

PROFONDEUR ET APPARENCE DANS LA NOUVELLE EURYDICE DE MARGUERITE YOURCENAR

par Laura BRIGNOLI (Pavie)

Dans la production romanesque yourcenarienne des années trente, trois brefs romans sont assimilables sous la même étiquette de récits intimistes à la première personne. Les points communs entre *Alexis ou le Traité du vain combat*, *La Nouvelle Eurydice* et *Le Coup de Grâce*, ont déjà été illustrés par d'autres critiques ^[1] qui ont ainsi mis en évidence le rôle que jouent dans ces récits, de la part du narrateur, la rationalisation, l'explication et la justification, laquelle devient, parfois, involontaire apologie ^[2].

Notre point de vue diffère légèrement de ceux que l'on vient de citer ; mais, avant de justifier notre position, qui souligne la spécificité de *La Nouvelle Eurydice* par rapport aux deux autres romans, il convient de poser comme point de repère l'appartenance de ces œuvres à un même filon narratif : veine qui ne s'est pas épuisée en 1939, mais qui a laissé sa trace, par certains procédés narratifs, dans les œuvres yourcenariennes les plus mûres. L' "impersonnification" ^[3] ou la dépersonnalisation, procédés qui "réalisent un compromis entre la nécessité et l'impossibilité de parler de soi" se représenteront en partie dans *Feux*, dans les *Mémoires d'Hadrien*, et encore dans la trilogie du *Labyrinthe du monde*.

[1] Nous nous référons ici aux articles de Claude BENOIT, "La Nouvelle Eurydice ou le labyrinthe du moi", *Marguerite Yourcenar, biographie, autobiographie*, Actes du II^e Colloque de Valencia, 1988, pp. 65-70 et de Bruno TRITSMANS "Opposition et esquisse dans *Alexis* et *La Nouvelle Eurydice*", *Mythe et idéologie dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar, Bulletin de la Société Internationale d'Etudes Yourcenariennes*, n. 5, nov. 1989, pp. 1-14.

[2] Voir B. TRITSMANS, *op. cit.*, p. 7.

[3] Nous faisons nôtre l'heureux néologisme utilisé par Yvan LECLERC, "Comment parler de soi ?", *Il Confronto Letterario*, supp. al. n° 5, 1986, p. 87, pour rendre compte de la combinaison entre l'usage de la première personne et le recours aux maximes et aux sentences dans les œuvres yourcenariennes.

Du point de vue thématique seulement, ces trois récits intimistes mettent en scène des situations analogues : trois personnages, deux hommes et une femme, entrelacent leurs existences sous deux codes fondamentaux : le refus et l'homosexualité (revendiquée, latente ou déclarée). Dans *Alexis*, qui se présente comme une lettre qu'un musicien écrit à sa femme pour lui expliquer la naissance et l'acceptation progressive de son homosexualité, le refus d'une existence inauthentique va de pair avec la prise de conscience de la pédérastie, mais cela implique un élargissement du front du refus qui investit également la femme du protagoniste. *Le Coup de Grâce* place dans le cadre de la guerre de 1914-18 l'amour désespéré de Sophie pour Eric von Lhomond, lui-même amoureux de Conrad, le frère de Sophie ; dans ce roman, le refus total du personnage féminin, justifié par le choix sexuel d'Eric, ne débouchera chez Sophie que sur une attitude de reniement indifférencié : de sa famille, de son idéologie – ou mieux d'une tradition culturelle invétérée –, voire de sa féminité. *La Nouvelle Eurydice*, enfin, est l'histoire d'une quête : apparemment la recherche de Thérèse (femme d'Emmanuel, l'ami de Stanislas) que le protagoniste avait aimée par le passé, mais qu'il ne retrouve que morte. Construit autour de ces deux codes (refus et homosexualité), ce roman les présente sous une forme embrouillée au possible, au point que, l'homosexualité n'étant que suggérée, il devient même difficile de cerner le refus : est-ce Thérèse qui est réticente aux avances de Stanislas, ou bien est-ce Emmanuel qui se soustrait à l'amour de Thérèse, ou encore est-ce elle qui refuse à son mari toute fidélité ? Le jeu est compliqué, on s'en rend compte dès le début...

Après ces généralisations nécessaires à une compréhension plus globale, nous focaliserons notre attention sur ce qui constitue la spécificité de *La Nouvelle Eurydice*^[4] et explique en partie son échec.

