

## II. MYTHE ET IDÉOLOGIE

### II.a. "JE N'AI PU LIRE" ...

Carminella BIONDI  
Université de Bologne

Je n'ai pu lire que tout récemment, en entier, le "Bulletin" consacré à *Mythe et idéologie* coordonné par M. Delcroix. Ce qui m'a frappée, exception faite évidemment des contributions extérieures, dont la mienne, c'est la présence d'une méthode rigoureuse, solidement et longuement affinée par le groupe d'Anvers, ce qui a permis un résultat unitaire tout à fait exceptionnel dans le domaine de la recherche littéraire. Il s'agit en effet d'un corpus critique très compact qui donne vraiment l'idée d'un effort d'approche globale de l'œuvre de Marguerite Yourcenar avec des résultats qui sont, à mon avis, extraordinaires non seulement parce qu'ils dénotent une longue, passionnée et en même temps très lucide fréquentation de l'écrivain, mais surtout parce que, pour la première fois, on a l'impression d'être devant une critique *libre*.

Je m'explique là-dessus.

Qu'on en ait eu conscience ou non, Marguerite Yourcenar a été pour nous ou pour beaucoup d'entre nous, de son vivant, un "monstre sacré" qu'on ne pouvait qu'approcher de loin (c'est un paradoxe voulu), avec respect et peut-être une certaine déférence. Les parcours quelle nous suggérait à l'intérieur de son œuvre, les portes qu'elle fermait devant nous, les interdits formels ou implicites dans ses prises de distances a priori ou a posteriori face à certaine critique, ont réussi, du moins en partie, à endiguer notre liberté d'approche.

La grille du mythe conjuguée à celle de l'idéologie (sur cette dernière j'ai l'impression que Marguerite aurait mis le veto), une grille apparemment anodine, a eu un effet bouleversant dont M. Delcroix est bien conscient quand il affirme dans son introduction au volume que ce *Bulletin* peut déranger plus d'un lecteur de Marguerite Yourcenar.

D'une œuvre qu'on avait crue caractérisée par l'effacement du moi, sort de manière inattendue, à travers la dialectique mythe-idéologie, un moi hypertrophique qui remplit la scène et refuse toute réelle confrontation avec ses semblables pour n'accepter que Dieu ou quelques-uns de ses innombrables avatars, comme interlocuteurs. Je fais peut-être ici une légère

violence aux textes, mais c'est pourtant l'impression que certains d'entre eux donnent ou suggèrent.

Cette mythisation du moi se fait de différentes manières, mais jamais directement car, pour se réaliser sans conflits, elle a besoin d'intermédiaires, qu'ils soient historiques, légendaires ou de fiction, créant cette distanciation, cette zone franche où pouvoir accomplir, métaphoriquement, l'assassinat de l'Autre qu'on dit aimer, en se mettant hors de cause. Et cela évidemment non par volonté délibérée de mentir, mais par impossibilité de se lire en profondeur. Le lieu de l'autre devient ainsi celui du souvenir et donc du passé. On sait bien que toute coupure temporelle n'a pas de sens pour Marguerite Yourcenar. Et pourtant...

C'est cette émergence d'un individualisme dévorant et quelque peu aveuglant qui m'a le plus frappée dans la lecture du groupe anversois, au point que moi aussi je l'ai peut-être un peu mythisée et donc exagérée. Mais c'est, je crois, un important sujet de débat. D'autant plus qu'il est conjugué à une lecture "idéologique" qui indique de façon, il est vrai, très discrète et très ouverte à la discussion, la contiguïté de Marguerite Yourcenar à une élite de droite (même si elle n'en a pas conscience, refusant jusqu'à la notion de gauche et de droite). Je pense surtout à l'essai de M. Luc Rassin sur *Le Coup de grâce*. Cela nous signale, indirectement, un autre des aspects sinon tout à fait nouveaux, du moins renouvelés de l'approche critique, c'est-à-dire le jeu de miroir, sans voile, de l'écrivain avec son œuvre qui avait le plus souffert des interdits yourcenariens.

Je crois qu'il y a là matière pour un passionnant débat, à côté de tant d'autres dont ces textes nous offrent l'amorce.

Pour en venir à ma propre contribution au *Bulletin*, qui reste tout à fait marginale par rapport à la révolution qui s'y fait, mais qui indirectement et de façon très timide y consent, j'ai essayé de préciser la façon dont l'écrivain réactualise, dans *Feux*, des histoires mythiques afin qu'elles se chargent du poids insupportable d'une histoire personnelle qu'il est également impossible de dire ou de faire. Quel est donc le biais par où cette histoire frappée d'interdit, avant tout de la part de l'écrivain elle-même, réussit à escamoter le veto, pour s'exprimer, somme toute, très clairement? Car il ne suffit pas de subsumer des histoires interdites pour avoir tout dit. C'est seulement l'aspect

le plus évident qui constitue un premier filtre car il semble déjà une réponse à nos questionnements du texte.

