

Un exemple de syncrétisme yourcenarien
LA PETITE SIRENE
A LA CROISEE DES MYTHES*

par Philippe-Jean CATINCHI (Lyon)

A Greta Garbo, sirène moderne

Marguerite Yourcenar dans sa production théâtrale a succombé à deux tentations :

- la plus classique : livrer sa vision de drames mythologiques représentés depuis l'Athènes triomphante. Les missions d'Alceste, Electre ou Thésée s'accomplissent une nouvelle fois dans le cadre qui, les consacrant, les imposa.

- la plus périlleuse : proposer à la scène des textes étrangers à l'exposition scénique : un fait divers conjugal exhumé du *Purgatoire* de Dante (*Le Dialogue dans le marécage*) ; en version dialoguée, un roman qu'elle-même venait de réécrire un quart de siècle après qu'il fut d'une brûlante actualité (*Rendre à César*) ; un conte abandonné aux délices de l'enfance du fameux Andersen (*La Petite Sirène*).

Si le mythe est inévitablement inscrit dans la première formule, il ne peut que difficilement s'imposer dans la seconde. Il ne parvient pas à élever Pia au rang de ses héroïnes, et si *Rendre à César* emprunte des tours qui l'évoquent, il n'est convoqué qu'au prix d'une héroïsation diffuse dans un cadre légendaire où l'action se veut exemplaire.

On serait facilement tenté de réserver le même sort à *La Petite Sirène*, dernière tentative d'appropriation de la prose d'un autre.

* Les passages rendus en caractères gras sont soulignés par nous, et non par Marguerite Yourcenar. Pour les renvois à la pièce, nous avons utilisé l'édition "blanche" du *Théâtre I*, publiée chez Gallimard en 1971.

Ce divertissement se prétend une libre transcription du conte, simple texte de circonstance participant d' "un ambitieux spectacle consacré aux quatre éléments"^[1], monté... pour le plaisir. Cependant si le drame d'amour de la fille-poisson pour le prince qu'elle sauve par deux fois du trépas coïncide sans effort avec le projet d'illustration de l'élément Eau, il convient de s'intéresser de plus près aux choix que fit l'auteur.

La figure de Sirène retient Marguerite Yourcenar, l'obsède même depuis ses premiers textes. Nous n'aurons pas à évoquer ses cousines, nymphes et néréides, qui traversent, lumières blondes, les *Nouvelles orientales*. En groupe sonore, on entend les sirènes vainement supplier Icare de renoncer à son projet fou (*Le Jardin des Chimères*) ; on les retrouve implorant le poète par leur chant ou, muettes, trompant le navigateur par l'éclat de leur regard dans *Les Charités d'Alcippe*. La théâtralisation pourrait être l'accomplissement ; de fait c'est l'ultime apparition de cette figure mythologique dans une Œuvre où elle ne fut pas rare. Ce serait une commode explication. L'ennui, c'est qu'il y a confusion des images.

Si les Σειρῆνες sont bien ces êtres hybrides dont l'Antiquité raffola presque autant que l'imaginaire médiéval, et si la frêle héroïne d'Andersen répond bien à ce suspect et douloureux attrait pour le monstre, les références ne se recourent pas. Andersen peint une ondine (le traducteur que publie le Mercure de France à l'époque même où Yourcenar rédige son texte ose seul cette formulation contre l'usage), proche cousine de la Nixe et de la Wasserjungfrau, Ondine septentrionale. Les divinités marines de la Méditerranée, rivales d'Orphée, qui tentent de séduire Ulysse pour le perdre avant de périr de leur échec ne sont guère les parentes d'une princesse des eaux qui enraye les noyades que d'autres provoquent.

Nous nous efforcerons donc de révéler comment s'opère la réduction à l'unique par la confusion des archétypes, confusion héritée, réactivée, finalement détournée ; comment la magie en

[1] *Théâtre I*, p. 137.

“La Petite Sirène” à la croisée des mythes

sort transformée, fondatrice toujours, mais apaisée, idéalement dépouillée des accessoires sensationnels de l’horreur pour figurer sur une scène féérique qui se veut shakespearienne.

