

## TROUBLE DE L'HERMÉNEUTIQUE DANS LA NOUVELLE EURYDICE

Michèle SARDE  
Université de Georgetown

### *Problématique d'un récit manqué*

On sait que Marguerite Yourcenar avait environ vingt-sept ans lorsqu'elle composa en 1930 *La Nouvelle Eurydice*, un des rares textes avec le *Pindare* qu'elle écartera résolument de ses œuvres complètes pour "cause de médiocrité" (OR X). Cette condamnation de l'auteur a été confirmée par ses critiques. L'échec du récit est notamment analysé par Bruno Tritsmans comme une série de "tentatives d'esthétisation avortées" imputées entre autres à "un investissement du récit par le cliché". "L'omniprésence du code littéraire dans le récit de l'aventure, écrit-il, forme écran et rend celle-ci méconnaissable"<sup>1</sup>. Il y voit le signe de l'épuisement de la veine intimiste qui ne parvient pas, en dépit du texte, à s'inscrire dans un horizon de référence mythique puisque, comme le remarquait aussi Jean Blot, "la valeur mythologique [du titre] ne se retrouvait à aucun moment du récit même"<sup>2</sup>.

Cependant la veine intimiste n'était pas saturée chez Yourcenar puisqu'elle fournira un bon récit ultérieur: *Le Coup de grâce*. Quant à la référence mythique, elle est moins absente qu'on ne pourrait le croire surtout si on considère l'érudition que possédait à cette époque le jeune auteur. Si son horizon ne s'impose pas au texte, c'est peut-être moins parce qu'il ne s'y trouve pas que parce qu'il ne s'y trouve pas là, si le texte naufrage dans la platitude, "l'artifice visible" (OR X) et le surinvestissement par les codes, c'est peut-être moins parce qu'il n'a rien à dire que parce qu'il a trop à dire; en d'autres termes qu'une censure travaille l'inconscient du texte pour en

<sup>1</sup> Bruno Tritsmans, "Opposition et esquivé dans *Alexis et La Nouvelle Eurydice*", dans Groupe Yourcenar d'Anvers, *Mythe et Idéologie dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours, S.I.E.Y., Bulletin n° 5, novembre 1989, pp. 11 et 12.

<sup>2</sup> Jean Blot, *Marguerite Yourcenar*, Paris, S... , 1980, p. 104.

camoufler si bien la cohérence qu'elle finit par en effacer jusqu'aux traces, dépossédant et vidant le récit de ce qui l'a fait exister.

*L'archétype orphique dans l'imaginaire yourcenarien*

Et tout d'abord, il est facile d'établir que si le vieux mythe grec concernant les deux morts d'Eurydice et le voyage que le poète thrace fit aux Enfers pour la ramener dans le séjour des vivants, imprègne peu le récit de *La Nouvelle Eurydice*, ce n'est pas faute d'une maîtrise précoce, par l'auteur, de la mythologie classique. A l'époque qui nous occupe, on sait que Yourcenar avait déjà à son actif la composition à seize ans du *Jardin des Chimères*, drame en vers évoquant l'ascension d'Icare vers le soleil. Dans d'autres textes déjà parus comme *Les Dieux ne sont pas morts*, *Pindare*, ou *Les Charités d'Alcippe*, les références mythologiques abondent.

*Feux*, cet hymne tragique à la passion où "les mythes servent au poète de support à travers le temps" (*OR* 1047), sera entamé à peine cinq ans plus tard. A titre d'hypothèse, retenons-en que l'horizon de référence du mythe d'Orphée pourrait bien s'inscrire dans un ailleurs du texte, puisqu'il est présent, vivant, probablement dans le détail de ses multiples versions, dans l'érudition et la culture de l'auteur.