Au-delà de la complexité de l'intrigue, ce qui frappe tout premier lecteur de ce roman c'est la surabondance des références à la littérature. Le narrateur, Stanislas Langelier, est un écrivain, ce qui justifie métonymiquement les nombreuses comparaisons à caractère littéraire, tout comme dans *Alexis*, la profession de musicien du protagoniste donnait lieu à une série d'images et de références à la musique. Mais l'analogie s'arrête là, les deux paradigmes remplissant

[4] Toute référence au roman renvoie à la seule édition existante, parue à Paris, chez Grasset, en 1931.

Profondeur et apparence dans La Nouvelle Eurydice

des fonctions complètement différentes. Si, dans *Alexis*, la musique se faisait interprète d'un désir inavoué, seule expression de ce que l'on n'osait pas exprimer, la littérature ici alimente un jeu de complexité et d'ambivalence qui ajoute sens au sens.

Tirant son sujet d'un fait authentique, Marguerite Yourcenar, dès ses premiers romans à la recherche des aspects immuables de l'existence sous la contingence de l'événement ^[5], semble vouloir donner à son histoire une valeur emblématique qu'elle ne possède pas en soi. Incapable de "rester dans cette réalité nue" ^[6], elle se propose d'étoffer son sujet, de "le transformer en termes romanesques" ^[7]. Ce qu'elle craint, entre autres, et qu'elle n'avoue pas dans ses entretiens, c'est surtout la banalité : l'auteur sent que l'authenticité de l'histoire n'est pas une garantie contre la banalité de la narration : l'adjectif "banal" revient trop souvent dans le texte pour ne pas éveiller notre curiosité ^[8], et dévoile une obsession constante que l'on cherche à conjurer. Mais quels sont les moyens mis en œuvre ?

Agissant sur des plans différents mais complémentaires, le recours aux conventions de la narration, l'insertion de motifs typiquement baroques et les références explicites au code littéraire concourent, chacun de leur côté ^[9], à rendre emblématique et complexe ce qui est considéré comme banal parce que simple.

Une narration conventionnelle. Plusieurs années après la publication du roman, Marguerite Yourcenar, avec sa lucidité habituelle, n'a pas manqué de souligner le caractère livresque de ces personnages, l'aspect conventionnel de leurs vertus ou de leurs vices, l'"académisme" des descriptions ^[10] qui l'ont amenée à refuser toute

[5] Encore dans la conférence qu'elle a tenue à Tokio en 1982, parue avec le titre "Voyages dans l'espace, voyages dans le temps" dans le récent *Tour de la prison*, Paris, Gallimard, 1991, elle attribue à son personnage Nathanaël la découverte de "l'un des secrets de la vie [...] : l'uniformité sous la vérité des apparences" (p. 167).

[6] Marguerite YOURCENAR, *Les Yeux ouverts, entretiens avec Matthieu Galey*, Paris, Le Centurion, 1980, p. 78.

[7] *Idem*, p. 77.

[8] Avec le substantif et l'adverbe (banalité, banalement), nous avons compté dix-neuf occurrences.

[9] Plutôt stylistique le premier, thématique le deuxième et linguistique le dernier.

[10] *Les Yeux ouverts, op. cit.*, p. 78.

republiation de *La Nouvelle Eurydice*. Cette empreinte de conventionnalisme dérive, ainsi qu'elle l'a dit, des idées reçues qu'elle avait sur la structure du roman, mais l'examen de certains passages a mis en lumière le caractère obsessionnel que revêtaient pour elle la banalité, et avec elle, la simplicité. L'association se produit explicitement dans le texte : après une nuit passée à réfléchir sur l'opportunité de son retour à Vivombre, Stanislas arrive à avoir "une vue *plus nette, c'est-à-dire plus banale* des choses" (p. 91) ^[11], et le narrateur d'avouer plus loin, à propos de son amour impossible : "tout était plus banal qu'on n'ose dire" (p. 161). Son art étant encore peu mûr, Marguerite Yourcenar associe la netteté à la banalité et, comme cette dernière s'accorde mal avec l'expression de la passion, leur dépassement s'impose. La tentative de les rendre inoffensives aboutit donc à des passages tels que le suivant :

Un ciel pâle, presque rose, se tendait pour une heure au-dessus de cette rue banale ; on respirait l'odeur spéciale aux villes par les après-midis d'été, et qui semble faite de la décomposition des choses, de poussières, de benzine, de la chair meurtrie des pêches à l'étal du fruitier, et des secrètes moiteurs de femmes (p. 180).

Encore que d'un conventionnalisme somme toute acceptable, ce passage oppose à la banalité des choses décrites la particularité d'une description qui, en ce cas, crée une atmosphère presque décadente.

