

La Nouvelle Eurydice
ou la réécriture du mythe d'Orphée par
Marguerite Yourcenar au XX^e siècle

Perrine **Lucas**

Louvain-la-Neuve, le 2 avril 2022

[Extrait des [Folia Electronica Classica](#), t. 44, juillet-décembre 2022]

***La Nouvelle Eurydice* ou la réécriture du mythe d'Orphée par Marguerite Yourcenar au XX^e siècle**

Perrine Lucas (UCLouvain)

**Master en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale
Finalité approfondie**

[<perrine.lucas@student.uclouvain.be>](mailto:perrine.lucas@student.uclouvain.be)

1. Introduction

Depuis toujours, les mythes ont inspiré beaucoup d'artistes. Celui d'Orphée ne fait pas exception. Il inspira l'opéra, la littérature ainsi que la peinture. Au XX^e siècle, le mythe est encore réécrit ou pris comme inspiration par plusieurs auteurs, notamment par Marguerite Yourcenar dans sa deuxième œuvre de fiction : *La Nouvelle Eurydice*, publiée en 1931 (et reniée ensuite par l'écrivaine « pour cause de médiocrité »). Cette œuvre sera le sujet d'analyse de ce travail.

La première partie de cette étude portera sur l'importance des mythes dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar, ainsi que sur le contexte féministe de réception dans lequel ont été produites *La Nouvelle Eurydice*, mais également la plupart de ses œuvres les plus reconnues. On développera également la position de Yourcenar par rapport au féminisme de son époque, ainsi que la place des personnages féminins dans son œuvre. Autant d'informations qui permettront d'enchaîner sur l'analyse de *La Nouvelle Eurydice*.

L'œuvre sera mise en parallèle avec le mythe d'Orphée, et les mythèmes utilisés par Marguerite Yourcenar seront examinés en profondeur afin de voir de quelle manière l'autrice utilise la matière mythique dans sa réécriture.

2. L'œuvre de Marguerite Yourcenar

2.1. Les mythes

Dans son article, « Marguerite Yourcenar, citoyenne du mythe ? », Mireille Brémond a effectué un relevé des thèmes mythiques qui apparaissent dans les œuvres fictionnelles de l'autrice. Elle constate la prédominance des figures mythiques de la Grèce avec 120 thèmes, une quarantaine pour la Bible, tandis qu'elle en compte moins d'une dizaine en ce qui concerne les figures du reste de l'Europe (Tristan et Yseult, par exemple), à égalité avec l'Orient (Brémond, 2010). En ce qui concerne les essais de Yourcenar, elle note qu'« on trouve 170 thèmes

mythiques pour la Grèce ancienne, une soixantaine pour la Bible, une vingtaine pour l'Europe et une petite dizaine pour l'Orient » (Brémond, 2010, p. 155-156). Ces informations prouvent que le mythe — et plus précisément le mythe grec — est indissociable de l'œuvre yourcenarienne.

Plusieurs éléments ont suscité l'intérêt de l'autrice pour les mythes, notamment ses voyages. Cependant, il faut savoir que, très jeune, Yourcenar a lu les œuvres de l'Antiquité, mais également les tragédies classiques du XVII^e siècle qui s'en inspiraient. Ainsi, à huit ans, elle avait déjà lu *Phèdre* de Racine (Galey, 1980). Esra Büyükşahin relève aussi cette citation dans *Mémoires d'Hadrien* : « Le véritable lieu de naissance est celui où l'on a porté pour la première fois un coup d'œil intelligent sur soi-même : mes premières patries ont été des livres » (Yourcenar, 1974, p. 43). Selon Yourcenar, les lectures lors de l'enfance sont donc importantes pour le développement intellectuel, les livres deviennent l'endroit où chaque individu naît réellement. Et cette idée de patrie reviendra encore.

En effet, Mireille Brémond ouvre son article par un échange entre l'autrice et Bernard Pivot, datant de 1979. Ce dernier lui disait alors : « Vous êtes moitié française, moitié belge, vous êtes maintenant américaine, et pourtant je me dis que votre véritable patrie, c'est la Grèce. » La réponse de Marguerite Yourcenar fut ceci : « Oh ! Je ne suis pas sûre. Je crois que j'ai des douzaines de patries. » Et elle précisa :

« J'ai une passion pour l'Autriche, j'ai une passion pour la Suède, j'ai une passion pour le Portugal, j'ai une passion pour l'Angleterre. Et la littérature anglaise m'a tellement nourrie que c'est certainement une de mes patries. J'aime beaucoup l'Asie, j'ai étudié les littératures asiatiques autant que j'ai pu, et par conséquent je me sens une patrie asiatique autant qu'une patrie européenne. Non, je ne crois pas aux patries exclusives, pas plus que je ne crois aux mères irremplaçables » (Brémond, 2010, p. 145).

