. 141-142).

Le fonctionnement métonymique par déplacement est ici patent: l'Egon du Michel de 1905, ou plus exactement l'Egon de Jeanne, absente de cette scène, conduit au jeune inconnu de Marguerite en 1925. L'auteur admet que la conversation imaginaire de Michel avec Egon s'est élaborée en déplaçant une conversation réelle que Marguerite eut avec son père vingt ans plus tard sur un sujet analogue, concernant personnellement la jeune fille. Egon a pris, dans la conversation fictive, la place de Marguerite dans la conversation réelle et le *moi* de la narratrice

Le moi détourné dans "Quoi? L'Eternité"

s'est infiltré en creux dans ce déplacement. Mais Egon ne représente que partiellement Marguerite, jeune fille perturbée par sa rencontre avec un inconnu qui tient d'Egon probablement ses préférences charnelles. Dans la série paradigmatique de la contiguïté, c'est Jeanne, douloureuse amante d'Egon, qui se constitue *in absentia* comme le double métonymique de Marguerite, rejoignant cette fois le *je* de la narratrice auteur, et l'identifiant par le vide avec la figure féminine qu'elle reconnaît avoir aimée le plus.

Cette opération de substitution qui permet, par le jeu de déplacements, et la subversion du temps, de surdéterminer certains personnages au profit de figures essentielles demeurant dans la pénombre les originaux, est d'ailleurs formulée par la narratrice qui poursuit. "Mais j'avais déjà réfléchi aussi bien que rêvé. Il en résulta en 1928 *Alexis* où je m'étais servie, pour reculer dans le passé une mince aventure, de l'alibi que m'offrait le souvenir de Jeanne et d'Egon" (*Quoi? L'Eternité*, p. 142).

Deux séries de transformations sont ici superposées qu'on peut simplement résumer ainsi : la Marguerite de 1925 et son jeune inconnu, aventure personnelle de l'auteur, sont couverts dans *Quoi? L'Eternité* par Jeanne et Egon – déplacement métonymique par rapport à Yourcenar – lesquels à leur tour ont légitimé l'aventure fictive de Monique et Alexis – condensation métaphorique par rapport à Yourcenar. Le terme "alibi" situe, dans son contexte juridique, l'opération du détournement de soi et de sa couverture, qui permet à l'auteur d'occulter le caractère personnel de son histoire et de la camoufler par cette manœuvre de diversion. Si l'auteur a besoin d'un alibi, c'est probablement à cause de la culpabilité qu'elle éprouve à refouler dans l'inconscient du texte, "à reculer dans le temps la mince aventure" (*Quoi? L'Eternité*, p. 142) qui a inspiré le texte de fiction. Certes la production de doubles fictifs par condensation métaphorique est un des procédés les plus banals de la littérature et Yourcenar s'étend volontiers sur ce processus par lequel ont été générés Alexis, Zénon ou Hadrien. Ce qui est plus opaque – parce qu'en général occulté dans le discours de la narratrice – concerne ce mécanisme de

déplacement, exceptionnellement apparent dans la reproduction de la conversation entre Michel et Egon, par lequel les doubles métonymiques se greffent sur l'expérience intime de Yourcenar. Ce qu'elle reconnaît avoir détourné pour créer son personnage de fiction doit donc être appliqué par déplacement à la production des personnages "réels" de la chronique autobiographique : Egon, Jeanne, Michel et même, et surtout, Marguerite soi-même.

Cette dernière, comme les autres doubles métonymiques, et plus qu'eux, ne se constitue pas comme un appendice du *je*. Dépouillé par le déplacement déformant des richesses de son expérience, *moi*, dans *Quoi? L'Eternité* n'est plus qu'un personnage appauvri dont la complexité vitale a été déléguée à d'autres personnages, favoris de l'auteur-narrateur, et comme tels, en vertu de la toute puissance de l'écrivain, dans l'exercice de sa liberté créatrice, poussés aux premières lignes du front narratif. On comprend comment Marguerite, *moi* de l'écrivain, occupe une place aussi obscure dans la constellation narrative de *Quoi? L'Eternité* et joue sur la scène autobiographique un rôle aussi secondaire. Elle n'est littéralement qu'un appendice de l'auteur que la narratrice a débarrassé de tous les traits qui pouvaient aussi bien être représentés par d'autres figures exemplaires sans trahir ce que Philippe Lejeune appelait "l'exactitude [de l'information] et la fidélité [de la signification]" (*Le Pacte autobiographique*, p. 37).