Allons plus loin. Le choix du mythe d'Orphée, qui n'est désigné dans le récit que par référence à Eurydice, n'est pas un effet de hasard, dû au caprice d'une jeune lettrée. La descente d'Orphée aux Enfers pour y rechercher Eurydice, l'âme du monde, entretient des rapports structurels avec deux autres mythes qui travaillent l'œuvre yourcenarienne et s'y répondent comme des harmoniques archétypales. L'un est le mythe d'Icare et son ascension magique vers Hélios à la recherche de l'absolu. L'autre est la descente de Thésée dans le labyrinthe, grand mythe constitutif et symbole primordial de l'œuvre. Entre ces trois voyages, plus que de correspondances, on pourrait parler d'homologies, puisque, comme l'écrit Mircea Eliade, "le voyage peut s'effectuer aussi bien horizontalement dans les régions lointaines que verticalement dans les enfers"<sup>3</sup>. La descente de Thésée au labyrinthe, où il tue et meurt pour ressortir régénéré, appartient au même registre du voyage initiatique. Dans *Le Jardin des Chimères*, c'est de ce

---

<sup>3</sup> Mircea Eliade, *Mythes, Rêves et Mystères*, Paris, Gallimard, 1987, p. 131.

même Labyrinthe crétois où Icare a été enfermé par Minos avec son père, qu'il s'élève vers le Soleil avec les ailes de la Chimère. Icare, adorateur du Soleil et fils de Dédale, Thésée qui abandonnera Ariane à Dionisos, Orphée qui fut le prêtre d'Apollon et de Dionisos, ces trois voyageurs de l'au-delà, maîtres de la mort et de la résurrection, possèdent, comme le dit Jung, "des qualités interchangeables parce qu'ils n'ont pas la même signification existentielle que les figures du monde physique"<sup>4</sup>. Dans leur analogie constitutive, ces paradigmes archétypaux possédant "l'indépendance et l'énergie spécifique grâce à laquelle ils peuvent attirer les contenus de la conscience qui leur conviennent" (*ibid.*, p. 386), occupent le lieu imaginaire yourcenarien, à partir duquel s'autorise l'investissement du texte. La référence orphique n'est pas un accident du parcours imaginaire et la dynamique mythique qui est ici à l'œuvre s'alimente bien à une logique des profondeurs.

La dimension alchimique des mythes par ailleurs en renforce la portée symbolique. Tout comme la mort de Thésée qui correspond au "passage des métaux dans sa première transmutation"<sup>5</sup>, la descente aux Enfers d'Orphée s'inscrit dans un horizon de référence alchimique, familier au futur auteur de *L'Œuvre au Noir*. Le timonier des Argonautes est considéré par les initiés comme le premier alchimiste, et dans son poème, il est l'artiste qui raconte allégoriquement le déroulement des opérations du Magistère. Aristée qui voulut forcer Eurydice et entraîna sa première mort est, d'après le vieil adepte Dom Pernety,

le symbole de l'or philosophique, fils d'Apollon. Eurydice représente l'eau mercurielle volatile. Les philosophes appellent l'un le mâle et l'autre la femelle [...] La partie volatile volatilise le fixe jusqu'à ce que le dragon philosophique l'arrête dans sa course, alors Eurydice meurt, c'est-à-dire que la putréfaction survient ou la couleur noire qui est le triste séjour de Pluton<sup>6</sup>.

La mort d'Eurydice correspond dans le Grand Œuvre à l'épreuve initiatique cruciale de la dissolution et de la calcination de la matière première au cours de laquelle l'adepte meurt après avoir subi une

<sup>4</sup> C.G. Jung, *Les Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, Genève, Librairie de l'Université, 1967, p. 100.

<sup>5</sup> M.J. Vasquez de Parga, "Le Labyrinthe de Marguerite Yourcenar", *Bulletin* n° 4 de la *Société Internationale d'Etudes Yourcenariennes*, 1989, p. 46.

<sup>6</sup> Dom Pernety, A.G., *Fables égyptiennes et grecques*, Milan, Arche, 1971, p. 141.

désintégration totale avant de renaître. Le mythe ne raconte rien d'autre que le déroulement de l'Œuvre au Noir et le danger guettant l'imprudent qui voudrait prématurément passer à la phase ultérieure de l'Œuvre au Blanc. Orphée, maître de l'Art royal, comme Marguerite Yourcenar, s'est arrêté au seuil du deuxième Œuvre.

