

OPPOSITION ET ESQUIVE DANS *ALEXIS ET LA NOUVELLE EURYDICE*

Bruno Tritsmans

1. Marginalité et contestation

Dans ses "Entretiens"¹, M. Yourcenar se pose volontiers en moraliste: soucieuse de "définir sa position" à l'égard des "problèmes de ce temps" (Rosbo 7), elle lutte contre "la société post-industrielle" (Galey 251), dénonce "les lieux communs" (Galey 137) et considère que le devoir essentiel du romancier consiste à "inciter à repenser" (Rosbo 86). Une part de sa démarche, du moins au niveau de cette réappropriation de sa propre œuvre que sont les "Entretiens", consiste à revendiquer sa particularité, voire sa marginalité, et se place ainsi sous le signe de la lutte, de l'opposition contre l'"immense masse des mots et des erreurs" qui "menace, non plus seulement, comme [Hadrien] le prévoyait, la civilisation de son temps, mais la vie même sur terre" (Rosbo 110). Ses personnages majeurs sont présentés par elle comme autant de porte-parole de ce projet de contestation par une sorte de court-circuitage temporel: Zénon est ainsi porté à "rejeter les évidences dont nous nous contentons tous" (Rosbo 116), et son expérience de l'œuvre au noir est décrite comme "une période de dissolution de tous les concepts, tous les préjugés, toutes les notions sur lesquels nous avons accoutumé de vivre" (Rosbo 120)².

Ce projet de contestation, Yourcenar le réalise le plus souvent par le biais d'un recours à l'Histoire conçue comme "école de liberté", ou encore comme

1 Je désigne ainsi les deux séries d'entretiens que M. Yourcenar a accordées à P. de Rosbo (*Entretiens radiophoniques avec M. Yourcenar* (Paris: Mercure de France, 1972)) et à M. Galey (*Les Yeux ouverts. Entretiens avec Matthieu Galey* (Paris: Editions du Centurion, 1980)).

2 M. Yourcenar adopte systématiquement le point de vue de la marginalité, du "groupe récusé" (Rosbo 78), dont les homosexuels ne forment qu'un exemple parmi d'autres. Elle se montre par ailleurs soucieuse d'assurer en principe le droit de parole de l'individu, "qui n'a aucune raison de se sentir personnellement coupable" (Rosbo 137, note 1).

"entreprise de dissolution": "Elle nous libère de certains de nos préjugés et nous apprend à voir nos propres problèmes et nos propres routines sous un autre angle" (Rosbo 44). Mais en même temps, Yourcenar s'avoue fascinée par une "histoire décantée" (Rosbo 50), lavée de ses "défroques" (Rosbo 164), qui ne retient de l'histoire qu'un "milieu a-temporel, nettoyé de tout ce que la vie a de mesquin et d'imparfait" (Rosbo 50). Ce qui intéresse Yourcenar dans l'Histoire, — même si elle concède que ce n'est pas "désormais pour nous souhaitable ou possible" (Rosbo 50) —, c'est un monde impersonnel, libéré de la présence humaine, et Yourcenar va à l'occasion jusqu'à présenter l'histoire comme une combinatoire, avec "un certain nombre assez réduit d'éléments de base, [...] susceptibles de milliers de variations, de milliers de possibilités" (44)³.

Le regard yourcenarien semble ainsi proche de celui du "Visionnaire", qui affirme voir "dans l'espace / ce siècle, qui passe" (Rosbo 170): il surplombe toute situation contingente pour dégager un monde "plus ouvert et plus secret que [celui des êtres humains]" (Rosbo 103). L'apparement du regard historique à celui du visionnaire semble faire écho aux thèses d'Oswald Spengler du *Déclin de l'Occident* en 1918: pour Spengler, la culture révèle sa vérité profonde, voire sa mauvaise fin dans une "intuition d'artiste"⁴, et tout se passe comme si Yourcenar s'en souvenait quand elle décrit, dans un article au titre révélateur de "Diagnostic de l'Europe", les poètes comme les "gardiens des disciplines héréditaires de la pensée", et quand elle stigmatise dans l'Europe des années 20 une "déchéance", une "maladie" — la métaphore spenglerienne par excellence — dont elle se veut "témoin"⁵.