Il y a deux sirènes pour le français. Les deux volumes du Petit Robert l’attestent. Le dictionnaire de langue évoque la femme-poisson ; celui des noms propres ne reconnaît que la femme-oiseau et, plus étonnant, aucun ne souligne le paradoxe de la figure.

La plus ancienne est ailée et son chant la caractérise : elle est en fait un piège de naufrageur. La seconde est aquatique et son charme est plus physique, jouant d’une sexualisation complète, presque emblématique. Le charme les unit, mais pour la première il promet un “lourd trésor de science”^[2], pour l’autre une volupté plus immédiate. La sirène grecque est un démon littoral, une créature de frontière des mondes ; la sirène nordique un être féérique des profondeurs marines. Comment les confondre ? L’usage l’a fait bien avant Yourcenar et, à bien y réfléchir, l’évolution vers la *krasis* des fables obéit à une réelle logique de l’imaginaire humain.

Esquissons sa chronologie. Le phénomène apparaît très tôt et la richesse d’un genre littéraire didactique, le bestiaire médiéval, nous livre de précieux jalons. Le bestiaire illustre la genèse d’une symbolique propre à exprimer les réalités transcendantes (Foi, Amour, Salut ...). Le prototype en est ancien : l’antique *Physiologus*, fameuse compilation alexandrine du II^e siècle. Le plus fidèle au modèle historique, Pierre de Beauvais, voit la sirène

à la ressemblance d’une femme jusqu’au nombril et [...] dans la partie inférieure de son corps [...] à un oiseau^[3].

Avant lui, Philippe de Thaün a déjà confondu l’ondine nordique à la strige antique :

Et de feme a faiture
Entresque a la ceinture,

[2] Homère, *Odyssée*, ch. XII, v. 187/88 (trad. Ph. Jaccotet, La Découverte, Paris).

[3] *Bestiaire*, édition en français moderne, G. Bianchiotto, Stock, Paris, 1980.

Philippe-Jean Catinchi

Et les piez de faucun
Et cue de peissun.^[4]

Dans son *Bestiaire divin* Guillaume le Clerc ne choisit pas :

Au-dessus de la ceinture, elle est la plus belle créature du monde, faite à la ressemblance d'une femme, mais pour l'autre partie du corps, elle a l'allure d'un poisson **ou** d'un oiseau^[5].

De la même façon, Brunetto Latini multiplie les pistes dans son *Livre du Trésor* :

A ce qu'affirment les auteurs, les sirènes, qui avaient l'aspect d'une femme depuis la tête jusqu'aux cuisses, mais qui de là jusqu'en bas ressemblaient à un poisson, et possédaient des ailes et des griffes, étaient de trois sortes : de la bouche de la première sortait un chant extraordinaire, d'une voix semblable à celle d'une femme ; la voix de la deuxième ressemblait à la flûte [...], celle de la troisième à la cythare.^[6]

L'image est brouillée, l'archétype antique s'estompe cependant. L'historien peut avancer l'accentuation de la dérive vers le poisson lorsque le poète appartient culturellement au monde anglo-normand, la mythologie grecque résistant mieux dans l'aire latine. En fait cela importe peu car tous s'accordent sur le sens de la figure légendaire : sur l'hybridation monstrueuse, confondant le terrestre à un autre élément ; sur le scénario mythologique : le chant produit l'endormissement de la victime humaine, le piège perçu comme une trahison se referme, l'agression est mortelle, que le péril soit aérien ou marin ; sur la valeur symbolique : la sirène dit la richesse et les plaisirs du monde, la vaine gloire ; c'est la tentation suprême, le risque majeur pour l'homme et pour son âme. Il faut savoir à l'instar d'Ulysse se boucher les oreilles – le Salut est à ce prix.

Chacun des auteurs, selon l'emprise des codes religieux et le ton de l'ouvrage composé, complète l'analyse, qui épanchant sa

[4] *Bestiaire*, éd. A. Pauphilet, Pléiade, Gallimard, Paris, 1952.