*Les correspondances entre les composantes mythiques et les composantes diégétiques.*

C'est à partir de ce double horizon de référence mythique et alchimique émanant de l'inconscient archétypal qu'on peut tenter de déchiffrer le récit de *La Nouvelle Eurydice*. A ne s'en tenir qu'au noyau mythique élémentaire, il est certain que des correspondances se font jour entre les composantes diégétiques du texte et la matrice symbolique orphique. Aux trois figures du mythe: Aristée, Orphée et Eurydice répondent les personnages de Stanislas, Emmanuel et Thérèse d'Olinsauve. Comme Eurydice, Thérèse disparaît au moins deux fois de la vie de Stanislas<sup>7</sup>, lorsqu'il apprend qu'elle est morte et quand il découvre qu'elle n'était pas celle qu'il croyait avoir aimée. Le rôle mortifère d'Aristée dont la poursuite entraîne la piqûre du serpent est assumé par Emmanuel sans exclure la responsabilité de Stanislas dans le refroidissement de Thérèse, puisque la jeune femme meurt d'une souffrance que l'un des deux – ou l'un et l'autre – lui a infligée. La parenté spirituelle entre les deux hommes n'est pas étrangère à la donnée mythique qui fait d'Orphée et Aristée deux frères par le Soleil, lequel est également le père d'Eurydice. Si la référence à la musique est assourdie par rapport au texte précédent du *Vain combat*, en revanche Stanislas comme Orphée est poète: il a écrit un roman à succès où il a précisément mis en scène un personnage inspiré par Thérèse.

Mais c'est dans la séquence consacrée à la recherche de la disparue que la tentative du jeune auteur d'inscrire le récit dans son horizon de référence mythique est la plus marquée et malheureusement – Marguerite Yourcenar serait je crois la dernière à me désavouer ici – la plus manquée. L'ambiance allégorique créée par le jeu des oppositions entre Vives et Ombre, Vivombre et Ombrevive, le passage dans le train de voyageurs fantômes qui se détachent,

<sup>7</sup> On peut également considérer que Stanislas perd Thérèse une première fois la nuit où elle vient s'offrir et où il ne l'entend littéralement pas sonner à la porte.

se croisent et disparaissent dans l'indécision des lumières, les métaphores apprêtées comme celle de la sonnette du curé assimilée au "tintement d'une faux qu'on aiguise" (NE 133), le lyrisme élégiaque de l'évocation du cimetière, tout ce bric-à-brac romantique, butant constamment sur un discours de convention et d'emprunt, démontre néanmoins l'intention claire de l'auteur-narrateur de se réapproprier le mythe afin de l'inscrire au moins dans la ligne de fuite du récit.

De même la volonté d'en savoir plus long sur Thérèse, équivalent du regard qui tue, va pousser Stanislas à vouloir dégager la vérité du mensonge dans les confidences contradictoires qui lui sont faites par les uns et par les autres sur une bien-aimée dont il se désintéresse très vite pour détourner son attention sur Emmanuel, mari et double de Thérèse qui lui sera finalement préféré. "Déjà je n'attachais plus assez d'importance à Thérèse [dit Stanislas, lorsqu'il retrouve Emmanuel à Paris] pour comprendre qu'il m'en voulût à cause d'elle [...] Je ne voyais plus dans cette femme, dont pendant deux années je m'étais fait une idole, que la cause d'un malentendu entre mon ami et moi" (NE 214-215).

On sait que la misogynie d'Emmanuel et de Stanislas et l'ambiguïté qui imprègne leurs rapports ne sont pas, loin de là, étrangères au mythe. Platon précise même dans *Le Banquet* que c'est l'ombre et le fantôme de son épouse, et non pas elle-même, qui auraient été rendus au pusillanime joueur d'instrument car il n'avait pas même eu le courage comme Alceste de se tuer par amour et avait eu recours à des expédients pour pénétrer vivant dans le séjour des morts. Et c'est pour avoir voulu feindre à la disparition d'Eurydice une douleur qu'il ne ressentait pas qu'il se vit infliger par les dieux la terrible mort perpétrée par les Bacchantes<sup>8</sup>. Plusieurs versions du mythe reviennent sur cette misogynie d'Orphée qui après son retour des enfers s'abstint de l'usage et du commerce des femmes, et affirment qu'il fit œuvre de prosélyte et persuada les autres hommes de l'imiter. Il avait même interdit d'admettre

---

<sup>8</sup> Platon affirme même que l'hierophante "avait vu l'âme qui avait été celle d'Orphée choisir la vie d'un cygne parce qu'il ne voulait pas, en haine des femmes qui l'avaient mis à mort, naître du sein d'une femme." *La République*, Livre X, Paris, Editions Gonthier, 1963.

les femmes aux mystères qu'il avait institués<sup>9</sup>. Certains enfin attestent qu'il s'entourait de jeunes gens et aurait prêché l'homosexualité<sup>10</sup>.