Mais en regardant attentivement toutes les histoires mythiques qu'elle a soigneusement choisies, on s'aperçoit qu'elles se situent dans un monde aux contours labiles, peuplé de personnages en quête d'identité, où l'envers et l'endroit aussi bien que le statut des personnages peuvent changer de signe.

C'est le monde où l'on brûle (rien n'est définitif) pour un amour différent qui ne trouve de rachat que dans sa transmutation, on serait tenté de dire, ontologique, grâce au pouvoir de l'art.

C'est peut-être un lieu commun littéraire, mais on n'y peut rien étant donné qu'il fonctionne depuis des millénaires.

## II.b. *LE COUP DE GRÂCE* OU LA STRATÉGIE DE L'ESQUIVE

Luc RASSON

Université d'Anvers

### *La lacune*

Quel est le problème premier du *Coup de grâce*? Sa préface, ou plus précisément le rapport de celle-ci avec le texte même. L'ambiguïté foncière de ce récit consiste dans le fait d'une part de mettre en scène de façon aussi perspicace, aussi psychologiquement fondée, la personnalité fascisante (illustrant par là d'avance les travaux d'Adorno sur la personnalité autoritaire ou ceux de Klaus Theweleit sur la psychologie des hommes des corps-francs), et d'autre part de nier, dans la préface, de façon aussi catégorique, toute détermination politique, toute lecture politique. Ceci peut paraître d'autant plus étrange que la préface au *Denier du rêve*, deuxième version, va dans un sens inverse.

Sans la préface, la question politique du *Coup de grâce* ne se poserait pas de façon aussi prégnante. Le récit même en effet comporte un certain nombre d'éléments formels qui permettent de diagnostiquer une mise à distance de la personnalité d'Eric von Lhomond. Ainsi le lecteur averti est censé savoir que faire dire *je* à un personnage de fiction, n'implique pas nécessairement une identification totale, ni même partielle, de la part de l'auteur. En plus, le

cadre énonciatif mis en place dans l'ouverture du récit n'est pas de nature à valoriser le récit fait par Eric: son histoire n'intéresse personne.

Ces éléments textuels de distanciation me paraissent minés par la dépolitisation à laquelle procède l'auteur dans sa préface. En encourageant une lecture en termes d'invariant humain, en passant immédiatement du plan de l'anecdote historique à la généralisation mythique, Yourcenar fait l'économie d'une étape qui me paraît essentielle. L'Histoire certes n'est pas absente des romans, au contraire, elle en constitue souvent la matière première, et l'on sait le soin que prend Yourcenar à restituer l'authenticité d'une époque. On songe à l'écrivain ayant lu les livres de la bibliothèque d'Hadrien, on pense aux dialogues de *L'Oeuvre au Noir* qui ne comportent pas de mots étrangers au vocabulaire de l'époque, on pense encore à la préface au *Coup de grâce* où l'auteur situe, en passant, les enjeux historiques du combat mené par les corps-francs.

L'Histoire importe, donc, mais surtout comme décor nécessaire au déploiement du personnel romanesque. La tâche du romancier historique, telle que l'envisage Yourcenar, consiste à s'immerger dans la conscience des personnages historiques, qu'ils soient fictifs ou réels, consiste à faire, avec eux, l'expérience immédiate, concrète de l'Histoire au moment où elle se déroule. Cela dit, le texte yourcenarien ne se limite pas à ce niveau premier de l'expérience directe de l'Histoire. Il y a, dans l'ensemble de l'oeuvre, un geste constant de dépassement vers le niveau mythologique qui permet de subsumer l'expérience historique brute, telle qu'elle est vécue par les personnages, dans une universalité qui tend à constituer tel événement historique comme l'occurrence locale d'un invariant mythique.

Dans ce schéma à deux niveaux, qui est familier à tout lecteur de Yourcenar, il manque une étape, à savoir un plan intermédiaire qui permettrait d'articuler l'événement brut à son inscription idéologique et politique. La grande absence dans le texte yourcenarien, c'est le fait, l'événement dans son rapport à une conception de l'Histoire qui ne serait pas simple observation de lois immuables, toujours déjà données d'avance, mais qui serait entendue comme lieu où l'homme se prend en charge pour produire, pour façonner son environnement social, politique, culturel. Bref, une conception de l'Histoire comme lieu de la praxis.