3 M. Yourcenar recourt par moments explicitement, par le biais, il est vrai, de Roger Caillois, à l'image du jeu, "symbole d'on ne sait quoi qui englobe et dépasse toute la vie", et qui "nous manipule pour des raisons et à des fins inconnues, ou plutôt sans raisons et sans but, une *lila* divine" (*Discours de réception de Mme M. Yourcenar à l'Académie française* (Paris: Gallimard, 1981) 26-27).

4 J'emprunte cette présentation de la pensée de Spengler à Judith Schlanger (*Les métaphores de l'organisme* (Paris: Vrin, 1971) 159-163).

5 "Diagnostic de l'Europe" a été publié dans la *Revue de Genève* (juin 1929, 745-752). A l'occasion, Yourcenar présente très explicitement la fascination pour l'histoire comme un signe de la mort prochaine d'une culture (Rosbo 59, note 1).

En dernière analyse, Yourcenar recourt à des valeurs universelles, à "ce qu'il y a de plus durable, de plus essentiel en nous" (Rosbo 62), et c'est cela qu'elle s'assigne précisément comme tâche de dégager, même si elle se montre en même temps soucieuse de ne pas "systématiser à l'excès" (Rosbo 52) comme l'historien ou l'idéologue, qui "durc[issent] le passé" (Rosbo 56).

Ces jeux de miroir de l'écrivain avec son œuvre montrent à quel point celle-ci est animée par le désir de contester le discours du monde et de constituer un contre-discours. Mais le projet de contestation ne prend pas toujours la forme tranchée de l'affrontement. Celui-ci présuppose en effet la possibilité même de s'opposer au discours dominant et de développer un système de valeurs concurrent. C'est précisément cette opération d'ordre stratégique qui se trouve problématisée par la société industrielle moderne telle que la stigmatise Yourcenar, et elle partage ainsi le pessimisme culturel de cet autre admirateur des mythes qu'est Mircea Eliade (Rosbo 59, note 1): dans la société moderne, l'individu a de moins en moins de pouvoir sur les monstrueuses structures sociales et politiques qui l'entourent", et toute forme d'opposition y est menacée et n'a que "quelques minces possibilités de succès"⁶.

La seule action qui ait quelque chance de réussir, c'est l'action locale, de nature tactique⁷. Dans *Les Yeux ouverts*, Yourcenar ne cesse de souligner les possibilités de l'action locale (275): dans des registres très différents, elle prône ainsi la reconversion au bois (278) ou l'aide sociale procurée par le

6 Le pessimisme culturel s'accompagne, chez Spengler comme chez d'autres, d'un fatalisme: dans "Diagnostic de l'Europe", Yourcenar se dit "simple témoin" du "bouquet final au feu d'artifice d'un monde", et elle semble ainsi "résigné[e] d'avance aux ténèbres qui vont suivre" (752). Plus tard, les projets d'activités locales semblent atténuer quelque peu ce fatalisme, sans toutefois qu'il ne soit affecté en profondeur.

7 Michel de Certeau a montré que l'accroissement du contrôle dans la société technologique, qui rend difficile voire impossible toute contestation systématique, s'accompagne de la multiplication d'activités oppositionnelles de la part des individus: ceux-ci réintroduisent, par une sorte de guérilla, une aire de liberté au sein même du système social. Cette activité tactique, que de Certeau présente comme un "art du faible", est foncièrement non-systématique, irrationnelle; elle n'est jamais assurée de sa propre légitimité et est donc constamment à réinventer (*L'invention du quotidien. Arts de faire*, (Paris: UGE, 1979) 9-29). R.Chambers a exploré certaines des modalités selon lesquelles les textes du XIXe siècle français répondent à ce modèle (*Mélancolie et opposition. Les débuts du modernisme en France* (Paris: Corti, 1987)).

Catholic Worker à New York (281). En dépit de leur naïveté certaine, ces activités constituent autant de symptômes de cette volonté d'opposition qui anime Yourcenar, et qui ne peut se réaliser que sous une forme individuelle, locale et marginale.