Mireille Brémond explique que Marguerite Yourcenar rejette les définitions conventionnelles du terme « patrie » en tant que lieu de naissance, mais également en tant que lien avec l'individu et rapport social « puisqu'il s'agit d'appartenance à une société politique » (Brémond, 2010, p. 144). L'autrice prend le terme au sens figuré, comme une « appartenance affective », un pays que l'on aime. Il ne faut pas nécessairement y avoir vécu physiquement mais y avoir pensé et bien en connaître la philosophie et la littérature (Brémond, 2010). La chercheuse, dans son article, approfondit alors la question de savoir s'il est possible d'être un citoyen de la littérature, idée que nous retrouvons dans la citation des *Mémoires d'Hadrien* mentionnée *supra*. Bien qu'il s'agisse d'une question intéressante, ce n'est pas ici le sujet de ce travail. L'intérêt que nous trouvons dans ces informations est le fait que Marguerite Yourcenar semble ne vouloir appartenir à aucune culture et à toutes à la fois.

Par l'utilisation des mythes, principalement grecs, Marguerite Yourcenar peut accéder à l'universel. En effet, selon le philosophe Saloustios, « ces événements n'eurent lieu à aucun moment, mais existent toujours ». Il s'agit d'une formule qui décrit le principe du mythe (Deproost, 2021). Ce dernier se déroule dans un passé primordial, mais relate un fait que nous pourrions qualifier de « véridique », reconnaissable dans la réalité. Comme l'explique Esra Büyükşahin dans sa thèse, « [en] se rapport[a]nt à une réalité primordiale de la nature humaine, les mythes demeurent vivants dans toutes les époques de l'histoire. C'est-à-dire qu'ils sont

universels et atemporels puisqu'ils subsistent dans la psyché¹ des individus et dans l'inconscient collectif² de toute humanité. » D'après Mireille Brémond, cette valeur universelle du mythe grec stimule l'imagination de Marguerite Yourcenar, car les mythes sont pour elle des sujets de réflexions ou encore des matières à traduire (Brémond, 2010). L'autrice disait elle-même : « Le mythe était pour moi une approche de l'absolu. Pour tâcher de découvrir sous l'être humain ce qu'il y a en lui de durable, ou, si vous voulez un grand mot, d'éternel » (Galey, 1980, p. 87).

Toujours d'après Mireille Brémond, l'inspiration grecque baisse après les années cinquante, mais moins que ce que Marguerite Yourcenar essaie de faire croire : « [...] la notion même du mythe n'a joué pour moi un rôle vraiment essentiel qu'entre 1932 et 1938 » (De Rosbo, 1972, p. 146). Cependant, la chercheuse montre que la Grèce est toujours très présente dans l'œuvre yourcenarienne. En effet, la matière mythique hellénistique ne sert plus de matériau pour écrire de nouvelles œuvres, mais elle reste présente dans des réécritures et des rééditions de textes d'avant-guerre (Brémond, 2010).

2.2. Contexte et critiques

Au vu du titre de l'œuvre sur laquelle nous basons notre analyse dans ce travail (*La Nouvelle Eurydice*), il semble intéressant de faire un point sur le contexte de réception dans lequel s'inscrivait cette œuvre ainsi que sur le traitement des personnages féminins par Marguerite Yourcenar, qui fut un sujet de critique envers l'autrice.

2.2.1. La vision féministe

Lors de la publication de son deuxième roman, *La Nouvelle Eurydice* en 1931, la condition féminine avait déjà connu des avancées sur le plan politique. En effet, « en 1917, en Russie, l'égalité politique est proclamée ; en 1918, les Anglaises âgées de 30 ans accèdent au droit de vote, les Allemandes l'obtiennent en 1919, (...), la Suède (1918), la Norvège (1913), (...), puis la Belgique (1920) abolissent les inégalités en matière des droits civiques » (Riot-Sarcey, 2002, p. 78). Mais c'est réellement dans les années cinquante que le mouvement féministe prend de l'ampleur, notamment avec la publication en 1949 de l'essai de Simone De Beauvoir — qui deviendra une figure féministe importante —, *Le Deuxième Sexe*. Le combat se prolonge dans les années soixante et septante, plus précisément en 1965 avec un changement du code civil stipulant qu'un mari ne pouvait plus s'opposer à ce que sa femme exerce une profession, ou encore avec l'adoption de lois pour la maternité et l'avortement en France (Büyükhahin, 2014). Comme le précise Esra Büyükhahin dans sa thèse, les œuvres les plus connues de Marguerite