*Le trouble de l'herméneutique dans le récit de La Nouvelle Eurydice*

Pourtant, si le déplacement de l'énergie libidinale et la substitution de l'amour du même à l'amour de l'autre ne sont pas en contradiction avec la donnée mythique, le texte de *La Nouvelle Eurydice* est néanmoins en rupture avec la vérité psychologique et avec la cohérence diégétique, en ce que le point de convergence entre récit et mythe qui reposerait sur la révélation dans le récit d'une réalité qui lui donne sens, est reporté à l'infini et ne parvient pas à se fonder. Certes il y a homologation potentielle entre les figures du mythe et les personnages du récit, mais, pour que le mythe fasse fonctionner le récit, il faudrait qu'il y ait, selon Mircea Eliade "dévoilement d'un mystère, révélation d'un événement primordial qui a fondé soit une structure du réel, soit un comportement humain" (*op. cit.*, p. 10). Si on considérait hypothétiquement que ce mystère concerne l'homosexualité d'Emmanuel, il faudrait reconnaître que cette homosexualité virtuelle, que Yourcenar a su si bien suggérer par ailleurs dans *Alexis*, n'est jamais énoncée dans le texte, fut-ce indirectement, pour apporter un éclaircissement à une narration embrouillée et enchevêtrée. Les préférences charnelles d'Emmanuel, puis par contamination de Stanislas, si elles existent, appartiennent au non-dit du texte, relèvent de l'inconscient du narrateur autodiégétique, ou participent éventuellement des ressources archétypales du mythe. Mais dans les limites propres du récit, l'herméneutique qui en fonderait la cohérence est altérée par des obstacles extérieurs à lui qui la censurent. L'"événement primordial", dont parle Mircea Eliade, manque à sa place dans le récit articulé autour d'un secret qu'un lecteur vierge, et ignorant d'un ailleurs du texte, est structurellement dans l'incapacité de déchiffrer. Dans cette incertitude, la question qui se pose alors est de savoir si c'est bien l'homosexualité masculine cachée, ou autre chose de plus caché encore, qui constitue le chiffre du roman.

---

<sup>9</sup> P. Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, P.U.F., 1979, p. 333.

<sup>10</sup> R. Graves, *Les Mythes grecs*, t. I, Paris, Fayard, 1967, p. 25.

*La référence biographique*

Ce n'est pas en effet le moindre des paradoxes si ce récit opaque qui échoue à dévoiler dans ses frontières son mystère et perd apparemment tout contact avec le mythe fondateur, est pratiquement le seul dans l'œuvre romanesque qui ait clairement été revendiqué par Yourcenar comme inspiré directement par une réalité biographique: "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 82). L'épisode en question concerne Jeanne de Vietinghoff, la femme aimée conjointement du père et de la fille "qui avait fini par constituer [pour Yourcenar] une sorte d'idéal humain" (OR XVII).

On sait que Marguerite l'a pleurée l'année précédant la composition de *La Nouvelle Eurydice* dans ses "Sept poèmes pour Isolde morte"<sup>11</sup>, et dans "Tombeaux"<sup>12</sup>, paru initialement sous le titre: "En mémoire de Diotime: Jeanne de Vietinghoff", avec des accents dont on retrouve des échos dans la scène où Stanislas recherche la disparue dans la région des ombres. Ainsi peut-on lire dans le roman: "Je trouvais une espèce de douceur à me dire que Thérèse cette fois était bien forcée d'attendre" (NE 15) et dans les *Sept poèmes pour une morte*:

Ceux qui nous attendaient, se sont lassés d'attendre,  
Et sont morts sans savoir que nous allions venir

(CA<sup>2</sup> 28)

Dans les mêmes poèmes, elle avait écrit encore:

Voici mes yeux, mes mains, mes pieds qui vous cherchèrent;  
Dans cet étroit jardin où d'autres vous couchèrent,  
J'avance en hésitant comme un triste étranger.