[5] Ed. en français moderne, B. Bianchiotto, Stock, 1980, p. 85.

[6] Ed. en français moderne, G. Bianchiotto, Stock, 1980, p. 179.

“La Petite Sirène” à la croisée des mythes

misogynie, qui agitant le spectre du diabolisme, qui raillant la trivialité d'un racolage de putain. Ces projections successives importent moins que la formidable aptitude du monstre à dire l'essence même du danger. Cette facilité de l'imaginaire médiéval à s'accorder sur des figures aussi différentes tient à ce qu'il n'y a pas, dès Homère et jusqu'à Buffon, de conception zoologique des bêtes. Produits d'une vision totalisante du monde, ces créatures sont un miroir, un double, une projection sociale, culturelle et humaine renvoyant à un univers symbolique où le tabou peut librement s'investir. Le transfert de la femme-oiseau, strige antique plutôt que ptérodactyle attardé, en femme-poisson montre seulement le triomphe dans la vision médiévale de la mer comme reflet de l'ordre terrestre, et les relations de voyage ne manqueront plus désormais qui trahissent l'obsédante féminisation de l'élément dont la femme est la grande absente à l'âge des Grandes Découvertes.

Yourcenar le sent et elle le rend très tôt puisque ses marins antiques sont prémonitoirement “bercés sur la gorge où tout sombre”^[7] tandis que la sorcière des eaux s'étonne : “Tu ne lui as pas montré ta gorge ? Tu n'as pas chanté ?”^[8], retrouvant l'argument double de la séduction du monstre. En choisissant de transcrire Andersen, Marguerite Yourcenar pouvait éviter la superposition que d'autres avaient laissée s'opérer. En fait, elle s'approprie la confusion héritée et choisit de la prolonger, créant réellement une identité double.

Andersen évoque une ondine ; la nature aquatique reste donc intacte. L'identité de la “poissonne”, comme la résume le comte Ulrich^[9], est contenue dans la voix et la queue. Ce sont là les indices qui permettent – ou non – sa reconnaissance : Écoutons Mégog. “Mais non ! Elle a des jambes, et de belles jambes !”^[10] Et le Prince d'appuyer : “Pas plus de voix que de queue”^[11], reprenant

[7] “Sirènes” in *Les Charités d'Alcippe*, Gallimard, éd. 1984, p. 65.

[8] *Théâtre I*, p. 154.

[9] *Théâtre I*, p. 160.

[10] *Théâtre I*, p. 160.

[11] *Théâtre I*, p. 160.

en écho le double regret nourri par la belle lors de sa métamorphose : “Sans ma voix, comment lui dirai-je mon amour ?” “Hélas, queue écaillée ! Pivot de mon corps, spirale qui me rattache à la mer ! Que deviendrai-je [...] ?”^[12]. L'identité est même renforcée par des notations réalistes au comique facile parfois : le regard sombre selon les deux traditions s'adoucit, s'éclaircit pour devenir caricatural (“des yeux de poisson” selon Gog, donc “vilains” pour les humains, représentés par la princesse^[13]); l'odeur de son élément la poursuit : “elle sent la marée” selon Gog qui la traite d’ “idiote puante” à la scène suivante ^[14].

Mais cette ondine s'est aussi imperceptiblement grécisée, assumant les aspects spécifiques de la sirène antique. Les sirènes tuent-elles ? Elle sera donc prédatrice, à l'image de ses sœurs “fondant comme des requins sur le corps des naufragés”^[15], en aura la denture utile pour mordre l'homme comme pour dévorer le poisson cru^[16]. Les sirènes sont éternelles ? Aux 300 ans que leur alloue Andersen, Yourcenar substitue l'éternité renforçant la différence entre le Temps des humains et celui des ondins, jusque-là simple dilatation relative ^[17] Les sirènes chantent-elles de façon terrifiante ? Celle d'Andersen ne peut jamais chanter, donc séduire/tuer le prince. Ce moment fatal Yourcenar l'accorde à son héroïne : lors de l'opération qui la métamorphose, elle lance un chant unique et le charme – terrible – opère. Non sur le prince, ce qui éloignerait d'Andersen, mais sur l'un de ses doubles, le nain Gog, qui l'identifie même ainsi : “une Sirène de rêve” ^[18] Ce “sanglot si doux **qu'on avait envie d'en mourir**”^[19] rappelle le sentiment d'Ulysse (“je brûlais d'écouter”^[20]) et restitue la dimension de l'effroi. Gog frissonne et plus loin recommence sur le mode comique

[12] *Théâtre I*, p. 156.