Je suis pleinement conscient du caractère artificiel de cette tripartition, mais je la reprends ici pour les besoins de la cause. Elle permet en effet de

mettre en valeur ce qui m'apparaît comme la *lacune* première, sinon de l'oeuvre entière, du moins du *Coup de grâce*. Lacune qu'il faut interroger, dans la mesure exacte où l'objet du refoulement, c'est bien connu, ne manque jamais de faire retour, comme le démontre puissamment la préface du récit qui nous occupe.

### *La femme, la politique*

Comment s'inscrit dans le *Coup de grâce* cette absente qu'est la politique? Je réfère à cet égard à un passage au début du récit, où Eric parle de son père à lui et de celui de Conrad:

Son père, qui avait des sympathies allemandes, avait crevé du typhus dans un camp de concentration des environs de Dresde, où quelques milliers de prisonniers russes pourrissaient dans la mélancolie et la vermine. Le mien, fier de notre nom et de nos origines françaises, s'était fait ouvrir le crâne dans une tranchée de l'Argonne par un soldat noir au service de la France. Tant de malentendus devaient dans l'avenir me dégoûter à jamais de toute conviction autre que personnelle. (CG<sup>2</sup> 142)

Ce passage est exemplaire. Il nous affirme que les idéologies (nationalistes, en l'occurrence) ne rendent pas compte du réel dans sa totalité, que les clivages politiques sont eux-mêmes traversés par des impuretés, tel le phénomène de la double appartenance. Et c'est dans cette mesure-là que l'engagement, dans quelque politique que ce soit, mène, en dernière instance, à l'auto-destruction. Assumer une idéologie, c'est être écrasé par ce à quoi on adhère.

Ce n'est donc pas étonnant si Eric refuse obstinément non pas l'engagement mais l'engagement à motivation idéologique. La fin de la Grande Guerre, nous dit le narrateur, c'était "le bon âge pour mordre à l'hameçon *sentimental* d'une doctrine de droite ou de gauche, mais je n'ai jamais pu gober cette vermine de mots" (p. 146). Je souligne le mot *sentimental*, qui suggère déjà, en ce début de récit, sinon le recouvrement, du moins la mise en rapport de la problématique politique d'une part et de la sphère amoureuse d'autre part. Assisterait-on dès lors à une mise en parallèle de l'idéologie perçue comme puissance mortifère et du registre sexuel? Ce qui est sûr, c'est que la femme, aussi bien que la politique, demande un engagement, et qu'en tant que telle elle gêne le personnage mâle qui n'entend pas être épinglé, qui n'entend pas échapper à sa détermination universelle: "Je ne me dissimule pas", dit Eric, "qu'une crainte assez basse

de m'engager à fond contribuait à ma prudence à l'égard de la jeune fille; j'ai toujours eu horreur de me commettre, et quelle est la femme amoureuse avec laquelle on ne se commet pas?" (p. 176). Cette affirmation à propos de son rapport avec les femmes recouvre très exactement ce qu'Eric avance par ailleurs sur son rapport avec l'engagement politique.

La femme répugne d'autant plus que, pour sa part, elle ne refuse pas de se situer par rapport à la dimension politique. Ainsi nous savons que les lectures de jeunesse de Sophie — les livres procurés par Grigori Loew — avaient une coloration politique. Nous savons également que dans ce milieu réactionnaire et fascisant, Sophie ne craint pas de manifester ses sympathies pour les Rouges (p. 170) ou son admiration pour Lénine (p. 190). La femme, telle qu'elle est mise en scène dans ce récit, est donc le seul personnage à avoir des convictions politiques réfléchies, à ne pas assumer telles quelles les normes et les valeurs de sa propre classe. Sophie est la seule à ne pas avoir de comportement instinctif en matière politique.

Ceci dit, le récit affirme que la désertion de Sophie est inspirée, non pas par quelque motivation politique que ce soit, mais par le déboire sentimental: c'est bien par dépit amoureux qu'elle passe à l'ennemi. La femme, dans la perception d'Eric, mélange donc les registres: elle préside à l'amalgame du politique et du sexuel (ou du sentimental). "J'avais été le seul obstacle chez Sophie au développement du germe révolutionnaire": on ne saurait mieux désigner la complicité qui existe, dans l'esprit d'Eric, entre l'ordre sentimental (hétérosexuel) et l'ordre politique. Comment d'ailleurs Eric pourrait-il accepter que la femme soit capable d'un engagement politique réfléchi? La confusion qu'il diagnostique chez la femme lui permet de se réserver la part belle: c'est à cause de moi, Eric, qu'elle est passée aux rouges... "[D]u moment qu'elle arrachait de soi cet amour, elle ne pouvait plus que s'engager à fond sur une route jalonnée par les lectures de l'adolescence" (p. 225). La perception qu'a Eric du comportement de Sophie lui permet donc de confirmer ses préjugés à propos de l'engagement politique et amoureux, et de renforcer son attitude crispée.