Cette notion d'exactitude est d'autant plus opératoire dans le cas de Yourcenar que cet auteur a manifesté dans ce souci un scrupule poussé jusqu'au perfectionnisme. "Mon projet [celui du *Labyrinthe du monde*] m'obligeait à ce que tous les détails, même s'ils faisaient l'objet d'une sorte de montage romanesque, fussent authentiques" (*Les Yeux ouverts*, p. 214). Comme dans le reste de son œuvre, mais avec plus encore d'exigence, la narratrice pousse l'honnêteté jusqu'à ne s'appuyer que sur des documents, des témoignages, ne donnant que des détails qu'elle affirme avoir vérifiés comme un archiviste ou un anthropologue, même si elle admet qu'elle doit donner de sa substance au personnage, et en

Le moi détourné dans "Quoi? L'Eternité"

rejointoyer – terme de maçon fréquemment employé – les inévitables fissures.

J'essaie d'évoquer la vie de Jeanne [...] Il m'arrivera sans doute, comme je l'ai déjà fait parfois, très exceptionnellement au cours de ces chroniques, de remplir un blanc ou de souligner un trait à l'aide de précisions empruntées à d'autres personnes ayant avec Jeanne une ressemblance [...]. Il faut boucher les trous de la tapisserie ou rejointoyer les fragments de verre brisé. [...] C'est ainsi mais avec plus de scrupules encore que je voudrais replacer dans son champ magnétique l'existence de Jeanne (*Quoi? L'Eternité*, pp. 80-81).

C'est cette exactitude de la référence qui limite l'expansion du double métonymique dans les chroniques "partiellement" autobiographiques, plus proche de l'être original que le double métaphorique de la fiction qui, lui, accède au statut de la *persona*. Cette distinction entre l'être et la *persona* se dégage nettement dans le dialogue au cours duquel Matthieu Galey demande à Yourcenar : "A ce moment-là, Michel était encore vivant. Le considérez-vous déjà comme un personnage ?" (*Les Yeux ouverts*, p. 224). A quoi elle répond : "Disons plutôt que je le considérais comme un être. Les Latins avaient le sentiment que la *persona* était quelque chose de très distinct de l'individu ou de l'être, une espèce de figure représentative ou une espèce d'épure" (*Les Yeux ouverts*, p. 224).

Double métonymique de Yourcenar, issu de la contiguïté, Michel est encore proche de l'être, il est aussi plus proche de l'auteur. "Je me sens très proche de Michel mais ne puis juger combien il y a de Michel en moi, probablement pas mal, mais en tout cas mêlé à d'innombrables éléments qui ne sont pas lui" (*Les Yeux ouverts*, p. 224). Si Michel, parti/e de Yourcenar s'est explicitement généré par un processus qui inverse la naissance métonymique d'Eve, si la fille par le retournement de l'écriture devient le père de son père, les personnages de fiction Alexis, Hadrien, Zénon sont eux des doubles à parts entières. Construits librement, loin de l'être et loin du créateur, par métaphore, d'après des mécanismes d'affinités et d'analogies complexes, ils ne sont pas limités par le scrupule tatillon de l'exactitude. Ils sont des créatures de l'amour et non de la raison. "J'aime Zénon comme un

frère" (*Souvenirs pieux*, p. 265). Du personnage métaphorique de la fiction "plus réel que moi même" (*Les Yeux ouverts*, p. 241) émane plus de vérité et de richesse que des personnages métonymiques de l'autobiographie qui remontent à l'origine. A propos de *La Nouvelle Héloïse*, Yourcenar dit à Galley : "C'est l'un des nombreux cas où le roman va plus loin que la biographie" (*Les Yeux ouverts*, p. 229).

Dans la préface aux Mémoires que Yourcenar fait écrire à Hadrien, la différence entre l'être et la *persona* est nettement distinguée. La vie d'un être, d'un individu est "informe". Elle a des contours peu fermes. La nature est "composite, formée en parties égales d'instinct et de culture. Ça et là affleurent les granits de l'inévitable ; partout les éboulements du hasard". Cette vie manque de plan ; "trop de routes ne mènent nulle part, trop de sommes ne s'additionnent pas" (*Les Yeux ouverts*, p. 227). De plus l'être ne s'identifie pas aux actes de sa vie. "Il y a entre moi et les actes dont je suis fait un hiatus indéfinissable" (*Les Yeux ouverts*, p. 227).