2. *Oppositions d'esthètes*

Cette contestation tactique est présente dès les premières œuvres de Yourcenar, mais sous une forme très particulière. *Alexis* (1929) et *La Nouvelle Eurydice* (1931) sont, avant tout, formellement apparentés: dans les deux récits, un narrateur autodiégétique se rappelle une aventure émotionnelle qu'il se propose d'élucider. Cette réappropriation a aussi, explicitement ou implicitement, une visée apologétique; comme le rôle du narrateur dans l'histoire qu'il raconte est, dans les deux cas, équivoque et passible, à ses propres yeux, de condamnation morale, il éprouve le besoin de légitimer sa position ainsi marginalisée, ou du moins de l'expliquer.

2.1. *Discours oppositionnel et expression musicale: "Alexis"*

Alexis est, on le sait, l'histoire d'un jeune musicien homosexuel qui écrit à sa femme pourquoi il l'a quittée. Comme le précise Yourcenar dans les "Entretiens", Alexis est engagé dans un "débat d'ordre moral" et il risque "la réprobation d'ordre social" (Rosbo 79). Alexis ne vit et n'écrit que dans une position réprouvée: il est culpabilisé socialement, et dans sa "longue lettre", il sera ainsi amené à justifier le parti qu'il a pris, à développer un contre-discours à la morale qui le condamne.

La lettre d'Alexis se veut dès le début "effort [...] d'exactitude" (9)⁸. Sa position socialement marginalisée (son homosexualité), il va chercher à la motiver, à la justifier en "expliqu[ant] sa vie" (9). Alexis ne revendique toutefois pas son homosexualité comme une valeur — contrairement à ce qu'il

8 Toutes nos références à *Alexis* renvoient à l'édition de ce texte dans M. Yourcenar, *Œuvres romanesques* (Paris: Gallimard, 1982).

arrivera de faire à Yourcenar même, qui envisage à l'occasion une justification de l'homosexualité dans un monde menacé de surpopulation (Rosbo 86, note 1) — , mais il adopte une attitude de fuite.

Dans un premier temps, il se situe dans les "vieilles familles" (12) où les ancêtres paraissent "beaucoup plus réels" (13) que leurs descendants, au point de remplir les miroirs d'"images" (13). Alexis-narrateur relève ainsi dans la chambre qu'il occupait dans son enfance "un de ces petits miroirs d'autrefois, qui sont toujours un peu troubles, comme si des haleines en avaient terni la glace" (33). Même si le miroir retrouve par après sa fonction commune en lui renvoyant son "image ordinaire" (33), il reste que la possibilité d'une dépossession a été évoquée. C'est dans le même contexte qu'Alexis insiste sur son appartenance à la race "bien étrange" des Géra, "où la folie et la mélancolie alternent de siècle en siècle" (7), et dont il se dit lui-même "la fin" (13).

A cette désappropriation par les ancêtres correspond celle des lieux: Alexis situe son enfance à Woroiño, qu'il présente comme un lieu d'exil, inclus dans le "très vieux pays de la Bohême du Nord" (13). Par ailleurs, les maisons y vivent "d'une vie particulière, à laquelle notre vie importe peu" (14). La maison natale d'Alexis n'est guère un lieu de fixation, mais participe à cette instabilité générale dans laquelle il est soucieux de s'inscrire: il avoue que lui et ses proches n'y étaient que des "visiteurs mal à l'aise" (14).

Enfin, quand Alexis s'interroge lui-même et recherche les "raisons beaucoup plus intimes" (22) de son homosexualité, il ne les allègue pas et les présente comme "obscur" (22). Il crée ainsi une marge d'indétermination, un brouillard où se dissout toute fixation précise, et dont il se réclame. Plutôt que de revendiquer des valeurs particulières, de prendre position, il choisit de remonter "très loin" (22) et opte pour ce qu'il appelle la "complexité de la vie" (18).

Cette démarche se traduit par un refus des paroles explicites qui "trahissent" (9) et rend compte de la prédilection d'Alexis pour le silence, qui résorbe tout "aveu" (22), toute déclaration explicite. L'"impuissance des paroles humaines" (49) se trouve illustrée par cette rhétorique de la

maladresse qu'Alexis affiche quand il met en doute son aptitude à s'exprimer: il affirme ainsi que "chaque mot qu'[il] trouve [l']éloigne un peu plus de ce qu'[il] voulais d'abord exprimer" (10). Il présente donc son langage comme inadéquat, opaque ou mensonger, et multiplie ratures (9) et déclarations d'échec: "je n'ai rien expliqué" (12), "vous savez que je suis très ignorant" (17).