C'est, au fond, l'œil de celui qui regarde qui ajoute complexité et mystère à l'histoire pour la rendre plus intéressante, pour lui conférer l'ambivalence dont elle est dépourvue. Le narrateur sait bien qu'il est des "aventures passionnelles, [qui sont] banales comme un fait divers, excepté pour leur acteur" (p. 118) ; c'est pourquoi il choisit de mettre en évidence, parmi des éléments naturels, ceux qui peuvent prêter "à ces choses banales le charme de n'être plus les mêmes" (p. 85).

Si la complexité et l'ambivalence sont cultivées parce que tenues pour plus réelles ^[12], on insiste alors sur la complexité de la vie qu'un récit net et linéaire ne réussirait pas à représenter. A défaut d'autres moyens, on fait appel à la multiplicité de la personnalité, au

[11] C'est nous qui soulignons.

[12] "tout serait trop simple, s'il fallait toujours que ce fût une chose ou l'autre. Généralement, c'est une chose *et* l'autre"(p. 202).

Profondeur et apparence dans La Nouvelle Eurydice

palimpseste des attitudes devant la vie (p. 228), ou encore, on confie au non dit l'expression de cette complexité :

La vie d'un homme est toujours si complexe que, même s'il se suicide pour un motif à peu près clair, *on ne sait jamais* combien d'autres malheurs ont collaboré à sa mort (p. 228) ^[13].

La complexité à tout prix, telle semble être sa devise...

Le baroque. Détentrices du cliché de complexité, l'esthétique baroque possède ici une pertinence corroborée par plusieurs aspects du texte. Son utilisation comme paradigme de référence ^[14] semble constituer la réponse – on ne saurait dire combien volontaire – à l'exigence de pourvoir d'une troisième dimension une surface platement bidimensionnelle.

Cette catégorie herméneutique est certes utile pour fixer l'aspect fugitif d'un problème posé par le roman, mais son utilisation nécessite quelques précautions, car il convient d'éviter de placer sous cette étiquette tout ce qui relève d'un certain désordre, l'obscurité des thèmes ou le caractère artificiel du style. Il s'agit donc de particulariser et de nuancer, de dépasser ces généralisations peu éloquents qui ne sauraient répondre à l'exigence dont il est question ici : illustrer le fonctionnement des caractéristiques baroques dans *La Nouvelle Eurydice*. L'immanence au texte, le choix de laisser parler le roman à ce propos, nous évitera d'imposer de l'extérieur une définition par elle-même déjà problématique ^[15].

Or, ce n'est point la structure de ce roman que l'on peut définir comme désordonnée, mais c'est plutôt la situation narrée qui est labyrinthique : le narrateur-protagoniste ne bouleverse jamais l'ordre chronologique dans lequel se sont déroulés les événements. Mais cette netteté de propos débouche sur un effet d'ambiguïté : ainsi les comportements de certains personnages apparaissent comme incompréhensibles au moment de leur description et ne sont expliqués qu'après coup comme par un retour en arrière ^[16] ; l'explication

[13] C'est nous qui soulignons.

[14] Elle s'impose avec toute sa force de stéréotype culturel.

[15] L'œuvre de Claude-Gilbert DUBOIS, *Le Baroque, profondeur de l'apparence*, Paris, Larousse, 1973, dont notre étude s'inspire, rend compte de cette difficulté.

[16] Nous sommes bien loin néanmoins des digressions qui caractérisent certains

même laisse parfois le lecteur sur sa faim, comme celle qui concerne l'attitude d'Emmanuel envers sa femme et son ami. Ajoutée à cela, la multiplication des points de vue engendre une confusion où la vérité ne se distingue plus du mensonge, ni le mensonge délibéré des simples suppositions. Pensons par exemple à la réticence de Thérèse lorsqu'elle parle des rapports qui la lient à son mari (pp. 38-46), et aux explications divergentes qui en sont données après coup par la femme de charge Pascaline, selon laquelle Thérèse aimait en silence Stanislas (pp. 112-120) ; par l'abbé Godechaud prêt à jurer que les deux époux s'aimaient éperdument (pp. 143-144) ; par la sœur du prêtre, Mlle Armance innocentant un Emmanuel victime, selon elle, de la débauche de sa femme (pp. 164-169) et finalement par Emmanuel, convaincu qu'un grand amour liait Thérèse à Stanislas (pp. 184-188). Ainsi, – et c'est là un caractère tout à fait baroque – la discutabile unité des portraits de ces deux personnages dérive d'une multiplicité de détails qui tendent à l'autonomie.

Le personnage de Thérèse est plus particulièrement construit sur la base de tendances divergentes : la polarité qui caractérise certains de ses comportements interprétables soit comme dévouement total envers son mari, soit comme débauche absolue, en sont témoins ; l'alternance, parfois le déchirement entre platonisme et sensualité est encore un trait baroque.

