

LA NOUVELLE EURYDICE : UN « ROMAN RATÉ » ?

par Radana LUKAJIC
(Université de Banja Luka, Bosnie et Herzégovine)

Après la réception plus ou moins réussie d'*Alexis*, le premier-né romanesque de Marguerite Yourcenar, suit une autre production romanesque qui tomba presque aussitôt dans la disgrâce de l'auteur même aussi bien que des critiques : *La Nouvelle Eurydice*, roman écrit en 1930 et publié chez Grasset l'année suivante. À en croire l'écrivain, c'était un livre « infiniment raté », un « mauvais roman », un « résultat nul », à tel point qu'il le mit au pilon et en interdit toute reproduction jusqu'en 1986, lorsqu'il consentit à le faire republier dans la « Bibliothèque de la Pléiade », mais « en très petits caractères ». D'où vient ce désaveu catégorique, voire le mépris envers ce roman qui ne fut certainement pas un de ses *juvenilia* dont certains furent cependant réécrits ou servirent de base à ses productions ultérieures ?

Yourcenar elle-même en élucide quelques raisons, certainement insuffisantes pour expliquer ces qualificatifs très peu amènes :

Après *Alexis*, il s'est passé de tels événements dans ma vie que je n'ai pas pu me remettre à écrire immédiatement. Ensuite, j'ai fait la gaffe de revenir sur mes pas, en me disant qu'il était temps de faire une carrière d'écrivain (la jeunesse est conventionnelle !), j'ai produit un mauvais roman : *La nouvelle Eurydice*. Ce roman, écrit je crois en 1930, et publié en 1931, a ses fidèles, mais je ne suis pas de ceux-là. J'ai voulu "faire" un roman : résultat naturellement nul, parce que j'étais persuadée à ce moment-là que pour être un romancier véritable il s'agissait de prendre un sujet de la réalité et

de le transformer en termes romanesques. Je m'étais créé une idée de ce qu'un roman devait être : il fallait tel ou tel épisode, il fallait un intérêt amoureux ; il fallait des paysages ; il fallait ceci, il fallait cela. Vous imaginez dans quel gâchis je suis tombée ! Je raconterai d'ailleurs cet effondrement de *La nouvelle Eurydice* dans *Quoi ? l'éternité*.

[...] En somme, c'est le peintre qui a des dons, qui a même fait quelque chose d'assez bien déjà, mais qui adopte une technique d'atelier, qui se met à peindre d'après les règles et tombe dans le plus ennuyeux académisme. (*YO*, p. 81)

Déjà le titre du roman laissa perplexes son public aussi bien que ses critiques – en effet, même s'il renvoie aux références mythiques, on s'aperçoit dès le début que la trame narrative aussi bien que la structure diégétique ne sont pas à même d'établir les rapports de cohésion avec les contenus symboliques du mythe d'Orphée et d'Eurydice. À la différence de certains « fidèles », la critique de l'époque donne un verdict presque unanime : il s'agirait d'un « labyrinthe de complications sentimentales » et d'une « analyse exagérément minutieuse »¹. En outre, plus d'une fois l'écrivain se fait le grief d'avoir repris, pour écrire son deuxième roman, la formule structurale d'*Alexis* – un récit à la première personne – qui, à en croire l'auteur, s'est très vite avérée inadéquate. Mais il paraît que le clichage par rapport à son premier ouvrage n'est nullement dû à une éventuelle inexpérience du jeune auteur que le succès relatif de sa première production induit à reprendre la formule heureuse. Le clichage, procédé abondamment utilisé dans *La Nouvelle Eurydice*, est trop manifeste pour ne pas apparaître comme intentionnel et nous serions désormais portés à le considérer comme une stratégie narrative destinée à prouver une des thèses majeures du roman : l'incapacité de toute écriture littéraire et, plus largement, de l'art en général, à rendre une vérité sinon celle de la vanité de toute entreprise pareille. Ainsi, plutôt

¹ Louis de MONDADON, « Revue des Livres : romans et nouvelles, *La Nouvelle Eurydice* », *Études*, volume 210, janvier 1932, p. 376 (cité in Josyane SAVIGNEAU, *Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie*, Paris, Gallimard, 1990, p. 145).

La Nouvelle Eurydice : un « roman raté » ?

que de parler des analogies avec *Alexis*, on pourrait y déceler une sorte de palinodie ou un déni parodique des intentions scripturaires en apparence réussies de sa première création romanesque.