¹ « Nous empruntons le mot psyché à l'usage de la psychanalyse, parce que, dans cet usage, il désigne l'esprit qui connaît et le moi qui s'affirme, à travers les émotions profondes, (...), qui accompagnent, aux origines, la connaissance et la prise de conscience — ces origines étant celles de l'espèce et celles de l'individu, c'est-à-dire l'enfance » (Albouy, 2005, p. 57).

² « [...] les instincts et les archétypes constituent l'ensemble de l'inconscient collectif. Je l'appelle "collectif" parce que, au contraire de l'inconscient personnel, il n'est pas fait de contenus individuels plus ou moins uniques ne se reproduisant pas, mais de contenus qui sont universels et qui apparaissent régulièrement » (Jung, 1973, p. 99).

Yourcenar, telles que *Mémoires d'Hadrien* (1951) ou *L'œuvre au Noir* (1968), s'inscrivent dans un contexte profondément féministe.

Et pourtant, Marguerite Yourcenar garde ses distances par rapport à la radicalité de ce mouvement et décevra même une partie des attentes que l'on mettait en elle pour en promouvoir le développement dans la société.

« Pour beaucoup de féministes de cette période, l'élection de Marguerite Yourcenar à l'Académie française était le succès des femmes et du féminisme. Elles espéraient que Yourcenar provoquerait le mouvement féministe et dénoncerait l'organisation patriarcale de l'Académie. Mais Marguerite Yourcenar n'a pas profité de cette appartenance dans tels buts » (Büyükhahin, 2014, p. 55-56).

L'autrice reste en retrait du mouvement qu'elle critiqua même : « [...], j'ai de fortes objections au féminisme tel qu'il se présente aujourd'hui. La plupart du temps, il est agressif, et ce n'est pas par l'agression qu'on parvient durablement à quelque chose » (Galey, 1980, p. 266). Cependant, malgré le fait qu'elle ne cautionne pas les prises de position « agressives » du mouvement, Marguerite Yourcenar prend la défense des droits des femmes, notamment lors de son entrée à l'Académie, où elle soutient l'idée que d'autres femmes avant elle auraient mérité une place dans cette institution.

« Vous m'avez accueillie, disais-je. Ce moi incertain et flottant, cette entité dont j'ai contesté moi-même l'existence, et que je ne sens vraiment délimité que par les quelques ouvrages qu'il m'est arrivé d'écrire, le voici, tel qu'il est, entouré, accompagné d'une troupe invisible de femmes qui auraient dû, peut-être, recevoir beaucoup plus tôt cet honneur, au point que je suis tentée de m'effacer pour laisser passer leurs ombres » (Yourcenar, 1981, discours à l'Académie Française).

Et malgré ses critiques, elle défend certains aspects du féminisme :

« S'il s'agit de lutter pour que les femmes, à mérite égal, reçoivent le même salaire qu'un homme, je participe à cette lutte ; s'il s'agit de défendre leur liberté d'utiliser la contraception, je soutiens activement plusieurs organisations de ce genre ; s'il s'agit même de l'avortement, [...]. Quand il s'agit d'éducation, ou d'instruction, je suis pour l'égalité des sexes ; cela va de soi » (Yourcenar, 1980, p. 265).

Tout ce contexte explique l'origine d'une des principales critiques de Yourcenar qu'Esra Büyükhahin mentionne dans sa thèse. On reproche, en effet, à l'écrivaine que ses personnages masculins sont plus complexes tandis que ses personnages féminins sont placés « dans la narration à un niveau [...] inférieur » (Büyükhahin, 2014, p. 57). Une des critiques de Marlène Maltais à propos des personnages féminins de *Denier du Rêve*, *Nouvelles Orientales* et *d'Anna, soror* est également relevée dans la thèse :

« Cependant, ne sortent guère de la bouche de ces femmes que des formules de politesse ; toute autre forme de conversation passe par le tamis du narrateur, n'en laissant que la synthèse. Les dialogues sourds prédominent, équivalant au silence. [...] Les sentiments, émotions, pensées des protagonistes féminines prennent la forme de petits épisodes puisés dans la mémoire, épisodes qui, mis les uns à la suite des autres, motivent les actions posées dans le cadre d'une journée. Le procédé fait appel à l'illustration plus qu'à l'explication misant sur l'implicite pour que se déterminent les caractères » (Maltais, 1997, p. 138).