La stratégie principale d'Eric est celle de *l'esquive*. Face à la femme il s'agit d'éviter la situation amoureuse afin de n'être pas figé dans une position univoque. De là la tendance du protagoniste à se dire, à deux ou trois reprises, frère de Sophie, de là bien sûr sa tendance à masculiniser Sophie. De même, face à l'idéologie, il s'agit de ne pas être situable, d'échapper aux

déterminations locales, provisoires. Stratégie de l'esquive qui s'accommode parfaitement de la tendance yourcenarienne qui consiste à viser, au-delà de l'homme concret, l'Homme universel dans l'éternité des choses.

## II.c. NOTE SUR L'ÉCRITURE INTIMISTE DE MARGUERITE YOURCENAR

Bruno TRITSMANS  
Université d'Anvers

Par rapport à l'objet avoué du travail collectif publié par le Groupe Yourcenar d'Anvers sous le titre *Mythe et Idéologie*, mon choix d'*Alexis* et de *La Nouvelle Eurydice* peut surprendre. Si on essaie de saisir ce qui peut rassembler mythe et idéologie plutôt que de les distinguer – ce sera ici mon parti pris –, on peut les définir comme des discours de référence qui sont consciemment convoqués par un individu pour articuler symboliquement des pratiques hétérogènes<sup>8</sup>. Il faut alors bien reconnaître qu'il n'y a, du moins explicitement, car les voies de l'implicite sont impénétrables, rien de tel dans ces deux récits. Même si la voix narrative cherche à s'y inscrire en faux contre certaines "évidences" (*Ro* 116), elle ne se légitime pas en convoquant des discours collectifs; s'il y a contestation du monde ambiant, elle reste purement individuelle.

Il m'a dès lors semblé tentant d'assimiler cette prise de parole à ce que Michel de Certeau a appelé un *acte oppositionnel*, par quoi il désigne les actions par lesquelles les individus réintroduisent, par une sorte de guérilla, une aire de liberté au sein d'un système social contraignant. Cette activité tactique, que de Certeau présente comme un "art du faible", est foncièrement non-systématique: elle n'est jamais assurée de sa propre légitimité et est donc constamment à réinventer.

---

<sup>8</sup> La présentation de l'idéologie (et du mythe) comme discours de référence par le biais duquel le sujet parlant légitime sa position est empruntée à F. Flahault (*La parole intermédiaire*, Seuil, 1978, pp. 95-97). On se reportera aussi, à ce propos, à la définition que Michel de Certeau propose du mythe dans *L'invention du quotidien I. Arts de faire* (UGE, 1980, p. 234).

Mais venons-en à Yourcenar... *Alexis* est, on le sait, l'histoire d'un jeune musicien homosexuel qui écrit à sa femme pourquoi il l'a quittée. Il se trouve ainsi dans une position réprouvée, et sera amené à justifier le parti qu'il a pris, à développer un contre-discours à la morale qui le condamne.

Il ne revendique toutefois pas son homosexualité comme une valeur – contrairement à ce qu'il arrivera de faire à Yourcenar même –, mais il adopte une attitude de fuite. Plutôt que de prendre position, il évoque, à titre de justification, un passé lointain et confus où il se dissout (OR 33), et quand il s'interroge sur lui-même et recherche les "raisons beaucoup plus intimes" (OR 22) de son homosexualité, il insiste sur leur obscurité (OR 22) et invoque la "complexité de la vie" (OR 18). Il crée ainsi une marge d'indétermination, un flou dont il se réclame.

Ce brouillard – qui résulte en premier lieu d'une démission de la volonté de connaître – se traduit ensuite dans un code artistique positif, la musique, qui "seule permet les enchaînements d'accords" (OR 9), et sur laquelle l'écriture va se modeler: à la musique "très discrète" d'*Alexis* correspond son projet d'"écrire à voix basse" (OR 62).

C'est par ce biais qu'*Alexis*, paradoxalement, introduit une revendication. La musique permet d'exprimer les choses "en ne les disant pas" (OR 47), et elle est présentée par lui comme un langage doté d'un message bien précis: "de votre chambre vous m'entendiez jouer [écrit-il à Monique]; je me disais que cela suffisait comme aveu et comme explication" (OR 74).