À l'instar d'*Alexis*, le titre même se revendiquerait d'une filiation littéraire, et cette fois aussi d'une des plus nobles : *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau. Même si les correspondances proposées avec une célébrité pareille demeurent hypothétiques, elles n'en sont pas moins repérables : les deux romans mettent en scène un triangle amoureux avec les protagonistes qui tissent des relations complexes et irréductibles donnant lieu à des réflexions idéologiques, morales et autres ; de même, dans les deux cas il s'agit de récits homodiégétiques malgré leur distribution générique distincte – une confession d'une part, et le campement dans le domaine de l'épistolaire de l'autre. De plus, l'intrigue même, certes si on la considère très schématiquement, est structurée sur des lignes directrices communes : les deux œuvres oscillent entre les romans de formation et d'amour et une quête des idéaux humains, alors que la mort de la bien-aimée est une des péripéties centrales dans les deux livres. Sans nous attarder sur les correspondances formelles entre le chef-d'œuvre épistolaire de Rousseau et le premier roman de l'écrivain, notons cependant que l'admiration de Yourcenar pour le prédécesseur célèbre est explicitement affirmée dans *Archives du Nord* lorsqu'elle désigne *La Nouvelle Héloïse* comme le « plus beau roman d'amour de la littérature française » (AN, p. 1043). De plus, la simplicité de l'intrigue où l'anecdote est réduite au minimum apparente également les deux romans où les personnages restent plus ou moins auréolés d'une « zone d'ombre » : ils n'arrivent pas à se connaître eux-mêmes, à plus forte raison ils restent opaques les uns aux autres.

De l'autre côté, si l'on risquait un parrainage plus récent, correspondant à ce « relais gidien » en ce qui concerne les influences ayant joué dans la rédaction d'*Alexis*, nous citerions un autre modèle dont la présence est à dépister uniquement, à la différence du modèle rousseauiste, dans la structure interne de *La Nouvelle Eurydice* : *Le Grand Meaulnes* d'Alain-Fournier.

L'estime que l'auteur accorde à cet écrivain est insinuée par le truchement de la scène de reconnaissance d'*Alexis* de la part de son père, Michel, consignée par Yourcenar à Matthieu Galey :

Mon père avait lu le manuscrit, du reste. [...] j'ai trouvé un petit papier qu'il avait glissé dans le dernier livre qu'il ait ouvert, la *Correspondance* d'Alain-Fournier et de Jacques Rivière. C'était un tout petit bout de papier sur lequel il avait écrit : « Je n'ai rien lu d'aussi limpide qu'*Alexis* ». (*YO*, p. 72)

Les précisions données quant à l'ultime lecture du père ne sauraient certainement être dues à un hasard : l'éloge paternel est cautionné ici par la revendication biaisée d'une communauté d'esprit avec les deux intellectuels dont certaines préoccupations, comme le remarque bien Anne-Yvonne Julien au sujet de la rédaction d'*Alexis*, « entre les années 1905 et 1914 rejoignent sans doute celles de l'apprenti écrivain de vingt-six ans : fervente curiosité pour les choses d'esprit, sensibilité aux mutations littéraires, artistiques et morales du début du siècle [...], rêve d'une écriture fluide et classique répondant aux canons de la mesure et de la justesse, centrée sur un effort de sincérité, et de transparence à soi »². La recherche de l'idéal féminin à travers une quête quasi mystique et le désabusement du personnage principal lorsque cet idéal se dilue une fois atteint, le départ définitif après la mort de la femme aimée dans un ailleurs inconnu du *Grand Meaulnes* correspondent en gros aux grands axes d'intrigue de *La Nouvelle Eurydice* qui se clôt d'ailleurs sur le constat amer du narrateur : « Je prends une route, n'importe laquelle, puisque toute route mène ailleurs » (*NE*, p. 1325). Mais à la différence du *Grand Meaulnes* qui aspire à la résurrection du passé et de l'enfance, vécu comme un âge d'or, Stanislas y voit tout au plus une « période obscure, tortueuse, engagée de toutes parts dans l'avenir » (*NE*, p. 1251) alors que toute tentative d'embellir la vie à coups d'idéalisations

² Anne-Yvonne JULIEN, *Marguerite Yourcenar ou la signature de l'arbre*, Paris, PUF, 2002, p. 14.

La Nouvelle Eurydice : un « roman raté » ?

livresques finit par une nécessité de se plier aux contingences de la vie réelle et à son opacité intrinsèque.

En dehors de ces influences hypothétiques, on peut aisément y lire une reprise des motifs majeurs d'*Alexis*, mais, comme nous l'avons déjà suggéré plus haut, il semble cette fois que l'écrivain ait voulu s'en distancier en recourant à une technique de parodie légère, remettant en cause les intentions aussi bien que l'aboutissement d'une écriture intimiste. En ce sens, les points de départ d'une écriture autobiographique, repérables dans le premier roman, se situent au rebours du projet scripturaire du personnage principal de *La Nouvelle Eurydice*. Tout d'abord, si élucidation du for intérieur il y a, elle bute inmanquablement contre une opacité fondamentale du passé que le narrateur cherche à reconstruire aussi bien que contre l'opacité de l'Autre qui est, en une dernière instance, une partie intégrante de Soi-même. À cet égard, la non transparence, l'incertitude et le doute seraient autant de leitmotifs de ce roman programmé par les grandes lignes d'un dessein confessionnel.