(CA<sup>2</sup> 29)

et dans *La Nouvelle Eurydice*: "Au bout du jardin, quelques fosses récemment remplies portaient seulement un chiffre; [...] on avait mis Thérèse sous cette marque provisoire" (NE 153). On peut dégager des analogies du même type, dans les "Tombeaux" cette fois, où Yourcenar écrivait par exemple: "J'ai négligé de dire combien elle était belle. Elle

<sup>11</sup> Repris dans CA<sup>2</sup>, sous le titre: "Sept poèmes pour une morte".

<sup>12</sup> Dédiés à madame Hélène Naville et repris dans TGS.

mourut presque jeune encore avant l'épreuve de la vieillesse qu'elle ne redoutait pas" (*TGS* 223), à quoi répond dans *La Nouvelle Eurydice*: "Elle ne pouvait pas déchoir, elle ne pouvait pas vieillir" (p. 153).

La disparition de Jeanne, dont Yourcenar n'évoquera plus la tragique figure qu'à l'autre bout de son œuvre et à la fin de sa propre vie, hante donc obscurément l'existence du jeune écrivain et sa production littéraire des années 30.

Lorsque mon père est tombé malade [précise-t-elle à Matthieu Galey], je me suis retrouvée dans la région qu'avait habitée cette femme. J'avais à ce moment-là vingt-deux ans [soit exactement l'âge de Stanislas], 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* 83).

Ces informations complétées par le texte posthume jettent un éclairage nouveau sur la triade de *La Nouvelle Eurydice* que Yourcenar évoque dans *Quoi? L'Eternité* à propos d'*Alexis*: "Je m'étais servie, pour reculer dans le passé une mince aventure, de l'alibi que m'offrait le souvenir de Jeanne et d'Egon" (*QE* 142), auxquels s'ajoute dans le même texte la figure puissante de Michel, l'amant auquel Jeanne préféra son mari. Cette perspective explique peut-être certains flottements dans le personnage de Stanislas qui oscille entre des traits empruntés à Michel aussi bien qu'à Marguerite elle-même. Certaines analogies entre les deux textes sont troublantes, notamment dans l'évocation de Jeanne et de Thérèse et dans les circonstances de leur rencontre avec Michel et Stanislas. Comme Michel en effet qui voit Jeanne pour la première fois à ses propres noces où elle a accepté d'être "l'unique demoiselle d'honneur" (*QE* 113) de Fernande, Stanislas rencontre Thérèse aux noces d'une de ses soeurs où "la fiancée d'Emmanuel devait servir de demoiselle d'honneur" (*NE* 12). Les deux descriptions des jeunes femmes coïncident tout à fait. 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, un grand chapeau de feutre rose couvrant à demi la nuit des cheveux et les tranquilles yeux sombres" (*QE* 116), 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 12-13)<sup>13</sup>. Ces analogies nous permettent de souligner le rapport de contiguïté, presque de promiscuité de la réalité biographique et de la fiction, rapport auquel l'éloignement temporel n'a pas, comme dans *Le Labyrinthe du Monde*, et notamment son dernier texte posthume, donné de la distance et de la profondeur. Or, même dans les chroniques autobiographiques dominées par un écrivain au sommet de sa maîtrise, on remarque que les doubles métonymiques de l'autobiographie, issus par déplacement de la contiguïté avec l'auteur, sont considérablement moins riches que les doubles métaphoriques des romans qui se sont constitués par condensation dans l'éloignement favorable au transfert projectif. Ainsi le moi de Marguerite dans *Quoi? L'Éternité*, double métonymique appauvri dont la complexité vitale a été déléguée à d'autres êtres, s'oppose à un Hadrien, ou à un Zénon, doubles métaphoriques qui ont réussi à échapper aux contingences de l'individu pour s'élever à la dignité de la Persona. En d'autres termes, plus un personnage se rapproche du moi haïssable de l'individu Marguerite telle qu'elle se représente elle-même dans son parcours biographique, et plus la censure opère pour réduire ses chances de devenir une Persona. Alexis échappe à la règle parce qu'Alexis n'est pas issu de Marguerite elle-même mais d'Egon ou d'un inconnu, protagoniste de la "mince aventure", face à une Monique spectaculairement muette. Et dans la série paradigmatique, c'est Emmanuel qui se substitue à Alexis dans *La Nouvelle Eurydice*, Emmanuel qui n'est pas censé porter la voix du récit, qui aurait dû n'en être qu'un comparse et qui le contamine si bien qu'il finit par s'imposer à Thérèse, à Stanislas, puis au texte tout entier, privant le narrateur autodiégétique d'une cohérence minimale pour assurer sa survie d'être et de Persona.