Au contraire, "l'existence du héros telle qu'on nous la raconte est simple, elle va droit au but comme une flèche. L'écrivain qui "connaît ses personnages à la fois du dedans et du dehors", qui "sait leurs tenants et leurs aboutissants, [...] prévoit ou même a déjà vécu pour eux leur point d'arrivée". Il donne un sens au désordre d'une existence (*Les Yeux ouverts*, p. 226). De l'être, il fait une *persona*, c'est-à-dire une figure représentative, une espèce d'épure. Le double métonymique est trop limité par l'exactitude de l'espace autobiographique pour devenir cette figure représentative, ce héros, au sens où le peut le double métaphorique dont rien ne borne l'expansion.

Plus encore que les autres êtres autobiographiques, le *moi* de l'auteur narrateur, appendice structurellement métonymique, achoppe au paradoxe de l'être et de la *persona*. "Son propre *je* risque bien davantage de tomber dans des trous ou de tomber sur de fausses pistes. Le passage d'un train en marche ne se voit pas, on ne peut pas se pencher à la portière d'un des wagons pour voir le wagon traverser l'espace" (*Les Yeux ouverts*, p. 226). On ne peut énoncer plus directement l'incapacité pour Yourcenar de faire

Le moi détourné dans "Quoi? L'Eternité"

accéder Marguerite au statut de *persona*. On ne peut désigner plus irréductiblement l'obstacle à un passage voué à échouer dans l'impasse. Rien d'étonnant à ce que, lorsque Galley lui demande à propos de *Quoi? L'Eternité* : "Et vous aussi, cette fois, vous allez devenir un personnage ? Il va falloir employer cette première personne du singulier tant évitée jusqu'ici", elle répond avec un peu d'humeur : "Franchement, je ne comprends pas cette insistance sur le *je*" (*Les Yeux ouverts*, p. 226).

Entre le *moi* "qui change, passe, [s]e transforme" (*Les Yeux ouverts*, p. 241), et les personnages qui "ont acquis une forme qu'ils ne nous permettent plus de changer" (*Les Yeux ouverts*, p. 261), Yourcenar choisit. Elle choisit d'être ce cristal traversé par des hallucinations visuelles bien plus vraies que les productions stéréotypées d'une mémoire presque toujours infidèle. "La barque a continué à remonter ce fleuve, consciemment ou inconsciemment, dans ma mémoire pendant quarante ans ; le soleil rouge à redescendre à travers la palmeraie, ou sur la falaise, le Nil à couler vers le nord. J'allais un jour voir sur le pont pleurer un homme à cheveux gris" (*Quoi? L'Eternité*, pp. 227-228). Au contraire de la scène d'enfance qui a nécessité un énorme effort d'attention pour faire le vide en soi, sélectionner le souvenir qui importe et le laisser remonter, cette vision d'Hadrien, libre, spontanée, précise, ne requiert aucune peine.

Ailleurs Yourcenar suggère que c'est justement parce qu'elle est composée d'apports multiples, qu'elle est traversée par une multiplicité d'êtres en elle qu'elle est empêchée de se saisir : "Si tout nous échappe, et tous et nous-mêmes" (*Les Yeux ouverts*, p. 241), c'est parce que nous sommes en situation de refléter d'autres images. Certains hommes cèdent à cette multiplicité, d'autres résistent. Certains l'ignorent, d'autres tentent de la dépasser. Yourcenar est manifestement de ces derniers.

"*Ego unum et multi in me*". Je suis tout et tout est dans moi. Cette devise alchimique, que Yourcenar a faite sienne ^[2], éclaire le

[2] Entretien de Marguerite Yourcenar à France Inter, le 15 juin 1971 : "Eh bien je pense la même chose."

labyrinthe yourcenarien. La représentation du monde qui s'en dégage génère dans un lacs de détours le processus de déplacement qui mène de l'être au double métonymique, de ce dernier au double métaphorique avec à l'infini, retour à l'être. "Ce moi incertain et flottant, cette entité dont j'ai contesté moi-même l'existence, et que je ne sens vraiment délimité que par les quelques ouvrages qu'il m'est arrivé d'écrire" (*Discours de réception à l'Académie française*, p. 10) ne s'accomplit, au sein du grand flux cosmique, dont il vient et auquel il retourne, que par cette série de métamorphoses qui le font passer dans des formes métaphoriques de plus en plus lointaines, de plus en plus complexes, de plus en plus vraies.