Déjà les relations ambiguës entre les personnages mettent la situation narrée sous le signe de l'incertitude, vu que les vrais motifs définissant les réactions des personnages demeurent très peu explicités : tout comme Alexis, et comme la plupart des personnages masculins de Yourcenar, Stanislas est de ceux qui en matière de sexualité préfèrent les hommes, mais à la différence d'Alexis, son aveu se situe dans les interstices du texte alors que son amour envers Emmanuel apparaît comme oscillant entre un culte amical et un attachement homosexuel. Comme le note Bruno Tritsmans, « la situation d'interférence entre l'amitié et l'amour, qui échappe à la simple opposition binaire, et la psychologie tourmentée qui s'ensuit sont à l'origine du "drame" »³. Comme l'on vient de le constater, tout le récit baigne dans une atmosphère

³ Bruno TRITSMANS, « Opposition et esquivance dans *Alexis* et *La Nouvelle Eurydice* », *Mythe et Idéologie dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, *Bulletin de la SIEY*, n° 5, novembre 1989, p. 9.

d'imprécision et de flou dont la métaphore principale serait la brume et la « pluie grise » qui enveloppent le récit dès l'incipit : c'est par un jour « pluvieux » d'octobre que ce jeune homme de vingt-deux ans descend du train, en quête, à bon escient ou pas, d'une « idylle, et peut-être [d'un] drame, qu'on se croit dû par la vie » (*NE*, p. 1251). Même si un début pareil se prête bien à colorer le récit d'une aura de roman de formation et d'amour, il apparaît nettement que le souci de l'auteur est tout à fait autre : s'interroger, par le truchement du narrateur, sur les capacités réelles de la souvenance et d'en minorer, par la suite, la crédibilité.

Comme on l'a déjà constaté, le narrateur même n'est pas dupe de la construction *a posteriori* qui est à la base de chaque souvenir, pris comme il est toujours dans un écheveau d'états affectifs différents. Ainsi Stanislas ne se lasse-t-il pas de dénoncer le trompe-l'œil que recèle toute anamnèse : le souvenir est « sans doute inexact » (*NE*, p. 1261) si bien qu'il s'empresse d'avouer : « Entre ce que je sens et ce que je pourrais ressentir, je n'arrive pas à tracer une ligne de démarcation bien nette, et je crains d'autant plus le mensonge que je risque, à mon insu, de m'y laisser glisser » (*NE*, p. 1270). Autrement dit, même si le narrateur est animé par le désir de donner une version exacte d'un des épisodes les plus significatifs de sa vie, il n'est pas exempt de la certitude de la vanité d'une telle entreprise, vu que le passé, tel qu'il fut, demeure inaccessible. Sans aucun doute, il nous est permis d'y voir le prélude des angoisses d'un empereur qui se heurte lui aussi à des difficultés d'ordre herméneutique : une opacité fondamentale du passé rend vains dès l'origine tous ses efforts de le percer. En essayant de se rappeler Thérèse, Stanislas, cet esprit lucide, s'avoue à lui-même que « son souvenir, exactement limité aux semaines, aux mois [qu'il] avai[t] passés près d'elle, déposé au fond de [s]a mémoire » ressemble à « ces objets chers, mais inutiles, rangés dans un tiroir avec une part de nous-mêmes » (*NE*, p. 1270). Ainsi le récit fait-il ressortir au premier plan la problématique de la connaissance du passé, de sa phénoménologie aussi bien que des outils – inefficaces, paraît-il – utilisés pour en rendre la « vérité nue ». En outre, le narrateur ne

cesse de s'interroger sur les rapports que le passé peut entretenir avec le moment présent aussi bien que sur leur interférence : ne voit-il pas, tout au long du récit, l'image du passé se modifier sous le choc des découvertes ultérieures ? En ce sens, si l'échec du livre tient en partie des « tentatives d'esthétisation avortées » et d'« un investissement du récit par le cliché »⁴, on ne saurait pour autant ne pas remarquer que ce procédé, presque compulsivement exacerbé dans le discours, ne pouvait pas être dû aux inhabiletés d'un jeune auteur imbu de modèles littéraires et empêtré dans des théories livresques insuffisantes. D'autant plus que l'écrivain n'est plus, à l'époque de la rédaction de *La Nouvelle Eurydice*, un écrivain en herbe : hormis *Alexis* qui le range « parmi les écrivains français » (*YO*, p. 73) maints écrits essayistes et poétiques précèdent ce « mauvais roman ». Et ce n'est certainement pas un hasard s'il choisit pour personnage principal un écrivain qui, par définition, se sert de mots comme des principaux mediums de son activité mimétique. Plutôt que d'y voir une allusion autobiographique, à l'instar du déguisement fictionnel du narrateur-écrivain gidien, il s'agirait ici d'un souci d'opposer les deux narrateurs respectifs – Alexis et Stanislas – dont le dernier se sert uniquement de la parole écrite en tant que moyen d'expression à la fois artistique et heuristique. Dans ce récit rétrospectif par excellence, le premier souci du « je » narrant est une organisation logique, rationnelle des souvenirs qui n'en restent pas pour autant moins fluctuants. En ce sens, même si l'on ne saurait y voir une écriture de l'histoire dans un sens strict, l'interrogation sur le passé, par le biais de sa propre histoire qu'il cherche à reconstruire, apparente le narrateur à un *histor*.

