

L'ÉTERNITÉ TRANSVERSALE

par Simone DELCROIX-BRIAMONT(Bruxelles)

Je suis assez confuse de me trouver à cette place, sachant le peu de titre que j'y ai. C'est pourtant d'un titre que je voudrais vous parler, et de sa transversalité, qui ne se limite pas au livre qu'il intitule.

Quoi ? L'Éternité partage avec *Le Labyrinthe du monde* le privilège douteux d'être un titre fort littéraire, emprunté à un écrivain connu, comme Rimbaud, ou peu connu, comme Comenius. À une première différence près : le second était déjà un titre pour Comenius, tandis que le premier est le résultat d'un choix très personnel dans le corpus rimbaldien. Pour la trilogie, le précédent familial et l'hérédité culturelle – Michel traduisant Comenius sur le conseil de Jeanne – fournissaient à Marguerite Yourcenar un antécédent. Son titre lui était donné par l'histoire et par son histoire, de la même façon que *Souvenirs pieux*, tout lourd qu'il est de son double sens, et en tout cas *Archives du Nord*, furent empruntés aux matériaux de base de l'entreprise généalogique. Mais la différence s'accroît avec *Quoi ? L'Éternité* si l'on admet que *Le Labyrinthe du monde*, comme titre, est une allégorie transparente, rendue familière pour nous par tout un genre dont Marguerite Yourcenar donne à l'occasion cet autre exemple : le *Pilgrim's Progress* de John Bunyan (YO, p. 221) et qu'elle illustre ensuite par un des “plus vieux symboles de ce qu'on est convenu d'appeler notre subconscient”, sculpté, peint, gravé partout, “de la Crète à la Finlande” (*ibid.*) – bref, un lieu commun, reconnaissable en tout lieu. Tandis que la formule de Rimbaud est une énigme, plus énigmatique encore d'être coupée de son énigmatique contexte rimbaldien.

C'est le propre d'un titre de ne pouvoir véritablement se lire que transversalement, à travers ses résurgences partielles ou totales dans l'œuvre intitulée, ou encore, lorsqu'il s'agit d'une citation, comme c'est le cas ici, dans l'œuvre dont elle est extraite. Mais ce lui est tout aussi propre de résister à une totale assimilation à ce contexte obligé, de revendiquer son autonomie de presque hors-texte, surtout s'il doit

fonctionner, en un premier temps au moins, comme une énigme, pour ne recevoir qu'au terme, éventuellement, la présomption de son sens.

L'énigme tient ici à une syntaxe sémantiquement cryptique. Si l'on voit assez vite que, scindée en deux temps, elle peut se décomposer en un schéma question-réponse, il reste que la question intrigue : elle porte sur *quoi* ? Isolée, elle se lirait plus facilement comme une exclamation, n'était la ponctuation inscrite. Remarquons à cet égard que les entretiens avec Matthieu Galey, pourtant revus et corrigés par Marguerite Yourcenar^[1], mais référant par avance à un livre dont la forme ne s'était pas encore fixée, font varier la ponctuation selon le contexte. Ainsi, pour réagir avec une apparence d'indignation à une suggestion de l'interlocuteur, l'auteur proteste : "Mais *Quoi, l'Éternité* ! ne sera pas qu'une étude sur l'enfance" (YO, p. 228). Mais aussitôt après, s'interrogeant elle-même et maintenant la virgule à la même place, elle termine le titre et du même coup la phrase interrogative où il s'insère par le point d'interrogation unique exigé par celle-ci : "Qui sera le protagoniste de *Quoi, l'Éternité* ?" (*ibid.*). Il n'est pas indifférent que cette variation vétilleuse affecte moins le premier mot du titre que sa fin, comme si la scission dont nous avons parlé entre les deux parties de l'énoncé se réduisait à l'insignifiance. N'est-ce qu'un effet de cet usage utilitaire, expéditif et vidé de tout autre contenu, que nous faisons du titre pour signaler le livre ? Mais pourquoi trouve-t-on à nouveau ce point d'interrogation terminal quand notre titre ne se trouve pas au terme d'une phrase interrogative ? Marguerite Yourcenar nous dit avoir dressé des listes de ses premières lectures, "pensant toujours à *Quoi, l'éternité* ?" (YO, p. 44). N'est-ce cette fois que conformité, enfin, à Rimbaud ? Quel regain de sens si le plus simple des signes, chargé seulement de ponctuer, introduisait le doute quant à la vérité de l'évidence finale, comme si l'hallucination elle-même pouvait être sceptique, où *l'éternité*, du coup, perdrait sa majuscule ! Telle graphie est plus marquante encore qui annonce que Jeanne tiendra une place importante dans le troisième volume du *Labyrinthe* : non seulement la ponctuation du titre est un point d'interrogation mais, suivi immédiatement du point qui ponctue la phrase, cette interrogation n'appartient qu'à ce titre : *Quoi, l'Éternité* ? (YO, p. 221) On comprend que l'interlocuteur se range à cet endroit à la graphie proposée (YO, p. 222). Mais sans doute faut-il faire la part de la brebis galeuse dans