Dans le dernier volet du *Labyrinthe du monde*, la quête du Minotaure se dissout dans les méandres, les déviations, les circonlocutions, les allers et retours, sur les sentiers enchevêtrés qui mènent à tout et nulle part, dans ce report éternel de la confrontation directe avec ce qu'il y a de plus menaçant, de plus obscur en nous. "Nous arriverons toujours assez vite à ces individus situés très près de nous [...] ; nous arriverons toujours assez vite à nous mêmes" (*Archives du Nord*, p. 47). Yourcenar y mène le lecteur qui sait lire, aussi loin que possible, dans la proximité d'un *moi* qu'elle ne cesse de différer par des stratégies de détournement dont on a essayé de démontrer la complexité. Et s'il y a eu frustration au départ, du côté de la lecture, cette frustration peut et doit être dépassée une fois que le lecteur a accepté que Marguerite ne devienne pas un personnage, une fois qu'il a compris qu'au moment même où il le cherchait le plus désespérément, le Minotaure était là face à lui. Et que si Yourcenar ne raconte pas la vie de Marguerite, c'est bien l'autoportrait de Yourcenar en creux qu'il s'agit de trouver dans *Quoi? L'Eternité*.

Un autoportrait en creux

Michel Beaujour dans *Miroirs d'encre*, revenant, pour les critiquer et les compléter, aux premières analyses de Lejeune, établit un certain nombre de distinctions entre autobiographie et

Le moi détourné dans "Quoi? L'Eternité"

autoportrait : Absence d'un récit suivi, expérience inaugurale de l'autoportraitiste qui est "celle du vide et de l'absence à soi" (*Miroirs d'encre*, p. 9), ouverture temporelle dont "la totalisation n'est pas donnée d'avance puisqu'on peut ajouter au paradigme des éléments homologues" (*Miroirs d'encre*, p. 10). "Le propre de l'autoportrait est d'intégrer son propre commentaire en une tentative toujours déjouée et différée de donner un sens à l'entreprise sans fin" (*Miroirs d'encre*, p. 19). Ces traits, nous les avons reconnus dans le projet de *Quoi? L'Eternité*. On peut également identifier le sujet Yourcenarien à celui, décrit par Beaujour, qui, entreprenant de dire qui il est, "sera d'emblée amené à déborder sa mémoire et son horizon individuel" (*Miroirs d'encre*, p. 26), à cesser "pour l'essentiel, c'est à dire pour tout ce qui n'est pas anecdotique en lui, d'être individuel" (*Miroirs d'encre*, p. 25), "devenant en quelque sorte le microcosme d'une culture qu'il réinvestit de sa présence et qui le voue simultanément au déplacement et à l'absence, à la mort" (*Miroirs d'encre*, p. 26).

Si Marguerite, l'être, ne devient jamais la *persona* qui contradictoirement se raconterait elle même, la narratrice ne cesse dans *Quoi? L'Eternité* de "donner un sens à l'entreprise sans fin". Se dessine en creux dans le *Labyrinthe du monde*, derrière les opérations de déplacement et de détournement du *moi*, un autoportrait de Yourcenar auteur.

Michèle Sarde

Ouvrages de référence

- BEAUJOUR, M., *Miroirs d'encre*, Paris, Le Seuil, 1983.
- BLOT, J., "Marguerite Yourcenar, *Quoi? L'Eternité*", *La Nouvelle Revue française* (juin 1989), pp. 99-101.
- LEJEUNE, P., *Le Pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, 1975.
- SPERTI, V., "Le pacte autobiographique impossible", *Marguerite Yourcenar : Biographie, autobiographie. Actes du IIe Colloque international*. E. Real éd., Valencia, Universitat de Valencia, 1988, pp. 177-181.
- YOURCENAR, M., *Archives du Nord*, Paris, Gallimard, 1977.
- ID., *Discours de réception à l'Académie française*, Paris, Gallimard, 1981.
- ID., *Les Yeux ouverts*. Entretiens avec Mathieu Galey, Paris, Editions du centurion, 1980.
- ID., *Oeuvres romanesques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982.
- ID., *Quoi? L'Eternité*, Paris, Gallimard, 1988.
- ID., *Souvenirs pieux*, Paris, Gallimard, 1974.