Alexis ne durcit donc jamais sa position: s'il refuse les "termes précis", le "nom" de la "maladie" (18) et soustrait ainsi son discours à la norme sociale, il ne revendique quant à lui que ce flou, cette marge. C'est cependant moyennant cette latitude ainsi créée qu'il introduira sa propre voix, qu'il se justifiera et s'opposera au discours social.

Après avoir refusé la formulation simple et univoque et avoir dissous sa position dans une nébuleuse, Alexis pose la possibilité de traduire cette complexité sous le signe duquel il a placé sa vie. Pour ce faire, il fait appel au paradigme musical: seul le musicien est capable d'"exprimer ce silence" (16). Quand l'aveu se traduit en termes musicaux, il se libère et une communication s'établit ou est du moins postulée: "de votre chambre vous m'entendiez jouer, écrit-il à Monique; je me disais que cela suffisait comme aveu et comme explication" (74). La musique est donc ce langage paradoxal qui permet d'exprimer les choses "en les disant pas" (47), d'"adhérer] au silence" (16). Aussi, Alexis va jusqu'à modeler son écriture sur la forme musicale: à sa musique "très discrète" correspond le projet d'"écrire [...] à voix basse" (62).

Cette minimisation de la demande par Alexis n'empêche donc pas qu'il y ait revendication d'une authenticité, d'un *pour soi* que l'interlocutrice est appelée à reconnaître: "Ce que je vous demande (la seule chose que je puisse vous demander encore) c'est de ne passer aucune de ces lignes qui m'auront tant coûté" (9). L'esquive d'Alexis est le détour, voire l'ultime ruse par lequel ce récit se fait — à son corps défendant — apologie:

Cette lettre est une explication. Je ne voudrais pas qu'elle devienne une apologie. Je n'ai pas la folie de souhaiter qu'on m'approuve; je ne demande même pas d'être admis: c'est une exigence trop haute. Je ne désire qu'être compris. Je vois bien que c'est la même chose, et que

c'est désirer beaucoup. Mais vous m'avez tant donné dans les petites choses que j'ai presque le droit d'attendre de vous de la compréhension dans les grandes (35).

Dans un premier temps, Alexis refuse de qualifier sa demande d'"apologie" et lui préfère le terme d'"explication". Parallèlement, il substitue au désir d'être admis celui d'être compris. Mais ce repli, cette minimisation de la demande sont par la suite remis en cause: apologie et explication, admission et compréhension sont "la même chose". Par ailleurs, cette subtilisation n'empêche pas qu'il y ait revendication, car à la fin de la séquence, Alexis s'arroge "presque le droit" d'attendre la compréhension de son interlocutrice.

C'est d'ailleurs une des efficacités de l'acte de narrer même que d'effacer progressivement la retenue d'Alexis: "écrire ma vie me confirme en moi-même" (76). Aussi, il croit, à la fin du récit, être en droit de rejeter catégoriquement "les convenances extérieures" (67), "la morale ordinaire" (76) pour se réclamer d'une "morale intime" (67) et éminemment personnelle: c'est alors qu'il affirme comprendre "cette liberté de l'art et de la vie, qui n'obéissent qu'aux lois de leur développement propre" (74), et qu'il revendique son art, seul capable de libérer ses "possibilités sans bornes" ou, plus simplement, son "corps" (33, 75)⁹.