Cette transformation d'un refus de dire en parole pleine informe la dynamique d'ensemble du récit. Les nombreuses hésitations d'*Alexis* n'empêchent pas qu'il y ait, de sa part, revendication: à tel moment, *Alexis* s'arroge "presque le droit" (OR 35) d'attendre la compréhension de son interlocutrice. C'est d'ailleurs une des efficacités de l'acte de narrer que d'effacer progressivement la retenue d'*Alexis*: "écrire ma vie [dit-il] me confirme en moi-même" (OR 76). Et à la fin du récit, il croit être en droit de rejeter catégoriquement "les convenances extérieures" (OR 67), "la morale ordinaire" (OR 76), pour se réclamer d'une "morale intime" (OR 67).

Cette stratégie est cependant extrêmement fragile, précaire. D'une part, le code artistique par le biais duquel s'opère le renversement du négatif au positif est susceptible de se dégrader. C'est ce qui se passe dans *La Nouvelle Eurydice*, où le narrateur (Stanislas) ne réussit plus à esthétiser un passé confus, qui lui apparaît "à la façon d'un objet aperçu derrière une glace sans

tain" (NE 13), mais y bute fatalement sur le cliché romanesque (NE 185). On ne s'étonne dès lors pas de retrouver comme une survivance parodique du thème musical d'*Alexis* sous la forme du "vieux piano un peu désaccordé" (NE 72) qui meuble le salon des d'Olinsauve.

D'autre part, le succès de la confession d'*Alexis* tient en dernier lieu à la compréhension de Monique, cette interlocutrice qui est appelée à se faire convaincre par ce discours qui refuse de convaincre. La démarche d'*Alexis* reste toujours à la merci de l'autre qui pourrait dire non, et qui est dès lors comme le point de fuite de son discours.

C'est pourquoi, en profondeur, ce récit tend à ravir la parole à Monique. Il est révélateur que M. Yourcenar ait constamment joué avec l'idée de composer "une réponse de Monique" (OR 6), une des premières incarnations de ce qu'elle appelle la "femme parfaite" (OR 1027), sans toutefois jamais (pouvoir) la réaliser. Dans la préface d'*Alexis*, Yourcenar affirme que "le récit de Monique serait peut-être plus difficile à écrire que les aveux d'*Alexis*", et ce parce que "rien n'est plus secret qu'une existence féminine" (OR 6). Dans *Les Yeux ouverts*, la difficulté se précise: l'enjeu de ce récit – et c'est cela qui fait justement difficulté – c'est de trouver "un élément nouveau", de donner à Monique une résistance qui l'empêche de "se fondre, avec l'acceptation profonde de l'amour, dans celui d'*Alexis*" (YO 66). Si ce récit possible n'a jamais été écrit, c'est peut-être parce que la parole d'*Alexis* est au fond exclusive, totalisante, et ce en dépit de l'hésitation, de l'humilité qu'elle affiche et sur laquelle Yourcenar insiste beaucoup dans ses commentaires ultérieurs (YO 64, 65). M. Yourcenar a d'ailleurs remarqué, dans un contexte il est vrai légèrement différent, que le discours d'*Alexis* "semblait se suffire à [lui]-même" (YO 68), et cette tendance à l'autosuffisance est encore confirmée par la dédicace de ce roman: "A lui-même" (OR 1).

L'écriture dont relève *Alexis* est donc une aporie parce qu'elle dépend trop d'un autre, incontrôlable par nature. Dans *La Nouvelle Eurydice*, ce roman "infiniment raté" (Ro 17), l'échec tient entre autres au fait qu'il n'y a personne à qui le narrateur puisse "montrer" le passé: "n'ayant pas de confident, je n'eus pas l'occasion d'utiliser mon passé" (NE 70). Et dans *Le Coup de grâce*, qui relève également d'un régime de l'aveu, l'"interminable confession" d'Eric, menacée par les parasites de l'extériorité, tel ce "vieux cocher de fiacre borgne" (OR 86), ne trouve à s'adresser qu'à "deux

camarades" (*OR* 86) indifférents; dans ces circonstances, il ne lui reste qu'à se replier sur elle-même ("l'interminable confession qu'il ne faisait au fond qu'à lui-même", *OR* 86), quitte à faire appel à d'autres légitimations, notamment politiques.

Le *Coup de grâce* mis à part, l'écriture intimiste ne survit plus, après *Alexis*, que comme une forme devenue inopérante, comme trace fossilisée. Sur ces ruines émergent cependant de nouvelles écritures comme autant de recherches d'un discours de référence stable, appelé à pallier les risques de la communication intersubjective.