[1] Philippe-Jean CATINCHI et Josyane SAVIGNEAU l'ont confirmé dans leur communication du colloque *Marguerite Yourcenar. Aux frontières du texte*, Paris, École normale supérieure, 10 et 11 mai 1994, *Roman 20-50*, 1995, p. 151-159.

la transcription des entretiens : c'est Galey qui transcrit, si c'est Yourcenar qui corrige impérieusement. Si le titre signalement n'a pas à leurs yeux une ponctuation immuable, dont la moindre altération fasse sursauter, c'est du moins qu'il n'était pas mûr encore pour l'éternité^[2].

Le dernier exemple apparaît dans un contexte où Marguerite Yourcenar s'explique précisément sur le titre du volume à venir, à la sollicitation expresse de l'interlocuteur. "Et comment faut-il comprendre le titre du troisième volume", lui a-t-il demandé (*YO*, p. 222). Elle répond par la dérobadie – comme souvent aux questions trop pressantes –, mais de façon révélatrice pour nous : "On ne comprend pas l'éternité. On la constate" (*ibid.*). Ce qui revient à ranger l'éternité dans la catégorie des évidences incompréhensibles, autant dire des vérités paradoxales, si ce n'est pas à nouveau le terme d'hallucination qui s'impose^[3]. La suite est plus explicite, et l'on s'avise qu'en parlant de sa trilogie et en la rapportant au modèle coménien, Marguerite Yourcenar l'a implicitement préparée : c'est à la fin que le livre de Comenius débouche sur "une partie purement mystique, ou plutôt piétiste, *Le paradis du cœur*" (*YO*, p. 221-222). Évoquant alors son intercesseur poétique, c'est à la fin qu'elle situe pour lui l'expérience décisive : "Le vers de Rimbaud exprime l'étonnement émerveillé devant cette *suprême 'Illumination'*" (*YO*, p. 222, je souligne).

Les inspirateurs signalés sont donc des introducteurs au progrès et à l'accomplissement de l'être. On notera toutefois que, parlant de Comenius, le rappel du scepticisme de Michel devant cette dernière partie du livre qu'il traduit – "Il ne croyait guère au Paradis constitué par de petits cercles dévots" (*YO*, p. 222) – ou, parlant de Rimbaud, le jeu sur cet autre titre, *Illuminations*, dont on sait qu'il est plus proche d'*enlumineures* que de *théophanie*, ne sont pas sans introduire dans tout cela une touche quelque peu voltairienne. La transcendance paradisiaque n'ira pas de soi.

Il est curieux que quelques années plus tôt, devant Patrick de Rosbo^[4], ce soit à propos de Zénon et de sa vision finale que Rimbaud

[2] Signalons qu'on trouve ailleurs des versions plus proches de la définitive : "*Quoi ? l'éternité*", où la majuscule fait toutefois défaut (*YO*, p. 81 et 83).

[3] Il en est de moindre envergure, non négligeable pour autant, mais non davantage dénuée d'humour. À M. Galey : "En tant qu'être, je vous constate sans vous connaître" (*YO*, p. 224).

soit pour la première fois évoqué : “j’ai l’impression qu’à la vision de Zénon mourant répond à travers le temps le vers du jeune Rimbaud : “Elle est retrouvée. Quoi ? L’Éternité” (*Ro*, p. 130). Où l’on voit que la graphie définitive est déjà présente^[5]. Où l’on voit, surtout, que le contexte immédiatement antérieur, chez Rimbaud, à notre titre – “Elle est retrouvée” – est cité lui aussi, rendant moins surprenante la question. Mais il nous importe surtout qu’une affirmation aussi glorifiante se joue du temps^[6], puisqu’elle fait répondre “à travers le temps”, non pas le récit du XX^e siècle au poète du XIX^e, mais l’inverse, selon une logique qui donne au livre de 1968 l’antériorité de son personnage ; et plus encore qu’elle veuille que ce soit le jeune homme qui réponde à l’homme mûr et au mourant – mûr pour mourir –, en vertu des bonnes règles de la transmission de l’expérience humaine. Or, cette éternité transséculaire qui est ainsi attribuée à Zénon exalte en lui une vision partagée entre une sorte d’illumination mystique et l’hallucination d’un corps exsangue^[7].

Je vois mes personnages, affirme Marguerite Yourcenar à Matthieu Galey,

je les entends, avec une netteté que je dirais hallucinatoire si l’hallucination n’était autre chose, une prise de possession involontaire, ou même forcée, qui s’entoure, à ce qu’il semble, d’une aura de peur (*YO*, p. 238).