Dans sa préface, "devenue à présent inséparable de l'œuvre" (1219), M.Yourcenar avoue que le texte lui paraît avoir gardé "une sorte d'actualité, et même d'utilité pour quelques êtres" (5). Elle évalue de façon critique la vérité relative à laquelle Alexis croit être arrivé comme une conception

9 M. Delcroix souligne la portée oppositionnelle de cette morale intime où "l'acceptation de soi est restauration de l'innocence ou du moins décomposition du jugement moral" ("*Alexis ou le Traité du Vain Combat*: un roman épistolaire de Marguerite Yourcenar", *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* (1977) 235). Par ailleurs, le discours d'Alexis ne se présente jamais comme purement personnel, mais s'efforce d'emblée de se donner une portée générale par l'emploi massif de maximes, qui forment ainsi un contrepoids au discours moral refusé. L'usage de la maxime apparaît dès lors comme le correspondant primitif du mythe: c'est un premier recours à un système justificatif (V.Decroos, "Maximes et autobiographie dans *Alexis ou le Traité du Vain Combat*", *Tijdschrift voor levende Talen*, (1976) 469 sq.).

possible, erronée sur certains points, de l'homosexualité: l'explication par le biais du milieu social lui semble ainsi "destinée à faire rentrer artificiellement dans le système psychologique de notre époque des faits qui se passent peut-être de ce genre de motivation", alors que la recherche par Alexis d'une "liberté sexuelle plus entière" s'allie pour elle à l'"envie d'échapper à un confort et une respectabilité fabriqués d'avance" (6). Yourcenar semble ainsi durcir la portée oppositionnelle du récit d'Alexis: elle s'en prend à l'explication accidentelle qu'Alexis donne de son homosexualité ainsi qu'aux concessions au discours social que cette attitude implique, et radicalise son refus des conventions morales. Elle actualise ainsi les virtualités moralisantes du sous-titre: "Le traité du vain combat".

Il semble donc que la préface réalise ce qu'Alexis avait cherché à éviter, la traduction de sa position en parole. Le brouillage des arguments s'y résorbe en prise de position tranchée, et ce récit est ainsi appelé à confirmer les thèses yourcenariennes: "le monde des réalités sensuelles [est] barré de prohibitions" (4).

2.2. Discours oppositionnel et cliché: "La Nouvelle Eurydice"

La Nouvelle Eurydice n'a guère donné lieu à ce type de réintégration: pour Yourcenar, ce livre "infiniment raté" (Rosbo 17) n'a qu'une pertinence autobiographique, qu'elle s'est proposée de restituer dans *Quoi? l'Eternité*. Ce roman serait la transposition de la recherche par Yourcenar d'une femme aimée par son père et à laquelle elle s'était attachée comme à un "exemple humain" (Galey 79). Le roman renié est inséré dans le champ des influences subies, mais en même temps la portée en est fortement réduite: ce récit qui "aurait dû être un roman d'influences" (Galey 78) n'a pour objet avoué qu'un personnage relativement insignifiant dans la constellation autobiographique¹⁰.

10 Voir à ce propos Y. Leclerc, "Comment parler de soi?" (*Il confronto letterario* (supplemento al numero 5) "Giornata Internazionale di Studio sull'opera di Marguerite Yourcenar", (Scheda Editore, 1986)), qui montre que Yourcenar "passe sous silence mais dans le même geste [...] montre le masque" (85).

Ce récit est à son tour animé par le désir d'"être exact", de "donner des choses l'image la plus exacte, la moins déformée possible" (217)¹¹. Toutefois, par rapport à *Alexis*, la situation narrée s'est singulièrement complexifiée, dans la mesure où ce récit met en jeu une situation triangulaire: le narrateur, Stanislas Langelier, raconte sa relation équivoque avec Thérèse d'Olinsauve, qui a épousé un ami d'enfance, Emmanuel. Econduit de la maison où ils ont vécu quelque temps tous les trois, il tente un an plus tard de la retrouver. Mais Thérèse est morte, et à la fin de sa recherche, Stanislas est aussi témoin du suicide d'Emmanuel. Même si les enjeux de ce récit sont peu explicités, il est suggéré que l'amour pour Thérèse se double dans le roman d'une relation homosexuelle latente entre les deux personnages masculins: la situation d'interférence entre l'amitié et l'amour (218-219), qui échappe à la simple opposition binaire (202), et la psychologie tourmentée qui s'ensuit (25, 84, etc.) sont à l'origine du "drame" (143) que Stanislas suppose être au coeur de la vie de Thérèse et d'Emmanuel. L'histoire qu'il relate est pour lui source de culpabilité, et la donnée se trouve disséminée dans le roman (108, 227).