La reconstruction du passé est délibérément insérée par le narrateur – un écrivain en l'occurrence, ne l'oublions pas – dans le registre livresque, c'est-à-dire qu'elle est d'emblée située dans une zone d'artefact et de fictionnel, procédé utilisé pour mettre en abyme l'inanité de tout effort de sa reconstruction effective. Par ailleurs, les termes comme « drame », « tragédie », « théâtre »

⁴ Bruno TRITSMANS, *ibid.*, p. 11-12.

foisonnent dans le récit, alors que l'authenticité même des actes et des intentions humains est explicitement mise en cause :

Nous sommes tous des acteurs : nous jouons un rôle, que du reste nous ne choisissons pas. Nous entrons, presque à notre insu, dans celui de l'amant, du mari, de l'ami infidèle ou de l'honnête femme amoureuse ; comme ces comédiens médiocres qui, par timidité, par routine, se contentent toute leur vie d'imiter Sarah Bernhardt ou Talma, nous suivons sans rien y changer les indications d'un texte qu'ont avant nous bégayé quelques milliers d'hommes. On aime, on hait, quelquefois l'on tue, parce que cela fait partie du rôle. (NE, p. 1311)

L'anamnèse ne pouvant être que fragmentaire, la narration contient tout au plus « quelques moments plus rares, plus émouvants que d'autres [...] qui seuls émergent dans nos souvenirs » (NE, p. 1318).

Sans doute, l'ancrage très faible du roman dans un cadre référentiel précis s'inscrit dans ce dessein d'indétermination générale où tout flotte dans les limbes de la mémoire du narrateur en substituant à un cadre référentiel réel un lieu indéterminé. Les toponymes sémantiquement surdéterminés en sont les indices les plus significatifs : Ombre, Vivombre, Ombrevive évoquent des lieux peuplés de fantômes ou tout au plus de personnages larvés qui soulignent l'atmosphère d'irréalité et de trompe-l'œil. Le souvenir étant dépourvu de sa capacité à nous rendre l'« image la plus exacte, la moins déformée possible » (NE, p. 1318) des choses, toute anamnèse apparaît désormais comme une tentative vouée à l'échec et incapable de dévoiler quoi que ce soit. L'oubli qui érode tout acte de souvenance est symboliquement illustré dans la scène où Stanislas s'arrête devant une fontaine, métaphore par excellence de l'oubli irrémédiable :

J'arrivai, au croisement des routes, à une fontaine où souvent nous avions bu ; je m'y penchai avec une sorte d'intention lustrale ; si forte est en nous l'obscur hantise du merveilleux que je n'eusse

La Nouvelle Eurydice : un « roman raté » ?

pas été étonné de voir un autre visage se refléter près du mien, sous la chevelure de Vénus. (*NE*, p. 1277)

Notons que tout l'énoncé déborde d'un symbolisme transparent : l'oxymore entre « lustrale », qui renvoie explicitement au désir d'élucidation et de souvenir exact, et « obscure », impliquant l'idée de l'incertitude et du doute, est quelque peu aboli par le motif de « reflet », ou d'image, qui n'est qu'un pis-aller de l'acte mnémonique.

De même que la connaissance du passé, réduite à « des fragments irritants d'être incomplets » (*NE*, p. 1281), la connaissance de l'Autre apparaît comme une aspiration chimérique. Pour l'illustrer, le narrateur recourt également au code littéraire toujours dans le dessein de mettre en abyme tout ce qu'il y a de factice et de construit dans nos représentations d'autrui : « J'avais achevé mon premier livre ; j'avais cru, en l'écrivant, donner de Thérèse une image exacte, ou du moins nuancée : je m'aperçus, quand il fut terminé, que ce portrait ne lui ressemblait pas » (*NE*, p. 1271). En effet, le leitmotiv de l'image émaille le tissu diégétique de l'œuvre. Mais même l'image, que le narrateur veut stable, s'avère fluctuante : tout comme le passé qui n'est nullement fixe, l'image elle-même est dotée d'une plasticité intrinsèque et ne peut offrir qu'un reflet miroitant de la réalité recherchée. Ainsi voyons-nous l'image de la défunte se modifier au fil des pages, ballottant entre les pôles opposés : de l'épouse fidèle et contrite, elle se métamorphose en une maîtresse sans scrupules, voire en manipulatrice jalouse qui cherche à s'interposer entre les deux amis pour compromettre leur complicité. Le personnage d'Emmanuel ne reste pas moins énigmatique d'un bout à l'autre du roman, avec ses réticences, ses propos ambigus, ses actes immotivés, balançant entre le désir de dissimuler ou d'avouer ses penchants sexuels qui ne peuvent se lire que dans ses silences et ses hésitations langagières, le plus souvent traduites par les points de suspensions significatifs. Son image aussi, à l'instar de celle de Thérèse, fluctue entre un mari dévoué et un conjoint méprisant, désabusé et surtout résigné, puisque les raisons de ses vrais

tourments sont apparemment à chercher ailleurs. Vu sous ce jour, son suicide dont les raisons sont plutôt subtilement suggérées qu'explicitées le situe irrémédiablement sous le signe de l'hypothétique et de l'ambigu. L'opacité insurmontable des autres est d'ailleurs métaphorisée avec brio par la scène où Stanislas, réduit à une clandestinité de voyeur contre son gré, contemple Emmanuel et Thérèse « par-delà [une] cloison de verre ». Ainsi, en raison de cette barrière transparente, il ne lui reste qu'à se figurer ou à « interpréter » (*NE*, p. 1259) le secret des autres, faute de pouvoir le percer pour de vrai.