Considérons les noms des villages où est située l'histoire. Leur symbologie ostentatoire – “Vives”, “Ombre”, “Ombrevive”, “Vivombre” (vie et mort, clarté et obscurité) –, leur organisation volontairement fumeuse, ajoutent au déroutement de Stanislas qui ne réussit pas à trouver la tombe de Thérèse. La confusion de ces noms se répercute, en le reflétant, sur le chaos des choses et des consciences.

L'exploitation thématique de l'orage, (l'attrait du narrateur pour le vent et les nuages, l'environnement tempétueux) révèle que ces personnages possèdent une sensibilité baroque ; et c'est le fait de privilégier ces conditions atmosphériques qui permet de juger inopérant ici le cliché romantique selon lequel tout paysage est un état d'âme.

Dépourvu du sens de la relativité, Stanislas, peut-être par immaturité, poursuit sa recherche d'absolu à travers la conquête de cet

romans de la première moitié du XVIIe siècle.

Profondeur et apparence dans La Nouvelle Eurydice

amour impossible : c'est là qu'il faut chercher l'explication du manque d'une différenciation nette, pour le protagoniste, entre l'amitié, le respect tendre, le sentiment amoureux ; ce qui revient à dire que non seulement il ne sait pas faire une distinction entre l'amour homosexuel et l'amour hétérosexuel, mais aussi qu'il ne sait pas choisir entre les deux. Les métamorphoses et les illusions continuelles auxquelles cet amour donne lieu s'accompagnent d'un goût du paraître qui est plus qu'un indice : somme toute, il n'est que partiellement curieux que Stanislas soit frappé par la robe de Thérèse au point de ne se souvenir que de celle-ci (pp. 12-13), ou encore, qu'il ne sache interpréter les signes d'un type d'amour particulier sous les remontrances qu'Emmanuel lui adresse après la mort de Thérèse (pp.204-206). Il est aisé de s'apercevoir que le goût du paraître se détériore ici en une incapacité à dépasser la surface des choses : et tout cela s'inscrit sous le signe d'un baroquisme envers lequel le roman a une dette plutôt importante.

Dette considérable autant qu'ambiguë, bien sûr, puisque l'écriture de Yourcenar est déjà classique. Mais la phrase et la structure classiques se combinent dans ce roman à des aspects thématiques baroques qui attestent au moins une double filiation ; la preuve est à rechercher dans l'éloquence d'un intertexte :

J'arrivai [...] à une fontaine où souvent nous avons bu ; [...] si forte est en nous l'obscur hantise du merveilleux que je n'eusse pas été étonné de voir un autre visage se refléter près du mien, sous la chevelure de Vénus (pp. 89-90).

La référence intertextuelle renvoie à un roman du XVII^e siècle, *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé, où une source, la "fontaine de la Vérité d'amour"^[17] montrait à ceux qui s'y regardaient le visage de la personne qu'ils aimaient et dont ils étaient aimés. Roman farci d'éléments merveilleux et utopiques où le rêve occupe la place principale, *L'Astrée* présente néanmoins en termes très sérieux l'itinéraire d'une quête amoureuse qui est, selon nous, la caractéristique qui permet de le mettre en rapport avec *La Nouvelle Eurydice*.

Bien que ce soit d'un merveilleux généralement moins utopique que se nourrit notre roman, *L'Astrée* semble constituer aussi bien la

[17] Honoré d'URFÉ, *L'Astrée*, Genève, Slatkine Reprints, 1966, vol. I, p. 37.

signature qu'a laissée l'esthétique baroque sur ce texte, que la garantie contre un abus de baroque appliqué à ce roman. En effet l'œuvre choisie, tout en appartenant chronologiquement à cette période [18], loin d'être un pur exemple de roman baroque [19], présente des caractéristiques qui font d'elle un maillon de la chaîne qui relie le baroque au classicisme [20] ; elle possède la structure de l'un jointe à la problématique de l'autre : double héritage qui se trouve transposé –*mutatis mutandis* – dans *La Nouvelle Eurydice*. Cela sert à rendre d'autant plus pertinente sa présence en intertexte dans un roman où une esthétique de la complexité s'unit à une forme tendant au classicisme.