---

<sup>13</sup> Il est inutile, me semble-t-il, de poursuivre et de distinguer ce qui, dans l'amant cruel qui laisse Thérèse se refroidir à sa porte puis finit par se désintéresser d'elle lorsqu'elle ne sacrifie pas pour lui son mari, relève de Michel, et ce qui dans le "triste étranger" (CA<sup>2</sup> 29) recherchant pieusement les traces de la disparue le rapproche au contraire de Marguerite. Certes Emmanuel, le mari, par bien des traits évoque Egon dont les préférences charnelles auront tant fait souffrir son épouse. Mais la référence discrète à une "mince aventure" (QE 142), plus personnelle encore que l'histoire de Michel, Jeanne et Egon rend une telle exploration hasardeuse et en tout état de cause insuffisante.

*L'intertextualité et la quête de la mère perdue*

Malgré cette proximité dangereusement fusionnelle avec la réalité biographique et la difficulté de Yourcenar à créer par contiguïté, le texte aurait pu se sauver par le mythe qui l'aurait autorisé par "un discours de référence stable"<sup>14</sup>. Ainsi dans *Feux*, un tel traitement opère parfaitement, le jeu sur les différents mythes de la passion permettant à Yourcenar de faire parler la sienne tout en la détournant et l'éloignant d'elle par l'érudition, et tout en la déplaçant dans une dimension universelle pourvoyeuse de sens. Dans *Feux* l'ordre symbolique et l'ordre imaginaire gèrent un dévoilement herméneutique qui assure l'efficacité du projet littéraire. Mais dans *La Nouvelle Eurydice*, l'horizon de référence mythique échoue, nous l'avons vu, à pourvoir le texte d'un sens. La triade paradigmatique des figures mythiques tourne à vide dans un texte écrasé par le non-dit, partiellement hérité du biographique, sans inscrire le moi caché dans son trajet erratique, à moins qu'on ne le rétablisse dans un contexte intertextuel.

Pour qui s'intéresse en effet aux correspondances inconscientes de l'œuvre, la lecture intertextuelle apporte à la recherche archétypale d'Eurydice un éclairage qui fonde sa validité dans l'imaginaire yourcenarien, où nous avons vu qu'elle entretient des rapports d'interchangeabilité avec d'autres mythes constitutifs. La dynamique mythique œuvre en effet efficacement, à condition que l'on surimpose le récit de *La Nouvelle Eurydice* aux deux autres textes qui forment avec elle une trilogie romanesque: *Alexis* qui la précède et *Le Coup de grâce* qui la suit, et qu'on y cherche l'itinéraire d'une figure féminine évanescence, à la manière dont Orphée cherche Eurydice.

Dans *Alexis*, l'absence de Monique inaugure, au triple plan de la personne, du récit, et du mythe, une première perte de la femme. Cette absence se confirme dans *La Nouvelle Eurydice* par la disparition de Thérèse que Stanislas ne réussit pas à découvrir au cimetière d'Ombre parce qu'elle est enterrée à Ombrevive. Mais il faudra attendre qu'Eric dans *Le Coup de grâce* tire sur Sophie "en détournant la tête" (OR 157) de manière que "le premier coup ne fit qu'emporter une partie du visage, ce qui m'empêchera toujours de savoir quelle expression Sophie eût adoptée dans la mort" (OR

---

<sup>14</sup> Bruno Tritsmans, *op. cit.*, p. 14.