Si toutes les tentatives de pénétrer le mystère de l'Autre sont vouées à l'échec, il n'est pas moins difficile de se connaître soi-même. Ainsi le narrateur se heurte-t-il constamment à cette opacité majeure qui est l'impossibilité de tracer les contours plus ou moins nets de son moi : « Rien, au fond, n'est moins réel que nous-mêmes » (*NE*, p. 1287), constate-t-il amèrement, à plus forte raison que la seule certitude qui en découle est que nous sommes tout au plus les acteurs de nos propres vies, ou ce qui est plus grave encore, des « caricature[s] » (*NE*, p. 1269) de nous-mêmes. « On ne comprend jamais personne, à commencer par soi-même » (*NE*, p. 1287) affirme le narrateur, en anticipant déjà les méditations de l'empereur Hadrien qui sera amené à constater presque la même chose : « Mais il y a entre moi et ces actes dont je suis fait un hiatus indéfinissable » (*MH*, p. 305). Les rapprochements entre les deux personnages s'imposent d'ailleurs dans maintes réflexions sur l'aliénation identitaire à laquelle achoppe toute tentative heuristique. À ce titre, la méditation du narrateur de *La Nouvelle Eurydice* sur le dormeur qui, à l'instar du personnage proustien, une fois réveillé, fait face à ce grand inconnu qui est soi-même, prélude de deux décennies en avance les célèbres sentences de l'empereur sur le sommeil qui dénoncent le mirage identitaire. Et le narrateur de *La Nouvelle Eurydice* de constater : « Chaque nuit met un fragment d'éternité entre nous et l'incessante fantasmagorie que nous prenons pour nous-mêmes : tout homme qui se réveille éprouve si peu que ce soit les sensations d'un mort étonné d'avoir vécu » (*NE*, p. 1268). Bien évidemment, malgré un nombre

La Nouvelle Eurydice : un « roman raté » ?

important de similarités thétiqes qui témoigne d'une même ligne de force étayant les œuvres de Yourcenar, nous ne saurions être tentée d'établir un parallélisme plus systématique entre les deux personnages, encore moins entre ce roman désavoué par l'auteur même et celui qui lui a assuré une célébrité universelle. Sans doute, toute une série de distances séparent les deux productions, y compris celle entre l'auteur des années trente qui n'est pas encore arrivé à la maturité requise pour « trouver le ton juste » et l'écrivain mûr qui sera à la hauteur d'écouter la voix impériale. Et pourtant, comme nous avons tenté de le montrer, le gros des préoccupations scripturaires de l'auteur se profile déjà dans ce roman de jeunesse, taxé cependant de « plus ennuyeux académisme ».

Bref, à la différence d'*Alexis* dont l'auteur se reproche d'avoir repris la forme, le projet du narrateur de *La Nouvelle Eurydice* de reconstruire le passé et de donner « une image exacte » des êtres qui ont joué un rôle des plus décisifs dans sa vie, n'aboutit certainement pas. Si Alexis réussit à revivre son passé et à se délester de son poids, s'il réussit également à transcender sa vie en recourant à ce langage universel et plus authentique que tous les autres qui est la musique, il n'est rien de tel chez Stanislas. L'art n'étant plus qu'un postiche de la réalité, une reconstruction factice comme l'est d'ailleurs, en une dernière analyse, toute souvenance, tout ce qui en ressort n'est qu'un artefact mensonger. L'incertitude définitive est le seul acquis de cette tentative de remémoration si bien que le livre se termine par le constat désabusé du narrateur : « Je ne suis sûr de rien, ni des vertus de ces deux morts, ni de leurs fautes, ni de leurs larmes. Je ne suis sûr que de leur vie. Cet homme et cette femme ont vécu » (*NE*, p. 1325). Une vie passée et définitivement close serait donc le seul bilan existentiel des êtres ayant vécu, ou, comme l'a dit ailleurs l'écrivain : « Ils sont parce qu'ils furent » (*PE, EM*, p. 454).

Sans conteste, ce roman se situe dans la lignée des romans symbolistes de la fin du siècle dont *Le Grand Meaulnes* serait un relais plus récent. Mais si on peut y déceler une affiliation avec

cette tradition littéraire, que certains ont baptisée aussi « roman décadent », cela n'explique ni ne justifie le recours au code mythique que le titre annonce. Certes, comme le dit Jean Blot « la valeur mythologique du [titre] ne se retrouvait à aucun moment du récit même »⁵. Et pourtant, les références mythiques, si minces qu'elles puissent être, y sont repérables, mais dans les frontières mêmes du texte : dans le vécu de l'auteur. Toujours est-il que cette carence majeure du livre, à savoir la faible présence du mythe auquel l'appareil titulaire fait allusion, a dû laisser déconcertés les critiques et le public de l'époque. Et ce n'est que dans ses ouvrages de maturité ainsi que dans certains épitextes que l'auteur nous donne des informations supplémentaires concernant la genèse du livre : « J'avais pris un épisode de ma propre existence, intéressant et très singulier, parce que justement ce n'était ni un sujet de roman d'amour, ni de roman d'ambition ou de vanité ; rien de tout cela. Cela aurait dû être un roman d'influences, montrant le jeu des influences sur un être jeune » (*YO*, p. 82).