[13] *Théâtre I*, pp. 160, 165 et 169.

[14] *Théâtre I*, pp. 161 et 165.

[15] *Théâtre I*, p. 151.

[16] *Théâtre I*, p. 165.

[17] *Théâtre I*, p. 151.

[18] *Théâtre I*, p. 160.

[19] *Théâtre I*, p. 157.

[20] *Odyssée*, ch. XII, v. 192/93, *op.cit.*

“La Petite Sirène” à la croisée des mythes

(“Broouh !^[21]). Les sirènes piègent-elles leurs victimes par leurs sons ? Pour Yourcenar il y a bien guet-apens sonore mais il change d’auteur comme de victime : c’est désormais l’ondine qui se trouve “prise au piège par le son des musiques humaines”^[22]. Par cette inversion on entrevoit la recomposition en marche. Avant d’en dégager le sens, constatons l’ultime confusion, géographique. Les deux espaces sont “rejointés” : confinées aux mers septentrionales, les sirènes d’Andersen font grâce à Yourcenar une incursion remarquée en Méditerranée sur les côtes de Sicile, là même où se localiserait l’épisode homérique. L’héroïne pénètre plus avant jusqu’en mer Egée pour y rencontrer une statue blanche, simulacre humain à l’archétypale beauté^[23]. Yourcenar qu’Hubert Nyssen définit si finement comme une femme cardinale réalise ainsi l’improbable jonction des deux légendes.

Héritée, réactivée, la confusion n’est pas seulement reprise. Elle est détournée et le poids de la Magie en est réévalué. Déjà par une de ces pirouettes dont elle fut coutumière dans ses premières œuvres, Yourcenar propose en clin d’œil de justifier la terrible sirène grecque par l’injustice faite à l’ondine nordique. Cette filiation suggérée a l’avantage de résoudre le problème du nombre : la vengeance plurielle de la victime unique élimine un paradoxe né de la confrontation des mythes. Plus audacieusement, cela permet d’inverser la chronologie attestée des deux traditions, la plus récente enfantant la plus ancienne. Nous avons déjà mentionné la spectaculaire inversion du piège sonore. Ce n’est pas la seule entorse au modèle né de la superposition : l’ondine, dotée de l’arme du prédateur, renonce à la dévoration. La sorcière qui elle dévore sirènes et humains ne parvient pas à la convaincre et les appas dont l’ondine dispose, sa “gorge d’or” et sa “voix d’argent”^[24], ne prennent pas de *t* – il ne s’agit que d’un simple charme détaché de la pâture du poisson pêcheur. Elle refuse de tuer en chantant, dénonçant le sort de l’homme “assassiné par la voix des eaux”^[25].

[21] *Théâtre I*, p. 151, puis p. 165.

[22] *Théâtre I*, p. 154.

[23] *Théâtre I*, pp. 151 et 153.

[24] *Théâtre I*, p. 154.

[25] *Théâtre I*, p. 154.

En clair c'est sa mission qu'elle récuse, son destin grec, jusqu'à choisir d'inverser les rôles, devenue victime du sortilège qu'elle ne veut pas accomplir, charmant au pied du grand mât par sa grâce muette, à l'emplacement même où Ulysse attaché était charmé par l'alchimie des sons. Cette transgression des règles la rend plus proche des valeurs grecques, son refus s'apparente au pire des crimes, ἄβρις.