157), pour que la figure féminine s'évanouisse de l'œuvre romanesque au profit d'un Orphée misogyne et amateur d'éphèbes. Dans cet éclairage, *La Nouvelle Eurydice* figure de façon fantasmatique l'ensevelissement du féminin aux enfers du texte et, à travers la substitution amoureuse qui s'opère en Stanislas, l'investissement sur des personnages masculins dont les préférences charnelles s'adressent au même. "Je ne pensais plus à Thérèse", écrit Stanislas à la fin du roman. "Il semblait que le souvenir de cette morte se fût décomposé en moi" (NE 195). L'herméneutique mythique et le déchiffrement de la symbolique orphique ne fonctionnent que dans une lecture syncrétique inscrite dans une continuité intertextuelle où se dévoile l'événement primordial qui marquait déjà le mythe solaire d'Icare: selon Jung, qu'il soit horizontal ou vertical, "le voyage est une image de l'aspiration, du désir jamais éteint, qui ne rencontre jamais son objet, de la recherche de la mère perdue" (op. cit., p. 344). *La Nouvelle Eurydice*, considérée isolément, se situe aux confins de l'œuvre yourcenarienne, dans un *no man's land* imprécis, entre le romanesque le plus conventionnel et l'autobiographique, et l'auteur a sans doute eu raison de l'en sortir, puisque le véritable secret, l'événement primordial qui l'inscrivait dans son horizon de référence mythique se situe ailleurs, dans l'inconscient intertextuel.

Paradoxalement Eurydice sera retrouvée par le texte chez les morts, beaucoup plus tard, dans ce que l'on peut considérer comme l'ultime témoignage posthume de *Quoi? L'Éternité*: "J'essaie d'évoquer la vie de Jeanne", écrit Yourcenar dans le troisième volet des chroniques autobiographiques (QE 80). "C'est ainsi, mais avec plus de scrupule encore que je voudrais replacer dans son champ magnétique l'existence de Jeanne" (QE 81). Dans le récit qui nous occupe, l'image archétypale de Jeanne Eurydice, la mère idéale dont l'autre face hante aussi le labyrinthe où gronde le Minotaure, a été ensevelie dans l'inconscient d'un texte si médiocre que cette première mise au tombeau s'est faite sans qu'on y prenne garde et comme par maladresse. *Le Labyrinthe du monde* et surtout *Quoi? L'Éternité*, cinquante-sept ans plus tard, l'exhument et la font revivre: "Ces quelques phrases de Jeanne, y écrit Yourcenar, transmises comme malgré soi par cette voix d'homme, me montraient le chemin" (QE 253). "On eût dit que, d'un fond fuligineux de nuages bas, de colères, de dégoûts même, l'image de la femme aimée s'élevait plus haute et plus claire, comme la lune par un soir orageux d'été" (QE 253).

A l'approche de l'éternité, Jeanne Eurydice entre avec Marguerite dans l'immortalité les yeux ouverts. Mais ce destin avait été pressenti dès l'époque de la *Nouvelle Eurydice* où l'on peut lire dans les "Sept poèmes pour Ysolde morte" ces vers prophétiques:

Vous ne saurez jamais que j'emporte votre âme  
Comme une lampe d'or qui m'éclaire en marchant;  
Qu'un peu de votre voix a passé dans mon chant.

[...]

Et vous vivez un peu puisque je vous survis.

(CA<sup>2</sup> 34)

En supprimant *La Nouvelle Eurydice* de ses *Œuvres complètes*, Yourcenar le prive d'une pièce déterminante dans le puzzle intertextuel. L'a-t-elle obscurément senti?

Yvon Bernier nous apprend que dans la cinquantaine de pages qui restait à écrire pour mettre un point final à l'entreprise de *Quoi? L'Eternité*, Yourcenar se proposait "de régler quelques comptes avec ses œuvres de jeunesse, en particulier avec *La Nouvelle Eurydice*" (QE 345).

Sa mort fit œuvre de censure mais cet acte manqué à l'endroit d'un texte manqué laisse à réfléchir. Le récit de la *Nouvelle Eurydice*, cette tache aveugle dans l'œuvre yourcenarienne, serait-elle bien le signifiant par lequel le refoulé faisait retour?

On doit toujours s'interroger sur les raisons pour lesquelles un écrivain désavoue un de ses textes. Les raisons qu'il en a, quelque objectives qu'elles puissent paraître, sont plus ambivalentes qu'il ne semble de prime abord.