Car derrière le couple de Thérèse et Emmanuel on peut lire l'histoire, effleurée déjà dans *Alexis*, de Jeanne et Conrad de Vietinghoff, amis du père de l'écrivain, dont les relations avec le couple sont racontées dans la trilogie de l'auteur, notamment dans *Quoi ? L'Éternité*. Selon les dires de l'auteur même, Jeanne était pour lui « un modèle d'intelligence et de bonté féminines »⁶. En effet, il entreprend la rédaction du roman à peine une année de distance après la perte de son père qui, agonisant dans une clinique de Lausanne, en janvier 1929, pleure au souvenir de Jeanne : c'est ainsi que la fille, tout comme le père, revient à cet idéal féminin et entreprend la quête de la disparue⁷ à la semblance du personnage principal de son roman :

⁵ Jean BLOT, *Marguerite Yourcenar*, Paris, Seghers, 1980, p. 104.

⁶ Marguerite YOURCENAR, *Lettres à ses amis et quelques autres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997, p. 521.

⁷ Jeanne de Vietinghoff est décédée en Suisse, en juin 1926.

La Nouvelle Eurydice : un « roman raté » ?

Lorsque mon père est tombé malade, je me suis retrouvée dans la région qu'avait habitée cette femme. J'avais à ce moment-là vingt-deux ans⁸, et j'ai tâché, moi aussi, comme le personnage de mon roman, de retrouver les amis de la morte (elle était morte entre-temps). Naturellement, j'ai obtenu des renseignements qui ne correspondaient pas toujours les uns avec les autres. Je suis allée voir le médecin qui avait soigné cette femme, j'ai fini par retrouver le mari, et nous avons eu quelques conversations sur la disparue. (YO, p. 83)

En dépit de l'éclaircissement succinct sur la disparition de « cette femme », indice d'une tentative réfléchie de minorer l'effet traumatique qu'a pu avoir sur l'auteur cette révélation, il est certain que ce double deuil a programmé une bonne partie de l'économie globale de *La Nouvelle Eurydice*. Aucun doute que l'épisode central du roman – la recherche de la disparue – est la transcription presque exacte de l'expérience vécue par l'auteur. Ce qui ressort ici au premier plan, comme l'observe bien Michèle Sarde⁹, c'est la construction hybride du personnage de Stanislas qui oscille entre la figure du père, soit l'amant auquel Jeanne préféra son mari homosexuel, et celle de la fille qui part en une quête de la figure féminine idéale. En ce sens, il est à noter que le rapport de Stanislas envers Thérèse fluctue lui aussi entre les revendications d'un amoureux et le besoin de la présence maternelle : plus d'une fois il insiste sur son côté protecteur, métaphoriquement suggéré par l'image de ses « mains ». Et le narrateur de rajouter un peu plus loin : « Ce n'était pas la femme que je regrettais, mais seulement tout ce qu'impliquait sa présence, le foyer dont elle était le centre » (NE, p. 1271) pour conclure ensuite que l'âme de Thérèse « avait coulé en [lui] [...] non seulement la beauté, mais aussi la douceur de ce dévouement maternel » (NE, p. 1277). Le symbolisme du principe féminin dont l'écrivain investit déjà la structure interne

⁸ C'est également l'âge de Stanislas au moment où il vit cet épisode crucial de sa vie.

⁹ Michèle SARDE, « Troubles de l'herméneutique dans *La Nouvelle Eurydice* », *Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Simone et Maurice DELCROIX éd., Tours, SIEY, 1995, p. 399-410.

d'Alexis réapparaît dans *La Nouvelle Eurydice*, conçu cette fois aussi comme un élément tellurique qui ponctue tout le récit : les souliers de Stanislas « couverts d'une gaine de boue » (*NE*, p. 1268) sont une transcription métaphorique de notre ancrage définitif dans les contingences matérielles, vécues comme une immanence à laquelle on reste assujetti malgré tous les efforts de s'en libérer. À ce titre, la figure de Pascaline, la femme de chambre de Thérèse et la gardienne de la maison après le départ du couple, est associée explicitement à l'élément chthonien, évoquant l'immutabilité, ou la Terre tout simplement : « largement étalée dans sa robe de soie noire, elle paraissait moins marcher que se répandre à terre » (*NE*, p. 1278) ; ou, un peu plus loin : « elle avait cette démarche molle qui semble à chaque pas enfoncer dans quelque chose » (*NE*, p. 1282). Le même motif réapparaît dans la scène où le narrateur, après avoir appris la mort de la femme aimée, se livre à une longue méditation sur le mouvement planétaire et sur la « terre [qui] nous emporte tous dans cette rotation éternelle », la terre sur laquelle on se jette « comme un enfant malade sur le corps maternel » (*NE*, p. 1295).