Tu commets le crime suprême : tu veux changer d'élément, changer d'espèce.^[26]

Crime ouvertement comparé à l'excès d'Icare :

Je désire des jambes humaines comme certains hommes, dit-on, ont désiré des ailes.^[27]

Celui-là même sur le sort duquel ses cousines tentèrent d'intervenir dans *Le Jardin des Chimères*. La sirène du théâtre prend une fois encore la place de l'humain. Mais là où les Grecs condamnent la démesure, Yourcenar ne propose aucun jugement de valeur : mal et bien sont dépassés. Le crime n'est plus qu'affaire de résolution personnelle. C'est un marché comme un autre.

La Magie a donc changé de valeur. La Magie est au cœur de l'histoire des sirènes. Ulysse évite le charme fatal grâce à l'aide de Circé la magicienne, aide qu'il n'a pu obtenir qu'après l'avoir vaincue. La magie noire devient magie blanche. L'ondine d'Andersen ne lutte pas mais s'abandonne à une sombre magie à la mise en scène terrifiante. Yourcenar reprend le recours à la pratique magique mais le vide de son fatras spectaculaire ; ainsi la maison faite de blancs ossements humains de la sorcière marine comme les charpentes osseuses de corps qui se décomposent sur le rivage chanté par Homère encore sensibles dans l'imaginaire slave autour de la terrible mais terrestre Baba Yaga sont ici oubliés. Le point de convergence n'a plus sa place car la magie chez Yourcenar a renoncé à l'effroi, bannissant la terreur, ôtant son "charme" à la

[26] *Théâtre I*, p. 155.

[27] *Théâtre I*, p. 155.

“La Petite Sirène” à la croisée des mythes

sorcière des eaux réduite à jouer de sa réputation (“la plus-laide-des-créatures”^[28]) pour asseoir son autorité, sans succès du reste (la sirène la questionne : “pourquoi te craindrais-je?”^[29]). Ce n’est pourtant la pratique qui en est affaiblie ; le code symbolique ne change pas. Circé est domptée à l’issue d’un triple duel avec Ulysse, en fait par le dieu Hermès qui suggère les parades efficaces : à son poison répond la plante bénéfique, à sa longue baguette l’épée du guerrier, au lien qu’elle propose le serment qui l’entrave. Andersen retrouve les trois fonctions d’une magie efficace : la médecine des herbes, du couteau et des charmes. Il y implique même le sang de la magicienne, complétant la figure “dumézilienne” du combat magique. Yourcenar ne peut pas à son tour ne pas reprendre une théorie trifonctionnelle de la médecine qui unit Pindare et Eschyle, relie l’Iran à la Grèce comme à l’Islande. Mais elle les reprend sur le mode mineur : le couteau râcle et ne fend plus, le sang de la queue n’est plus si directement imputable à la sorcière, mère de la nouvelle ondine – n’est-elle pas de la même nature, “bête aux dents de requin”^[30] pareillement ? Elle devient l’accoucheuse d’une nouvelle créature aux doigts de nouveau-né. Suçant la voix de la sirène en tendant les lèvres elle inverse le rapport nutritif mère/enfant suggéré déjà dans le sang noir de la poitrine nécessaire à l’accomplissement chez Andersen.

Parente, sage-femme, mère et enfant à la fois, la figure de la magicienne en est apaisée. On retiendra avec quelle compassion tendre elle disqualifie la valeur pénitentielle de la marche douloureuse sur le sol des humains : “Elle est dure la terre des hommes”^[31]. Protectrice d’un genre nouveau, elle ne demande aucun sacrifice décisif : pas de chevelures coupées pour les sœurs sirènes, pas même la voix de l’héroïne (“Viens ! Tu trouveras ton chant qui séduit, ta chanson qui tue !”^[32].)

[28] *Théâtre I*, p. 153.

[29] *Théâtre I*, p. 153.

[30] *Théâtre I*, p. 152.

[31] *Théâtre I*, p. 156.

[32] *Théâtre I*, p. 171.

