

TROIS PERSONNAGES EN QUÊTE DE MYTHE

C. Frederick Farrell, Jr. et Edith R. Farrell
 Université du Minnesota, Morris

Le mythe imprègne l'œuvre entière de Marguerite Yourcenar. Dès le premier poème de son volume, *Les Dieux ne sont pas morts*, écrit dans son adolescence, jusqu'au récit du voyage initiatique au sommet de l'Etna fait par son grand père dans *Archives du Nord*, Yourcenar valorise – de façon positive ou négative – les moments les plus marquants dans la vie des gens, réels et fictifs, en les rapprochant de leur homologue mythologique. Cette tendance se voit le plus clairement, certes, dans les œuvres des années trente au point que Yourcenar a dû la modifier en récrivant, par exemple, *Denier du rêve*. Il en résulte que, dans l'édition de 1959, la mythologie est moins visible bien que nullement moins importante.

Le Coup de grâce, le dernier roman que Yourcenar a publié pendant cette décennie, s'adapte particulièrement bien à une interprétation mythique. L'histoire, qui raconte les aventures de trois jeunes personnes au milieu d'une guerre en Courlande, possède "[l']unité de temps, de lieu et, comme le définissait jadis Corneille avec un singulier bonheur d'expression, l'unité de danger"¹. Cette citation aide à éclaircir la situation, car, parler du théâtre classique français, c'est parler du mythe classique. En plus, Yourcenar est un auteur qui s'attend à ce que ses lecteurs fassent attention aux allusions. Comme elle le dit dans *Feux*,

Ce n'est pas la faute de Racine, mais la nôtre, si le fameux vers [...] "Brûlé de plus de feux que je n'en allumai", ne nous fait pas voir derrière cet amant désespéré l'immense embrasement de Troie [...] (*F*² 22).

D'autres allusions encore nous font comprendre qu'il faut accorder un prestige mythique à ces personnages. Tout au commencement du roman nous voyons le narrateur Eric, "pétrifié dans une espèce de dure jeunesse" (85) qui est celle des statues antiques si familières aux lecteurs de Yourcenar.

¹ OR 79. Tous les numéros entre parenthèses se réfèrent à cette édition, sauf ceux qui sont précédés de la lettre "F²", qui renvoient à l'édition Gallimard de *Feux* (1974).

Dans la traduction anglaise que l'auteur a travaillée avec son amie, Grace Frick, on précise que c'est une élégance jeune *qui ne changerait jamais*². C'est, donc, un personnage dont l'histoire se déroule dans le présent éternel propre à un héros mythique. L'omni-présence de la guerre met une limite très stricte à ses possibilités et hausse chaque décision au niveau de celles qui impliquent le monde entier, puisqu'elle implique en fait tout ce qui leur reste du monde. La menace de la mort qui pèse constamment sur eux donne une importance démesurée aux personnages, à leurs impressions, et même à leur geste le plus banal.

Bien que l'auteur ne développe en détail aucun mythe traditionnel, il y a, dans cet ouvrage de 1939, des allusions à des mythes de bien des sources différentes. On y réfère aux mythes d'origine biblique (les Macchabées, 141 et Lazare, 153), d'origine grecque (Oreste, 93 et Méduse, 109), et d'origine préhistorique comme les quatre éléments: le feu (103) et, surtout, la terre (1009, 127, 151). On y fait allusion aussi à des personnages historiques, tels que Napoléon (134) et Mata Hari (143), tous les deux plus grands que nature, et aux personnages littéraires (une héroïne ibsenienne, 95, et la grand-route poussièreuse des héroïnes de la tragédie, 113).

Trois jeunes personnes, bien nées et bien fières, qui s'étaient prévu un monde où elles auraient un rôle assez important à jouer, deviennent adultes juste après la Première Guerre Mondiale pour trouver leur pays, la Courlande, champ de bataille d'une petite lutte antibolchevique. Eric et Conrad, qui s'étaient préparés comme soldats, acceptent de lutter contre les ennemis de leur pays, mais ils savent bien que, comparé à d'autres conflits, celui-ci ne comptera pas pour grand-chose. Sophie, qui se croyait destinée à devenir la maîtresse de maison à Kratovicé, se fait violer par un des soldats qui vivent dans le château et se trouve réduite à faire son possible pour rendre la vie un peu moins dure dans une maison qui se désintègre progressivement à mesure que l'histoire se déroule. Conrad meurt d'une balle ennemie quand un détachement de cavaliers cosaques attaque la petite bande en retraite. Sophie, désespérée du refus d'Eric, part pour rejoindre l'ennemi, les Bolcheviques. Captée avec d'autres soldats, elle meurt fusillée, par la main

² Cf. Translation by Grace Frick in collaboration with the author. New York, Farrar, Straus and Giroux, 1957, p. 3.

d'Eric, selon ses derniers vœux. Eric seul survit pour devenir mercenaire, se battant dans des guerres successives sans se vouer à aucune de leurs causes.