Sous la lumière du vécu traumatique de l'auteur, Jeanne, image archétypale de la mère, devient ainsi une Eurydice « deux fois perdue » – une première fois lorsque, à la suite d'une dispute avec Michel, elle disparaît de la vie de la jeune Yourcenar, et une seconde fois lorsque la perte s'avère être définitive. D'ailleurs, un profil flou de Jeanne affleure déjà sous les traits de la destinatrice de la missive d'Alexis. Mais alors que dans ce récit, aussi bien que dans la première partie de la trilogie familiale, cette figure féminine réapparaît sous le nom de Monique, dans *Quoi ? L'Éternité*, l'ultime production de l'auteur qui jette un éclairage nouveau sur *La Nouvelle Eurydice*, elle reprend enfin son vrai nom. Qui plus est, les descriptions des deux jeunes femmes coïncident parfaitement. Comme Michel qui voit Jeanne pour la première fois à ses propres noces où elle vient pour être l'unique demoiselle d'honneur de Fernande, sa future femme et mère de l'écrivain, Stanislas rencontre Thérèse aux noces d'une de ses sœurs où « la fiancée d'Emmanuel devait servir de demoiselle

d'honneur » (*NE*, p. 1252). De même, les analogies sont évidentes dans les descriptions des deux jeunes femmes : Michel, « d'avance la savait belle ; il n'avait pourtant pas imaginé ce visage d'ambre pâle, ce corps praxitélien aux contours discrètement marqués par le long tailleur de velours rose, ce grand chapeau de feutre rose couvrant à demi la nuit des cheveux et les tranquilles yeux sombres » (*QE*, p. 1266), tandis que Stanislas s'aperçut « seulement qu'elle portait une robe presque rose, rappelant, selon la mode de l'époque, le calice renversé d'un glaïeul, et qu'un large chapeau de velours noir mettait sur son visage l'ombre pathétique qu'on voit au centre des vieux cadres » (*NE*, p. 1252)¹⁰. Les correspondances frappantes entre les deux descriptions sont fort riches en implications. Tout d'abord, la transcription tardive de la même scène met les deux textes dans une relation intertextuelle où la version biographique apparaît comme un décryptage largement postérieur de la transformation du vécu en littérature. D'autre part, la récurrence du souvenir est révélatrice d'un impact considérable de l'investissement affectif dans le processus d'anamnèse lui assurant certes son indéfectibilité. Il va sans dire que le resurgissement intermittent du même souvenir dans le temps-espace scripturaire est inhérent au fait littéraire et ne représente guère une *hybris* mnémorique – au contraire, il apparaît comme le réservoir inépuisable de variations imaginatives. Mais ce qui frappe dans l'écriture yourcenarienne, c'est que le souvenir « récidiviste » n'est pas un souvenir à proprement parler personnel, mais un souvenir *légué* : la rencontre avec Jeanne, qui se dote incontestablement d'une aura épiphanique, constitue le lot existentiel de Michel, le père de l'écrivain. Sans nous risquer dans un dépistage de mobiles psychiques, voire subliminaux, de cette appropriation du souvenir du géniteur, notons qu'il y a lieu de parler ici d'une véritable identification avec le père, ce qui induit à

¹⁰ D'autres textes, comme l'indiquent certains critiques yourcenariens, portent la trace de la perte définitive, et douloureuse, de Jeanne, notamment les poèmes « Sept poèmes pour Isolde morte », et « Tombeaux », composés en 1929. Les deux poèmes ont paru initialement sous le titre : « En mémoire de Diotime : Jeanne de Vietinghoff » (Cf. Michèle SARDE, *op. cit.*, p. 405 ; Anne-Yvonne JULIEN, *op. cit.*, p. 38-52).

la conclusion de la réversibilité absolue de la souvenance. Cette interchangeabilité mnémonique opérée dans l'espace scripturaire anticipe celle qui sera un des principes générateurs de la rédaction des créations romanesques majeures de l'écrivain – il s'agit là bel et bien de sa fameuse capacité de « sympathiser » avec ses personnages, technique qui rendra tous ses ressorts dans la rédaction de *Mémoires d'Hadrien* et *a fortiori* dans sa trilogie familiale.

Si l'on prend en considération les élucidations proposées, il est évident que la prise en compte des interférences entre réalité biographique et fiction, mais aussi des relations intertextuelles fort significatives, s'impose comme nécessaire pour justifier le décodage du mythe d'Orphée et d'Eurydice dans le tissu textuel. Que l'auteur ait choisi d'en offrir une clé interprétative moyennant un mythe qui lui-même a été depuis longtemps l'objet de différentes interprétations, oscillant sans cesse entre la fable mythique et l'histoire, ne devrait alors nullement nous étonner. À ce titre, notons que le personnage d'Orphée, généralement considéré comme le patron des poètes et des musiciens, demeure lui aussi plus ou moins énigmatique : alors que les uns lui assignent une existence réelle dans l'histoire¹¹, les autres y voit une figure mythique complexe se prêtant à de multiples exégèses physiques, mystiques, morales ou artistiques. Dans un champ sémantique aussi large, ce personnage se donne tantôt comme le modèle de l'amant parfait, tantôt comme son contre-exemple, soit un lâche complaisant, incapable de sauver sa bien-aimée. En outre, de nombreuses versions du mythe insistent sur la misogynie d'Orphée qui, une fois retourné d'Hadès, refuse tout commerce avec les femmes et institue des mystères avec des adeptes exclusivement masculins. Sans conteste, ces quelques facettes contradictoires du personnage rendent aisée l'homologation avec le narrateur de *La Nouvelle Eurydice* ; mais en dehors de ces coïncidences plutôt