Or, ce mélange, à l'apparence formel, porte sur un thème profond de l'œuvre : il met en lumière la tension existant entre la tentative de Stanislas de figer ses souvenirs dans une écriture qui puisse les rendre éternels, et l'instabilité foncière qui, en dernier lieu, caractérise le récit comme une insaisissable poursuite d'ombres en quête d'elles-mêmes. Finalement, le choix existentiel du baroque porte sur la négation de l'être qui dérive du triomphe de l'instabilité ; et si l'ostentation baroque sert à cacher cette angoisse de vivre, dans *La Nouvelle Eurydice* ce camouflage a échoué, le sentiment d'insécurité prend le dessus :

Je ne suis sûr de rien – dit Stanislas – ni des vertus de ces deux morts [Emmanuel et Thérèse], ni de leurs fautes, ni de leurs larmes (p. 239).

A la fin du roman, la seule certitude est la vie elle-même, l'essence vitale qui relègue l'homme dans son isolement. Au fond, la "complexification" à laquelle a été soumise la situation narrée dénonce de façon autonome son caractère artificiel.

Mais il n'y a pas que l'intérêt suscité par une situation ambiguë à diriger les choix de l'auteur...

[18] Les trois premiers tomes, les seuls revenant avec certitude à d'Urfé, ont été publiés de 1607 à 1619.

[19] Tel le *Polexandre* de Gomberville, par exemple.

[20] Nous empruntons ici l'intéressante conclusion à laquelle parvient Giorgetto GIORGI, dans son étude *L'Astrée di Honoré d'Urfé tra barocco e classicismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1974. Pour les passages qui ont amené à cette synthèse nous renvoyons au livre même.

Profondeur et apparence dans La Nouvelle Eurydice

Le code littéraire. L'utilisation surabondante des termes "roman", "théâtre", "rôle", "acteur", pour désigner les situations illustrées, remplit en fait deux fonctions en dehors du paradigme propre au narrateur-écrivain : du point de vue intradiégétique, ces références représentent une fuite du réel ; sous la perspective extradiégétique, elles confèrent à l'histoire la valeur emblématique qui, selon l'auteur, lui fait défaut.

Si transcrire la donnée authentique en termes romanesques signifiait ajouter profondeur à une réalité creuse, poser le paradigme littéraire comme réalité de référence implique la recherche d'un abri contre les déceptions du réel, aussi bien que d'une profondeur cachée (p. 80). A la limite, on cherche dans le merveilleux cette échappatoire^[21].

Appliquer à la banalité d'une pièce le charme d'un décor théâtral quand Thérèse s'y profile (p. 99) signifie chercher sous la linéarité d'un caractère la profondeur de la duplicité :

Je me la [Thérèse] représentais comme ces héroïnes de théâtre ou de livres de vers, qui consolent les jeunes hommes romanesques de la banalité des vivantes (p. 14).

Le réel, ou mieux la vie sans le roman de l'amour, ne contient que des déceptions (p. 80), autant vaut alors l'envelopper de mystère et imposer de l'extérieur la valeur emblématique que cache tout quotidien.

Mais il est peut-être une dernière fonction remplie par les références au code littéraire : leur foisonnement aurait pu constituer la tentative d'encadrer et de délimiter une histoire risquant d'éclater dans une série de représentations décousues, analogues aux "émotions successives" qui se présentent à la mémoire du protagoniste sans qu'il puisse les "ressentir au complet" (p. 104).

Dépassement de la banalité, fuite du réel, recherche de profondeur au-delà de – et même dans – la surface, valeur emblématique : si le recours au paradigme littéraire était inconsciemment considéré

[21] Et voilà que l'intertexte de *L'Astrée* se révèle particulièrement fécond.

comme le moyen d'obtenir ces résultats, il n'en a pas moins donné lieu à un paradoxe : la transposition de l'histoire au niveau romanesque ou théâtral, au lieu d'en garantir la légitimation, en a compromis l'authenticité ^[22]. Le passé, rendu plus complexe et moins banal par son encadrement dans la littérature, se vide, pour cela même, de toute réalité, et voilà qu'on a besoin de la littérature (du roman) pour en prouver l'existence. Si "Emmanuel et Thérèse étaient deux [...] pour s'assurer l'un à l'autre que le passé avait eu lieu [...]" (p. 89), le romancier Stanislas Langelier, au contraire, ne trouve qu'en dehors du texte, dans son hypothétique lecteur, l'interlocuteur – fictif – qui rend plausible l'existence de son passé.

La Nouvelle Eurydice n'est pas une rationalisation, ni une explication, c'est plutôt une tentative – manquée, mais, qu'importe ? – de légitimation d'un passé jugé trop authentique pour être "romanesquement" vrai.

[22] L'intertextualité elle-même – si mince soit-elle – plaçant le système référentiel non pas dans la réalité mais dans un stéréotype littéraire, fait du roman le lieu où la littérature se mire elle-même.