Comme Alexis, Stanislas évite toute fixation sur une position précise et il opte dans la présentation des faits pour l'équivoque: ce n'est peut-être pas un hasard si le retour à Vivombre reste lié pour lui "aux aspects qu'avait alors le paysage", et plus exactement au fait qu'"il bruinait" (18), ou s'il associe plus tard certaine scène essentielle à la brume, qui efface tout partage précis, toute organisation humaine, comme par exemple les avenues du parc (26). Ce brouillard s'étend par ailleurs sur les faits que le narrateur cherche à restituer, et constitue une des métaphores les plus significatives du texte: ainsi, le narrateur avoue sa difficulté à tracer "une ligne de démarcation bien nette" (69) entre le possible et le réel, entre ce qu'il sent et ce qu'il pourrait ressentir. Et quand il s'efforce de se rappeler Thérèse fiancée, il ne trouve qu'une "vision" restée dans la mémoire

à la façon d'un objet aperçu derrière une glace sans tain, qu'on voit sans espérer l'atteindre, mais qui va se perdant dans de plus vagues

11 Les références à *La Nouvelle Eurydice*, qui a été écartée des *Œuvres romanesques*, renvoient à l'édition originale de ce texte (Grasset, 1931).

profondeurs, à mesure que l'ombre, les reflets, et la buée de notre haleine s'interposent entre lui et nous (13).

Même s'il y a parfois tentative d'accéder à l'univocité, d'immobiliser l'objet animé dans un "cadre" (125), le constat de l'inaccessibilité du passé s'impose constamment: les choses se "décolorent" (78) et semblent à l'occasion remplacées par leur "fantôme" (78), les personnages sont à l'image de ces passants qui semblent "se diluer dans la brume" (211), et Stanislas même se voit, en regardant dans le miroir, comme une "figure de voyage" et se demande si ce n'est pas le visage de "quelqu'un d'autre" (79).

La situation du narrateur, pour qui le passé est fondamentalement opaque et pour qui les identités sont "incessante fantasmagorie" (61), est représentée emblématiquement par cette scène où il contemple Emmanuel et Thérèse "par-delà [une] cloison de verre" (34), sans entendre ce qu'ils disent réellement et se trouvant ainsi réduit à "interpréter" (34). Aussi, le passé se présente au narrateur sous une forme fragmentée, et le récit affectionne les descriptions de bric-à-brac, d'objets hétéroclites (69, 136, 180). Parallèlement, le narrateur multiplie les réflexions, sous forme de maximes, sur les limites de la connaissance de soi et d'autrui: "On ne comprend jamais personne, à commencer par soi-même" (118). L'exactitude, la stabilité initialement recherchées font donc place à une instabilité hyperbolisée, à l'image de cette "sarabande de formes" qu'on ne peut ni "arrêter ni [...] suivre" (195).

A cette dépossession du narrateur, qui se présente comme privé de son passé, correspond une problématisation de son récit même: comme Alexis, il affirme que "les mots gâtent la simplicité des choses" (150), et le silence vers lequel tend le discours est un silence de crypte, qui se "referm[e] comme une eau qu'on cesse d'agiter" (202). Le récit, dans la mesure où il est porté vers l'élucidation, vers la "recherche des causes" (219), est dès lors nécessairement faussé, inadéquat:

On ne pense pas assez qu'il y a dans tout récit une faute de perspective: on y narre tout au plus quelques moments plus rares, plus émouvants que d'autres, on ne s'aperçoit pas que ces moments, qui

seuls émergent dans nos souvenirs, flottent sur la nappe obscure, mais continue, de longues heures anonymes, [...] (218).

Contrairement à *Alexis, La Nouvelle Eurydice* reste cependant immobilisée sur cette constatation négative, sur cette impossibilité de narrer adéquatement. Alors qu'Alexis réussissait à transformer son discours balbutiant en communication effective et efficace par le biais de l'esthétisation musicale, le récit de Stanislas a mauvaise conscience jusqu'au bout et ne cesse d'œuvrer dans le malaise. Le symptôme le plus apparent en sont les nombreuses explicitations du code littéraire qui sont un élément de parodie évident. Dans ce texte, les événements sont présentés à l'occasion comme "roman" (13) ou comme "drame" (118), et les personnages apparaissent comme des "acteurs" (198). Enfin, ces acteurs jouent mal, et ils risquent à tout moment de "manque[r] le rôle" (66), à l'instar de ces comédiens médiocres qui, par timidité, par routine, se contentent toute leur vie d'imiter Sarah-Bernardt ou Talma" (198-199).