En regard de ces critiques, Marguerite Yourcenar justifie ainsi la place inférieure qu'elle réserve au personnage féminin dans son œuvre : « La vie des femmes est trop limitée, ou trop secrète. Qu'une femme se raconte, et le premier reproche qu'on lui fera est de n'être plus femme. Il est déjà assez difficile de mettre quelque vérité à l'intérieur d'une bouche d'homme » (Yourcenar, 1974, p. 329).

2.2.2 La vision humaniste

D'autres chercheurs défendent une position humaniste de l'écrivaine. En effet, ils font des personnages féminins des médiateurs entre les personnages masculins. Ils ont une force thématique, « les personnages masculins trouvent leurs soutiens chez les personnages féminins. Leurs états psychologiques, idéologiques et philosophiques pénètrent, naturellement, dans la narration. De ce point de vue, la femme yourcenarienne n'est ni secondaire ni ornementale, mais elle paraît comme une force derrière un voile » (Büyüksahin, 2014, p. 59). C'est par les femmes que le récit de Yourcenar dévoile son idéologie profonde, elles sont les représentantes d'une pensée qui n'apparaît pas clairement d'emblée (Büyüksahin, 2014).

Ce qui est important pour Yourcenar, ce ne sont pas tant les qualités féminines ou masculines, mais bien les qualités humaines. Pour elle, il existe des caractéristiques féminines (la réceptivité, l'altruisme, la tendresse, l'empathie, la sensibilité, la délicatesse, la patience, la compréhension) et masculines (l'audace, la bravoure, la stabilité, l'attachement). Afin de créer une balance, l'homme doit posséder des caractéristiques féminines pour qu'il ne soit pas un rustre ; inversement, la femme doit posséder des caractéristiques masculines dans le but de ne pas être une simple poupée. C'est la vérité humaine que cherche l'écrivaine (Büyüksahin, 2014). Et cette vérité, nous pouvons la mettre en lien avec les mythes dont nous avons parlé dans le point précédent, car ils mettent en œuvre un imaginaire efficace qui permet à Yourcenar de l'atteindre et de l'exprimer.

Mais qu'en est-il de *La Nouvelle Eurydice* ? Si le titre présuppose une histoire centrée sur un protagoniste féminin, ce n'est pas le cas au niveau du texte. Le narrateur est Stanislas, un homme. La figure féminine la plus importante, Thérèse, n'est que peu présente textuellement. Dans la suite de ce travail, nous étudierons comment à travers la réécriture d'un mythe, Marguerite Yourcenar tente de dépeindre un sentiment universel, voire une vérité humaine.

3. La Nouvelle Eurydice

Comme on l'a déjà mentionné précédemment, *La Nouvelle Eurydice* est la seconde œuvre romanesque de Marguerite Yourcenar. Elle fut publiée en 1931 par les Éditions Grasset. Son autrice le qualifie de « livre "infiniment raté", un "mauvais roman", un "résultat nul", à tel point qu'[elle] le mit au pilon et en interdit toute reproduction jusqu'en 1986, lorsqu'[elle] consentit à le faire republier dans la *Bibliothèque de la Pléiade*, mais "en très petits caractères" » (Lukajic, 2010, p. 87).

Le récit relate l'histoire de Stanislas, amoureux de la femme, Thérèse, de son ami d'enfance, Emmanuel. Quand il apprend la mort de celle qu'il a aimée et qu'il n'a plus vue depuis longtemps, Stanislas essaie de démêler le vrai du faux à propos de ce qu'on lui dit de la morte.

Il retrouve également Emmanuel, qu'il finira par préférer à la femme dont il était épris. Le canevas du roman présente donc une relation triangulaire où l'amour des deux hommes pour Thérèse se double d'une relation homosexuelle confuse entre les deux personnages masculins. À première vue, il paraît difficile de faire un lien entre la diégèse du roman et le mythe d'Orphée et Eurydice. Cependant, si une analyse plus approfondie est pratiquée, il est possible de dégager des liens avec le mythe antique.