Au duel a fait place l'échange. Ni combat, ni abandon : la sirène de Marguerite Yourcenar commence par là où ses devancières finissent. Le message rédempteur s'en trouve modifié, déplacé sur la seule héroïne. Ici la sirène ne perd pas l'humain, elle ne sauve pas davantage le prince. Elle se sauve. En quête d'une âme libre, elle s'évade en se métamorphosant sous le regard sans finesse d'un monde humain ricanant qui la rejette. Au sens propre : Mégog propose "Le plus simple, ce serait encore de la jeter à l'eau !"^[33] ce que le Prince confirme : "Assez ! Va-t'en ! [...] nous la descendrons à terre à la première escale."^[34] La sirène de Yourcenar se voit dévolu le sort infortuné d'une Ariane nouvelle qui n'aurait sauvé personne.

Cette légèreté inédite correspond bien du reste à la théâtralisation proposée de la légende. Le théâtre est en effet le lieu idéal de la magie reine dans l'optique élizabéthaine si priseée de Marguerite Yourcenar qu'elle l'adopte dans la deuxième partie du divertissement. Songeons à Locke, plus encore à Purcell, et convenons que la féerie disqualifie facilement le réalisme des éléments terrifiants évoqués. Pour Yourcenar, ce ton est idéal : le lieu dangereux se dissout et avec lui sa spectaculaire mise en scène, puisque la magicienne vient ici au-devant d'une implorante passivement figée ; la triple symbolique magique se contracte, s'épure, s'adoucit enfin jusqu'à s'humaniser : la magie redevient médecine ; enfin l'acte d'échange métamorphose la figure mythique sous nos yeux (chez Andersen, la spatialisation est éclatée).

Plus de combat, plus même d'abandon. Rien qu'un évident passage transitoire dans une maturation intime et interne dont d'autres, tous simples comparses (sœurs, sorcière ou prince) ne font qu'autoriser la mesure. Exit la rivalité, donc le combat qu'une victoire ponctue ; ce serait d'un bateleur en mal de public facile. Exit la requête, comme le sacrifice qui renvoie à un tragique dépassé. Rien qu'un accouchement, une naissance publique, comme royale, phase décisive d'une mutation qui inverse le schéma grec jamais théâtralisé et complète la figure scandinave moins

[33] *Théâtre I*, p. 165.

[34] *Théâtre I*, p. 169.

“La Petite Sirène” à la croisée des mythes

concentrée. L'élan de la sirène retrouve l'envol d'Icare ; l'aventure est trop inouïe pour qu'on l'estime à son achèvement. Nous ne saurons rien de ce que promettent les Oiseaux-Anges.

Ce resserrement dramatique comme la féerique métamorphose de l'être hybride conviennent à la scène, lieu de magie en soi. Les narquois et les sceptiques qui préféreraient voir dans le passage à la scène de la Sirène l'indice d'une mode, évoquant la tentative, d'un parallélisme troublant, de Giraudoux “théâtralisant” *L'Ondine* de La Motte-Fouqué ou prévoyant les visites à l'Antique d'un Cocteau, voire d'un Anouilh, ceux-là auraient sûrement raison aussi. C'est la dette que l'écrivain paie à la sensibilité de son temps. Mais la Sirène est bien plus qu'une nouvelle Electre ou une nième Ariane torturée jusqu'à la caricature au sortir du creuset yourcenarien. C'est l'expression d'un syncrétisme actif et original qui redit le poids des légendes en les déprenant de faciles et sécurisantes vertus, bénéfiques comme maléfiques, pour mieux dire l'éternelle difficulté d'être.**

** On consultera avec profit le lumineux travail que Georges Dumézil a consacré à la figure de Circé, “Circé domptée”, in *Apollon sonore*, Gallimard, Paris, 1982, pp. 126-131. Mentionnons encore les pistes suggestives ouvertes par Jean-Pierre Vernant in *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Gallimard, Paris, 1979 et l'ensemble des études de Claude Kappler sur les monstres, démons et merveilles dans l'imaginaire médiéval.

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
DEPARTMENT OF CHEMISTRY
58 CHEMISTRY BUILDING
CHICAGO, ILLINOIS 60637

RECEIVED
MAY 15 1964
FROM
DR. J. H. GOLDSTEIN
100 UNIVERSITY AVENUE
CAMBRIDGE, MASSACHUSETTS 02138

RE: [Illegible]