Cette peur mise à part – mais en fait d’aura terrible le soleil suffit quand il saigne sur la mer –, cette définition de l’hallucination, discutable en soi, récusée pour la relation de l’auteur avec ses

[4] Ces entretiens furent enregistrés en 1971 et publiés en 1972, tandis que ceux des *Yeux ouverts*, qui paraissent en 1980, auraient été “poursuivis au cours des années”, selon la préface (p. 12).

[5] Chez Rimbaud, deux versions coexistent : la première dans les *Poésies* ; “Quoi ? – L’Éternité.” (première et dernière strophe du poème LXXV, intitulé “L’Éternité”), la seconde dans *Une saison en enfer* : “Quoi ? l’Éternité.”, à la première strophe d’un poème analogue, mais sans titre (RIMBAUD, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, 1946, p.132, 133, 222). Est-ce cette seconde version qui amène la Pléiade à enlever à l’Éternité sa majuscule dans les *Essais et Mémoires* ? Mais à la dernière strophe, même *Une saison en enfer* rétablit le tiret et la majuscule : “ – Quoi ? – l’Éternité”. (*Id.*, p. 223).

[6] Sur le rapport du temps et de l’éternité, voir encore cette phrase de “Necromantia” : “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” (*QE*, p. 1227-1228).

L'éternité transversale

personnages, convient particulièrement au mourant Zénon. Constamment mouvante, la vision colorée de l'alchimiste n'aura pas été éternelle, remplacée aussitôt par l'impression auditive de la porte cellulaire qui s'ouvre en grinçant. Ces disfonctionnements de l'éblouissement final incitent à croire, ici comme à propos de *Quoi ? L'Éternité*, que l'accomplissement suprême, le Paradis du cœur, resteront jusqu'au bout de l'ordre du désir, voire de l'illusion, plutôt que de la réalisation. La mer rimbaldienne, en tout cas, qu'elle soit "mêlée / Au soleil" ou "allée / Avec" lui^[8], s'en est allée ailleurs.

C'est bien ce que le troisième volume du labyrinthe confirme, qui prolonge pour Michel l'errance au-delà de l'erreur – l'erreur capitale de rejeter Jeanne – et qui y ajoute l'errance d'Egon au pays de ses pères. On a dit déjà qu'en retrouvant ce personnage réel de son enfance, Marguerite Yourcenar retrouvait le personnage fictif de son premier roman et avec lui le trio mal assorti de *La Nouvelle Eurydice*, ou son correspondant durci du *Coup de grâce*. C'est sur Egon et sur le voyage inutile que s'achève l'Éternité livresque. A-t-on remarqué que, chez Rimbaud, le vers inspirateur se rencontre dans la première, mais aussi dans la dernière strophe, le poème s'achevant lui aussi comme il a commencé ? On ne peut que supputer la part que le fait a prise dans la genèse, mais la coïncidence est là. Le livre inachevé ne pouvait mieux se clôturer qu'à l'exemple de ce modèle. Chute, plutôt que parachèvement.

[...] il existe sur terre
Des fruits amers et doux que la mort doit mûrir^[9]

Variation yourcenarienne du *Si le grain ne meurt*. Un seul personnage du livre ultime semble mûr pour l'éternité. Certes, ce pourrait être étendu à tous, à en croire leur auteur : "Un personnage créé par nous ne meurt plus, pas plus que ne meurent dans ce sens nos amis morts" (YO, p. 238). Reste que la formule des *amis morts*, si elle peut englober Egon, et quelques autres moins intensément, convient particulièrement à Jeanne, Jeanne des "Sept sonnets pour une morte", précisément. Celle qui parle dans ces sonnets, se retenant de troubler

[7] Voir Maurice DELCROIX, "Déconstruction de *L'Œuvre au Noir*", colloque *Dix siècles de littérature française*, Liège, 2-4 mai 1991. À paraître dans *Marche Romane*, Université de Liège.

[8] *Op. cit.*, p. 221 et 222, p. 132 et 133.

[9] Marguerite YOURCENAR, sonnet numéro III des "Sept poèmes pour une morte", *Les Charités d'Alcippe*, Paris, Gallimard, 1984 (abrégé par la suite en CA), p. 30.