Ces références au code littéraire peuvent être lues comme des tentatives d'esthétisation avortées, dont le rôle est analogue à celui qui revenait à la musique dans *Alexis*. Mais alors que la musique fournissait l'exemple d'un art accompli qui permettait de formuler l'aveu indicible, le roman et le drame s'avèrent ici des modèles inadéquats. L'esthétisation échoue donc, et ce n'est sans doute pas un hasard si Stanislas retient, dans la description du salon des d'Olinsauve, un "vieux piano un peu désaccordé" (72), survivance parodique du thème musical d'*Alexis*¹².

Quand Stanislas essaie de donner dans son premier livre une "image exacte" de Thérèse, il échoue et le portrait "ne lui ressembl[e] pas" (72). Ce n'est donc pas sans cruauté — inconsciente — qu'Emmanuel lui dira que "de tout cela, en somme, il n'y a pas de quoi faire un roman, à peine un épisode" (185). Ailleurs encore, la présence trop massive du code sera explicitement corrélée par Stanislas à son échec d'écriture, notamment quand il dit que

12 On retrouve une survivance semblable du thème musical dans *Le Coup de Grâce*: "Ce qui ressemble encore le plus aux phases monotones d'un amour, ce sont les rabâchages infatigables et sublimes des quatuors de Beethoven." (*Œuvres romanesques* 122).

"les récits d'autrui embellissent tant l'amour qu'on n'ose plus être sûr de l'avoir jamais éprouvé" (238). Son récit est, tout compte fait, devenu analogue à celui des mécomptes sentimentaux de Mlle Godechaud, "si continuellement ravivés par une imagination romanesque, qu'il en était d'eux comme de ces tableaux souvent repeints, où l'on n'est plus sûr qu'il reste rien d'authentique" (101). L'omniprésence du code littéraire dans le récit de l'aventure forme écran et rend celle-ci méconnaissable, "de même qu'un écrivain ne reconnaît plus son œuvre, traduite dans une langue étrangère" (210). M.Yourcenar fera d'ailleurs écho à cet investissement du récit par le cliché dans *Les Yeux ouverts*, où elle condamne *La Nouvelle Eurydice* comme "un livre extrêmement littéraire" dont le protagoniste "pouvait sortir de n'importe quel roman du XIXe siècle" (78)¹³.

On ne peut dire plus explicitement l'échec de l'opération d'esthétisation: la légitimation par le biais de l'œuvre d'art échoue, et cette conception salvatrice de l'art ne reviendra qu'en dehors de tout aveu ou confession dans les *Nouvelles orientales*, qui célèbrent par moments "le mythe de l'artiste sauvé par l'exercice de sa profession d'artiste" (Rosbo 151). Mais l'écriture intimiste qui est celle de nos deux récits échouent pour d'autres raisons encore, plus secrètes. Le succès de la confession d'Alexis tenait en grande partie à la présence — postulée — du témoin compréhensif qu'était Monique¹⁴. *La Nouvelle Eurydice* fait comme écho à cette situation, quand le narrateur constate que le souvenir de Thérèse est pour lui un "centre" autour duquel il affirme "ordonner sa vie" (81). Mais ce souvenir, ce passé restent inutiles quand on ne peut pas le montrer à quelqu'un, et c'est bien à ce niveau-là que ce récit pose problème. Au début du chapitre II, le narrateur constate que son passé reste inutile parce qu'il ne peut pas le "montrer à quelqu'un": "n'ayant pas de confident, je n'eus pas l'occasion d'utiliser mon passé" (70); et un peu plus loin, il se plaint encore que lui font défaut ces "points de

13 R.Amosy et E.Rosen analysent un phénomène semblable dans le lyrisme en prose des romantiques, où "la tentative de se raconter dans son unicité et son intimité achoppe incessamment sur une parole d'emprunt", "sur "un véritable tissu de clichés", montrant ainsi l'impossibilité pour le sujet de s'auto-représenter comme authentique (*Les discours du cliché*, (Paris: CDU/SEDES, 1982) 27-44).