D'après le chercheur Paul-Augustin Deproost, certains attributs héroïques sont plus ou moins invariants dans chaque étape du mythe d'Orphée : le poète musicien qui charme la nature par sa musique, l'initié et/ou initiateur des secrets de l'univers ainsi que la figure de l'amoureux (Deproost, 2021). Dans son œuvre, Marguerite Yourcenar n'exploite que le dernier attribut héroïque, c'est-à-dire, l'amoureux représenté par le protagoniste du roman : Stanislas qui correspondrait donc au personnage d'Orphée.

Toujours d'après le chercheur, le mythe d'Orphée est constitué de quatre mythèmes principaux formant chacun un syntagme minimal : l'Argo (et la Toison d'Or), la katábasis (la descente aux enfers), l'anábasis (le retournement et la perte) et le sparagmós (le démembrement par les bacchantes) (Deproost, 2021). Dans son roman, Marguerite Yourcenar ne reprend aucun de ces mythèmes « en émergence » ; les personnages, leurs noms, leur histoire, le contexte dans lequel ils évoluent sont totalement étrangers au monde antique ; mais le nom d'Eurydice dans le titre du roman et les affinités de l'autrice avec les mythes grecs sont les indices que cette histoire pourrait bien avoir partie liée avec des mythèmes orphiques « en immergence » pour en comprendre tous les ressorts, en particulier les épisodes de l'anabase et de la catabase qui filignent l'aventure sentimentale des personnages.

3.1. La catabase

La catabase, qui est donc la descente aux enfers, est un mythème qui se retrouve dans d'autres mythes que celui d'Orphée. Nous pouvons citer parmi eux : les mythes de Thésée et Héraclès. Ce qui est important dans la descente aux enfers d'Orphée est le fait qu'il veuille en ramener Eurydice, morte après avoir été mordue par un serpent.

Comment la catabase se traduit-elle dans le roman de Marguerite Yourcenar ? Principalement avec les noms des villages : Vives et Ombre. Comme le note Arlette Bouloumié, « [l']onomastique souligne le passage du monde des vivants à celui des morts [...] » (Bouloumié, 2004, p. 6). Stanislas loge à Vives lorsqu'il revient après des années, et « [i]l fallait pour s[e] rendre [au hameau d'Ombre] retraverser le village [...] » (Yourcenar, 1931, p. 150-151). Et quand il atteint son but, c'est-à-dire le cimetière qu'on lui a indiqué afin de trouver la tombe de Thérèse, elle n'y est pas. Il apprend alors plus tard par la sœur du curé du village que « [...] leur tombeau de famille est au cimetière d'Ombrevive » (Yourcenar, 1931, p. 170). Si Vives représente le monde des vivants, Ombre, celui des morts, Ombrevive est un entre-deux. Cette propriété du nom d'Ombrevive est l'endroit où Thérèse a résidé pendant sa vie. Si nous nous référons au mythe, la seule forme sous laquelle le lecteur connaît le personnage d'Eurydice est dans cette forme entre la vie et la mort lorsqu'elle suit Orphée pour remonter des enfers. Elle est introduite dans le mythe par sa mort et n'atteindra plus jamais l'état de vivante car Orphée se retournera. Mais avant d'analyser ce point, il faut noter plusieurs occurrences où Stanislas mentionne Thérèse comme une personne en vie mais qui paraît déjà morte, voire spectrale, état

dans lequel nous pourrions imaginer Eurydice lors de sa remontée vers le monde des vivants. Par exemple, lorsque Thérèse ne répond pas à ses lettres : « [...] ce silence m'accabla ; j'avais la sensation de lutter contre un être impalpable » (Yourcenar, 1931, p. 53). Ou de nouveau, lorsqu'il la cherche sans savoir qu'elle est morte : « Cette circonstance retardait d'une heure mon avance vers Thérèse ; je marchais depuis le matin sans parvenir à l'atteindre, ou même à m'en rapprocher ; il suffit de poursuivre quelqu'un pour s'apercevoir que les vivants aussi sont des espèces de fantômes » (Yourcenar, 1931, p. 132). Enfin, quand Stanislas découvre que Thérèse est décédée : « Je savais cela. Je le savais depuis longtemps. Il me sembla presque que je l'avais toujours su » (Yourcenar, 1931, p. 139-140). Cette phrase peut paraître curieuse, car Stanislas a bien connu Thérèse vivante. Cependant, si nous revenons au début du livre, il explique qu'« [il] [s]e la représentai[t] comme ces héroïnes de théâtre ou de livres de vers, qui consolent les jeunes hommes romanesques de la banalité des vivantes » (Yourcenar, 1931, p. 14). Ces exemples montrent que le protagoniste n'a jamais considéré Thérèse comme une personne pleinement vivante, mais plutôt comme un être fantomatique et inaccessible.