¹¹ Déjà de nombreuses sources antiques font d'Orphée un poète thrace, fondateur du courant ésotérique de l'orphisme. Le débat sur le fondement de telles théories est resté ouvert jusqu'aujourd'hui.

superficielles, une autre interprétation du mythe qu'on qualifierait d'artistique permet un rapprochement touchant à la structure interne du récit et à son message poétique. En ce sens, le mythe d'Orphée et d'Eurydice serait la transcription allégorique de la condition artistique, c'est-à-dire de l'art, de ses capacités inhérentes aussi bien que de ses limites pour nous rendre une Idée, dans le sens platonicien du terme. Stanislas ne dénonce-t-il pas dès l'amorce du récit l'incapacité de sa parole artistique, tributaire de ses potentialités mnémoniques aussi bien que de mots en tant qu'instruments majeurs de son expression ? Le caractère lacunaire de son souvenir ainsi que l'insuffisance de l'acte langagier à nous rendre *la vérité* placent son récit sous le signe de la précarité et du mensonge. Ainsi nous serait-il permis de nous référer à une interprétation *langagière* du mythe, certes ultérieure à la rédaction de *La Nouvelle Eurydice*, mais qui pourrait être éclairante en ce qui concerne les intentions scripturaires hypothétiques de Yourcenar. Il s'agit en effet de l'interprétation proposée par Maurice Blanchot qui, dans son *Espace littéraire*, voit dans le mythe d'Orphée et d'Eurydice une métaphore de l'écriture littéraire : selon Blanchot, les mots ne peuvent évoquer que l'ombre du réel. Orphée n'aurait donc pas cherché à sauver Eurydice, mais à consacrer sa séparation avec elle. En se retournant, il n'aurait fait que se soustraire à sa condition d'artiste qui est celle du sacrifice du réel pour son ombre, puisque « [l]a profondeur ne se livre pas en face, elle ne se révèle qu'en se dissimulant dans l'œuvre »¹². Vue sous ce jour, la mise à mort d'Orphée par les Bacchantes symboliserait sa fragmentation volontaire pour donner la voix à l'universel, en l'occurrence à l'Art. Dans le même ordre d'idées, la double perte d'Eurydice pourrait être associée d'abord au vécu réel du narrateur et ensuite à l'incapacité de l'anamnèse d'en restituer une image exacte : cela dit, la plongée dans le passé équivaldrait à la descente dans l'Hadès pour y retrouver non plus la vraie Eurydice, mais son ombre. La conception de la « descente » abyssale dans le passé, Yourcenar elle-même l'exprimera explicitement en disant qu'« on

¹² Maurice BLANCHOT, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988, [1^e éd. : 1955], p. 226.

ne peut que descendre et non remonter le temps » (*F*, 1150). Ainsi, à la différence d'Alexis, Stanislas ne se retrouve ni dans son passé, ni dans son art, alors que l'absence d'un allocutaire distinct souligne l'inanité de son projet confessionnel : au début du deuxième chapitre, Stanislas constate, non sans amertume, que « n'ayant pas de confident, [il] n'eu[t] pas l'occasion d'utiliser [s]on passé » (*NE*, p. 1270-1271). Tout comme le dépècement du corps de l'Orphée mythique, la personnalité de Stanislas apparaît *in fine* comme fractionnée, inapte à restituer les débris du passé et, par là, du souvenir des autres et de soi-même tel qu'il fut.

Compte tenu des éclaircissements proposés, nous serions amenée à constater que la diatribe lancée à l'égard de *La Nouvelle Eurydice* de la part de son auteur nous semble sinon injuste, du moins outrée. Cela dit, même si l'on ne peut nier ni la fragilité de sa structure interne, due en particulier au surinvestissement du code littéraire, ni une mise en relation trop occultée avec le mythe relevant des inhibitions intimes de l'auteur, nous serions conduite à conclure que ces carences majeures peuvent aisément être lues comme programmatiques, à savoir délibérément exhibées pour soutenir certaines conceptions relatives à l'écriture littéraire et à ses contraintes. Par ailleurs, à la semblance d'*Alexis*, ce roman apparaît comme l'amorce d'un long trajet ou comme un jalon nous aidant à suivre la genèse d'une œuvre impressionnante : on y voit déjà se profiler la silhouette du sage Hadrien, on y entend les inflexions graves de l'agnostique Zénon « qui sait qu'il ne sait pas » alors que *Le Labyrinthe du monde* nous permettra une interprétation nouvelle de toutes les œuvres antérieures de l'auteur qui se donnent dès lors comme autant de pièces du puzzle absolument nécessaires pour en avoir une image sinon « exacte », du moins plus complète.