14 Sur le problème du destinataire de ce récit, voir M. Delcroix, *art.cit.*, 232 sq.

repère dans l'opinion des autres" qui "suffisent trop souvent à rassurer quelqu'un" (81). Le destinataire qui était si présent dans *Alexis* fait défaut dans *La Nouvelle Eurydice*, sauf à la fin, où le narrateur s'adresse à Thérèse, dont il vient de découvrir la tombe: "Mon amie, je ne sais pas si je vous aimais" (238). Tout se passe donc comme si ce récit ne trouvait à se destiner qu'à cette femme morte.

3. *Excédents*

Cette communication paradoxale montre bien que la voie intimiste amorcée dans *Alexis*, où le narrateur s'adresse à une interlocutrice pour justifier sa vie, s'épuise déjà dans *La Nouvelle Eurydice*, où le narrateur ne trouve plus qu'une morte comme interlocutrice¹⁵. La rhétorique de l'aveu se pétrifie, et ce n'est pas un hasard si ce récit se termine sur un départ, sur le désir d'aller ailleurs: "Je prends une route, n'importe laquelle, puisque toute route mène ailleurs." (240)¹⁶. De cet ailleurs, *La Nouvelle Eurydice* donne un seul indice, son titre, dont J.Blot remarquait avec regret que sa

15 *Le Coup de Grâce* (1939) constitue une survivance tardive de cette veine: le héros, Eric, se "confesse" face à un public indifférent. Il opte pour une position marginalisée (comme homosexuel et comme fasciste), voire pour une cause perdue, mais il durcit cette attitude, qui trouve son analogon hyperbolique dans cette "citadelle avancée de Chevaliers Porte-Glaives" (*Œuvres romanesques* 144). Sur cette question et ses implications politiques, on verra, ici même, l'étude de Luc Rasson, "Un humanisme inadéquat. A propos du *Coup de Grâce*". Il reste cependant certaines survivances de l'"ancienne" rhétorique de l'aveu et de sa prédilection pour la complexité et l'indéterminé, par exemple quand Eric avoue qu'il ne lui reste d'une conversation "que des bribes, un texte plein de trous, comme un document mangé des vers" (128), ou, plus radicalement, que l'homme n'est parfois qu'un "agglomérat" (148) à cause des défaillances de la mémoire, thématiques dès les premières pages du récit ("je me souviens mal..." (87)). Cette défaillance n'est plus assumée dans une dynamique oppositionnelle et valorisée esthétiquement, mais elle est le symptôme d'une impuissance et apparaît dès lors comme la trace fossilisée d'une forme devenue inopérante.

16 Dans cette perspective, la relation que Yourcenar établit entre ce récit et *Quoi? L'Eternité* semble significative: tout se passe en effet comme si le récit autobiographique de 1988 venait combler la lacune, l'aveu interrompu du récit romanesque de 1932.

valeur mythologique ne se retrouvait à aucun moment du récit même¹⁷. Ce titre excédant constitue une tentative de soustraire le récit au régime de l'aveu qui était le sien, où un narrateur adhérent à la position marginalisée de l'homosexualité cherchait à se justifier face à autrui — avec toutes les insécurités que cela implique —, pour le donner à lire en regard d'un ensemble de significations collectives, voire figées. Thérèse, certes, n'est pas Eurydice, et Stanislas n'est pas Orphée. Mais l'inscription d'un horizon de référence mythique, même s'il prend dans ce contexte une valeur presque parodique et que ce récit — comme tous ceux qui appartiennent à la veine intimiste — reste nettement en deçà de cet horizon de référence, montre le désir de soustraire le récit aux risques de la communication intersubjective et de l'autoriser par un discours de référence stable.

17 J.Blot, *Marguerite Yourcenar* (Paris: Seghers, 1980) 104. Le même mécanisme avait déjà joué dans le choix du titre d'*Alexis*, dont le nom est emprunté, nous dit la préface, "à la deuxième Eglogue de Virgile" (6).