Ce personnage féminin, du point de vue du lecteur, n'existe pas réellement non plus. En plus d'être un personnage de fiction, il n'est rapporté que par le filtre du souvenir de Stanislas. Thérèse est enfermée dans le rôle de la femme parfaite que lui donne le narrateur tout comme Eurydice est essentiellement connue pour son rôle d'ombre qui s'évapore derrière Orphée.

3.2. L'anabase

Pour rappel, dans le mythe, Hadès accorde à Orphée de remonter à la surface avec sa bien-aimée qui le suivra en silence à condition qu'il ne se retourne pas avant que les deux époux ne soient revenus dans le monde des vivants (Dikou-Antourea, non daté). L'anabase est un mythème essentiel du mythe d'Orphée, et il est donc marqué par le retournement et la deuxième — et définitive — perte de l'être aimé, c'est-à-dire Eurydice (Deproost, 2021). D'après la chercheuse Arlette Bouloumié (2004), ce mythème est récurrent dans les réécritures du XX^e siècle.

Dans *La Nouvelle Eurydice*, « [l]e regard en arrière devient le symbole du retour sur le passé qui livre alors ses secrets » (Bouloumié, 2004, p. 6). En effet, Stanislas mène une sorte d'enquête sur le passé de Thérèse. Ce regard intrusif brise l'image parfaite qu'il se faisait d'elle : « [...] il semblait que le souvenir de cette morte s'était décomposé en moi » (Yourcenar, 1931, p. 195). Nous pouvons voir dans cet extrait que le protagoniste ne nomme plus le personnage de Thérèse. Cette dernière meurt donc deux fois : sa première mort est son décès réel, peut-être provoqué par Stanislas lui-même à la suite d'un rendez-vous manqué, comme nous allons le voir ; sa deuxième mort est la mort de l'image idéale que se faisait d'elle Stanislas. Et cette image ne peut que faire penser à celle d'Eurydice qui s'évapore lorsqu'Orphée se retourne. Le regard indiscret de Stanislas « [...] rend pour toujours [Thérèse] à la mort – cette fois dans le domaine du souvenir – [il] cesse de voir en [elle] une épouse vertueuse et délaissée pour découvrir une femme légère peut-être machiavélique » (Bouloumié, 2004, p. 6). Bien que le doute reste entier en ce qui concerne ce qu'il apprend sur celle qu'il a aimée, par son retour dans le passé, Stanislas permet au lecteur de voir, ou du moins d'apercevoir, la réelle (supposée) Thérèse. Jusqu'ici, le lecteur ne connaissait le personnage de Thérèse qu'à travers la construction que Stanislas avait faite d'elle. Le fait de découvrir cette vérité sur elle le rapproche de la véritable Thérèse : « Peut-être ne fus-je jamais si près d'elle qu'en cet instant où j'y renonçai » (Yourcenar, 1931, p. 49).

Orphée n'est jamais aussi près de retrouver sa bien-aimée qu'à l'instant où il se retourne. De plus, le protagoniste explique : « [...] j'admets qu'on put consentir à mourir pour ce qu'on aime, puisqu'on n'existe que par lui » (Yourcenar, 1931, p. 52). De nouveau, il est difficile de ne pas faire de parallèle avec le mythe d'Orphée car le personnage d'Eurydice n'existe que pour illustrer l'amour du héros.