“L'éternel rendez-vous de la terre et des morts” (CA, p. 33), trop consciente que ses cris “pénètrent sans écho la sourde éternité (CA, p. 28), dit pourtant son amour à celle qui n'est plus. Si “L'univers monstrueux tisse l'éternité” (CA, p. 31), si les morts “Ont refermé leurs bras qu'ils ne peuvent plus tendre” (CA, p. 28), si, plus révélateurs de la vraie destinatrice, “[ses] bras prompts à s'ouvrir se sont enfin fermés” (CA, p. 29), c'est néanmoins l'image de l'embrasement qui met sur ce canevas de haute lice un point de broderie :

Comme une enfant blottie entre vos bras fermés,
J'entends battre le cœur de la vie éternelle.
(CA, p. 32)

Une des scènes les plus émouvantes de *Quoi ? L'Éternité* est celle où Marguerite enfant revoit Jeanne inopinément, quatre ans après la brouille. Elle commence par de quasi frivolités : évocation du grand chapeau, des gants sur la table, de la jupe “de soie gris argent, coupée en biais”, découvrant quelques centimètres “de bas minces et des souliers bas” (EM, p. 1367). Mais le léger et le grave ne sont pas toujours inconciliables. Ces préoccupations vestimentaires, rares chez Marguerite Yourcenar, du moins dans le contexte de l'éloge, même si elles visent ici à distinguer l'élégance naturelle de la coquetterie empruntée, n'en signent pas moins une appartenance à la féminité qui n'appartient qu'à la femme admirée, mais dont le regard admiratif implique le partage. Tout est grave, qui grave dans la mémoire le souvenir de l'être aimé. Or l'action tient à un geste :

Elle me tendit les bras. Je m'y jetai avec joie. (EM, p. 1367)

Dès lors tout détail, tout désir s'efface : “il suffisait qu'elle fût là” (*ibid.*). Et quand elle n'est plus là :

Il suffisait de savoir qu'elle était belle et toute bonne. (*ibid.*)

Un absolu de type platonicien donne à cet instant sa chance d'éternité.

Une autre scène, un autre instant confirment Jeanne dans sa vocation transcendantale. Au moment de la seconde déchirure – celle qui sépare à jamais Jeanne de Michel, la jeune femme s'éloigne d'un pas rapide à travers le labyrinthe du Louvre.

L'éternité transversale

Sa voilette flotte sur sa nuque, sa longue jaquette et sa longue jupe rappellent à Michel le libre drapé des marbres autour d'elle (*EM*, p. 1326).

En quoi cette nouvelle concession à la toilette est l'élément médiateur de la vocation mythique : la femme de la terre se révèle femme de pierre, empruntant à ses sœurs marbrées quelque chose de leur fragile éternité. Comme Vénus, comme la Victoire, elle est faite, désormais, pour traverser les siècles. À cette différence près que, statue qui marche, accomplissant, de la Victoire, la velléité de l'envol, elle va s'évanouir aux yeux de Michel, et pour toujours. Anticipation d'une disparition plus grave encore ? L'éternité, pour Yourcenar, ne se concevrait-elle intensément que dans la conjonction de Jeanne et de la mort ?

Il est un autre intertexte à notre titre, incorporé celui-là. Au début du chapitre "Le Trépied d'or", on peut lire "les seuls" vers que Michel, parmi ceux qu'il a dû composer, ait gardés. Il s'agit, bien sûr, d'un tout autre embrassement :

Je voudrais dans mes bras serrer ton corps sans voiles. (*EM*, p. 1268)

Michel, sans doute, aimait cueillir dès aujourd'hui les roses de la vie et son vocabulaire obéissait à la rhétorique du temps, autorisée d'ailleurs par Racine – "Que ces vains ornements, que ces voiles me pèsent" (*Phèdre*, I, 3). À lui en tout cas de fournir au moins un titre, celui du chapitre, et la matière du titre précédent, "Un grain d'encens" :

Je voudrais devant toi effeuiller mille roses.
Faire fumer l'encens de mille trépieds d'or. (*ibid.*)

Il a peut-être sa part au titre du livre tout entier. L'amoureux transi des deux premières strophes, en passant à la troisième, s'imagine aisément trépassé. Le poème s'achève sur une scène qu'on serait tentée de dire nécrophile, si le baiser demandé au moment même où la mort viendra ne se prolongeait "tout vivant" jusqu'au jour du "grand réveil" (*ibid.*). Comme quoi l'amour a aussi ses masques de carnaval funèbre et il utilise ses vers à lui pour en exorciser d'autres, qui ne sont qu'à venir, et par là arriver à ses fins plutôt qu'à sa fin. Mais le dernier vers de Michel, qui n'a rien du vers rongeur de Valéry, est plus proche du raisonnement que j'ai tenu devant vous : ce baiser

Simone Delcroix-Briamont

ultime, l'instable par nature que fut le père de Marguerite rêve au moins

D'en garder la douceur pendant l'éternité. (*ibid.*)

Du poème au livre, de la pointe précieuse au point d'orgue énigmatique, ce n'est qu'une question d'envergure. Et c'est peut-être la douceur qu'on y trouve, parce qu'elle est un attribut de Jeanne, qui révèle le plus que le rimailleur avait au moins un titre à rejoindre le poète dans ce que j'aimerais appeler la transfusion d'un contenu vécu dans une formule livresque.