Dans le mythe, Eurydice meurt physiquement à cause de la morsure d'un serpent ; mais Orphée est responsable de sa seconde mort lorsqu'il a tourné son regard vers elle. Dans *La Nouvelle Eurydice*, si Stanislas se considère comme l'auteur de la deuxième mort de Thérèse brisant l'image qu'il se faisait d'elle par l'enquête menée sur son passé, on apprend aussi qu'il fut indirectement l'auteur de sa mort physique : « [...] par égard pour elle, je n'avais même pas le droit de dire tout haut que j'avais causé sa mort » (Yourcenar, 1931, p. 162). En effet, alors qu'il lui avait donné rendez-vous dans sa maison de Longemeuse, il l'avait attendue, en vain, croyait-il, mais, en réalité, il ne l'avait pas entendue arriver à cause du bruit de l'orage qui s'était déchaîné ce soir-là. La servante de Thérèse lui apprend plus tard que, cette nuit-là, elle serait « [...] reven[ue] à six heures du matin, toute froissée comme si elle s'était jetée à terre, et si trempée de pluie qu'on ne s'apercevait pas qu'elle pleurait... » (Yourcenar, 1931, p. 113). Thérèse serait donc bien venue rejoindre Stanislas, mais l'aurait manqué. Le narrateur se souvient de la tempête de cette nuit-là, et la servante lui apprend ensuite que le lendemain, Thérèse est tombée malade d'une pneumonie. Quand il rend visite par après à l'abbé Godechaud et qu'il apprend sa mort, il en découvre aussi la raison : « un refroidissement » (Yourcenar, 1931, p. 141). À la différence d'Orphée, Stanislas est donc par sa faute, certes indirecte, la cause de la mort physique de celle qu'il aime, mais, comme Orphée, il est responsable de sa seconde mort lorsqu'il découvre que son souvenir, altéré par l'enquête, « se décompose » en lui.

Il est peut-être également la cause de la mort de celui qu'il aime, Emmanuel, son ami et l'époux de Thérèse, qui se suicide après le décès de sa femme. En effet, Emmanuel ne laisse pas de note quant à la cause de son suicide. Deux hypothèses se présentent alors : il se tue soit car il ne supporte plus la mort de Thérèse, soit car Stanislas ne s'est pas présenté chez lui avant la date fatidique après laquelle « [...] ce ne serait plus la peine, ou [qu'il] n'aur[a] plus le courage d'attendre » (Yourcenar, 1931, p. 220). Malheureusement, le protagoniste ne reçoit pas la lettre de son ami à temps et se présente donc chez lui le mardi, avec trois jours de retard pour découvrir l'acte fatal de son ami. Le lecteur ne saura jamais la vraie raison, mais Stanislas espère que la première hypothèse est la vraie : « [...] qu'il se fût suicidé pour Thérèse m'innocentait presque de sa mort » (Yourcenar, 1931, p. 227).

3.3. L'homosexualité

Arlette Bouloumié mentionne également dans son article le mytheme de l'homosexualité qu'elle lie au mythe d'Orphée et Eurydice (Bouloumié, 2004, p. 7). « Orphée d'après Ovide serait, après la mort d'Eurydice, l'initiateur de l'homosexualité masculine » (Bouloumié, 2004, p.7). En effet, quand nous nous référons au texte d'Ovide, il est dit ceci : « [...] Orphée avait fui toute relation féminine inspirée par Vénus, [...]. Il initia même les peuples de Thrace à reporter leur amour sur de jeunes garçons [...] » (Boxus et Poucet, 2008). Dans *La Nouvelle Eurydice*, l'homosexualité entre Stanislas et Emmanuel est suggérée dès les premières pages. « [...] me rappelant l'image délicate, mais banale, de Thérèse fiancée, je me demandais si ce n'était pas

de lui qu'elle tenait tout ce qui maintenant me charmait chez elle » (Yourcenar, 1931, p. 25). Ou encore : « Je me demande si ce n'était pas surtout Emmanuel que j'aimais » (Yourcenar, 1931, p. 51). Nous pouvons également noter ce que Thérèse dit à Stanislas après la tentative de suicide d'Emmanuel au début de l'œuvre :

« — Stanislas, je puis vous assurer qu'Emmanuel vous aime... Elle se raidit pour achever sa phrase : — Vous aime beaucoup » (Yourcenar, 1931, p. 46).

Il est alors possible de poser l'hypothèse qu'Emmanuel aurait essayé de se suicider à cause de son homosexualité non assumée. De plus, cette tentative résonne avec la fin du roman où l'on apprend qu'Emmanuel s'est finalement suicidé. Cela renforce alors l'hypothèse, mentionnée précédemment, selon laquelle Emmanuel s'est tué à cause de Stanislas, faisant donc du protagoniste la cause de la mort physique de Thérèse et d'Emmanuel. En ce sens, la double mort de Thérèse dans la vie et le cœur de Stanislas se double pour lui de la perte de ses deux amis.

Enfin, quand le couple demande à Stanislas de quitter leur maison où ils ont un temps vécu tous les trois et que le protagoniste est certain que Thérèse ne l'aimera jamais, il se détourne des femmes comme le fait Orphée lors de la perte d'Eurydice. « Cette première expérience me détourna de recommencer l'amour ; [...]. N'ayant pas obtenu la seule femme que j'eusse aimée, j'éprouvai, sans le vouloir, du mépris pour celles qui s'offrirent ; [...] » (Yourcenar, 1931, p. 70). Comme dans le mythe, donc, la perte de la femme aimée conduit le protagoniste, éconduit en l'occurrence, à se détourner du sexe féminin.

Conclusion

Dans cette réécriture de Marguerite Yourcenar, le mythe d'Orphée est donc en émergence. Il apparaît implicitement dans le réinvestissement et l'actualisation de plusieurs mythèmes essentiels (et parfois même secondaires), que l'auteur utilise afin de faire passer des valeurs, des sentiments humains universels. Dans cette œuvre, le recours au mythe illustre la perte d'un être aimé, un amour destructeur ou encore des liens relationnels difficiles entre plusieurs personnes. Cela étant, il s'agit bien d'une réappropriation et d'une actualisation du mythe dans un contexte diégétique très différent, mais à travers une reprise métaphorique et référentielle des mythèmes qui n'est pleinement intelligible que dans le cadre d'une connaissance pointue du mythe. Par ailleurs, le titre même du roman en donne la clé de lecture à son lecteur et l'invite, dès l'abord, à chercher les liens entre l'œuvre romanesque et le mythe antique.

Bibliographie

Primaire

YOURCENAR, Marguerite, *La Nouvelle Eurydice*, Éditions Grasset, Paris, 1931.

Secondaire

ALBOUY, Pierre, *Mythes et Mythologies dans la littérature française*, Armand Colin, Paris, 2005.

BOULOUMIÉ, Arlette, « La Résurgence du mythe d'Eurydice et ses métamorphoses dans l'œuvre d'Anouilh, de Pascal Quignard, de Henri Bosco, de Marguerite Yourcenar, de Michèle Sarde, et Jean Loup Trassard », *Loxias 2* (janv. 2004), mis en ligne le 15 janvier 2004, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1244>.

BRÉMOND, Mireille, « Marguerite Yourcenar, citoyenne du mythe ? », in *Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes (SIEY)*, n°31, Clermont-Ferrand, 2010, p. 145-166.

BÜYÜKŞAHİN, Esra, *Mythologie du Féminin dans l'œuvre romanesque de Marguerite Yourcenar*, Master's Thesis, Konya, 2013.

DEPROOST, Paul-Augustin, *Typologie et permanences des imaginaires mythiques*, [PowerPoint Slides], 2021, Retrieved from Université catholique de Louvain, <https://moodle.uclouvain.be/course/view.php?id=1255>

DE ROSBO, Patrick, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, Mercure de France, Paris, 1972. (Entretiens diffusés en janvier 1971).

DIKOU-ANTOUREA, Vicky, *Mythologie grecque*, Frères MARMATAKIS, s.l., s.d.

GALEY, Mathieu, *Les Yeux ouverts*, Éditions Le Centurion (Coll. « Les interviews »), 1980.

JUNG, Carl Gustav, *L'énergétique psychique*, Genève, Georg, 1973.

MALTAIS Marlène, *L'enjeu de la narration pour le féminin dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, dans Rémy POIGNAULT et Jean-Pierre CASTELLANI (dir.), *Marguerite Yourcenar. Écriture, réécriture, traduction. Actes du colloque international de Tours, 1997*, Tours, Société Internationale d'Études Yourcenariennes, 2000, p. 133-142.

MIGUET-OLLAGNIER Marie, « *La Nouvelle Eurydice* de Marguerite Yourcenar ou le regard meurtrier », dans EAD., *Métamorphoses du mythe*, Paris, Belles Lettres, 1987, p. 223-236 (*Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté*).

LUKAJIC, Radana, « La Nouvelle Eurydice : "un roman raté" ? », in *Bulletin de la SIEY*, n° 31, 2010.

RIOT-SARCEY, Michèle, *Histoire du féminisme*, Éditions La Découverte, Paris, 2002.

YOURCENAR, Marguerite, *Discours de réception*, 1981, <https://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-de-marguerite-yourcenar>. (Consulté le 27 décembre 2021).

YOURCENAR, Marguerite, *Mémoires d'Hadrien*, Paris, Gallimard, 1974.