Comment ces jeunes gens vont-ils donner un sens à leur vie, justifier leur engagement dans des événements d'une moindre importance qu'ils ne se l'étaient imaginé "dans une espèce de cul-de-sac" (89)? Nous voulons montrer qu'ils le font en suivant la piste de certains personnages mythiques.

Cependant – et voilà ce qui est en partie responsable de leur fin tragique – chacun choisit son propre mythe et donne un rôle secondaire aux deux autres, créant ainsi, non pas "notre petit drame"³, mais trois drames qui se jouent simultanément et dans lesquels les personnages passent d'une scène incompréhensible à une autre, sans se douter que chacun lit dans un texte différent.

Nous basant sur l'évidence dans le roman et sur la tendance de Yourcenar à mythiser, nous voulons démontrer qu'Eric se donne le rôle d'Achille, Conrad celui de Patrocle et Sophie celui de Penthésilée. Conrad, d'autre part, se choisit le rôle d'Olivier, et donne à Eric, celui de Roland, et à Sophie, celui de la belle Aude. Sophie se croit une Marie-Madeleine, distribuant à Eric et à Conrad les rôles du Christ et de Jean, l'Évangéliste. Il faut souligner dès le début que nous ne prétendons pas avoir trouvé de stricts parallèles; les différences dans les conditions et les modes de vie entre le monde ancien et l'Europe du vingtième siècle ne le permettraient pas. Nous croyons, néanmoins, pouvoir justifier nos conclusions par les attitudes générales de ces trois jeunes gens, et par certaines de leurs actions, aussi bien que par certains détails de leur vie. Il y a, semble-t-il, tant de points de ressemblances que la coïncidence ne saurait les expliquer.

Le mythe d'Achille est le mieux développé, car Eric raconte l'histoire à la première personne, et c'est donc par ses yeux qu'il nous faut voir les autres. En plus, c'est un mythe très important dans la *mythologica* de Yourcenar. Nous trouvons, par exemple, que pendant son affaire avec Antinoüs, Hadrien éprouve le désir, ou le besoin, d'aller visiter le tombeau des deux victimes de la Guerre de Troie; que deux d'entre les neuf contes de *Feux* traitent de ces deux personnages; et que tout le long de son œuvre, Yourcenar fait des

³ Selon les termes de la traduction de G. Frick et de M. Yourcenar: "our little drama", *op. cit.*, p. 63.

allusions fréquentes à la peinture des vases grecs, où l'un des thèmes principaux était la bataille entre Achille et Penthésilée.

Il faut remonter à la jeunesse d'Eric et de Conrad pour trouver les premières comparaisons. Jeunes, ils étaient camarades; ils vivaient tous les deux chez l'un d'entre eux (bien que ce fût chez "Patrocle" et non pas chez "Achille" comme dans la légende grecque); ils étaient d'un rang social élevé, et se préparaient pour le service militaire. Ils se ressemblaient à bien des points de vue, et on les croyait frères ou, tout au moins, cousins (90-91) comme Achille et Patrocle l'étaient en fait. Ce qu'ils avaient en commun, y compris la qualité éphémère de leur vie, se voit dans l'empreinte de leurs pas sur le sable vite effacée par la mer (89-90).

Le cours de la vie de Conrad s'apparente à celui de Patrocle, car "il fut bientôt clair qu'il ne s'y [à Kratovicé] attardait que pour moi" (93), comme Patrocle a bien voulu aller à Troie et y rester rien que pour soutenir son ami Achille. Leur solidarité aussi – ils ont des opinions contraires en privé, mais se montrent toujours solidaires en public – (136) nous rappelle les relations entre leurs homologues grecs.

L'amour entre les héros grecs, absent dans *l'Illiade*, mais consacré par la légende, se reflète dans celui d'Eric pour Conrad. Bien qu'on ne trouve nulle part dans *Le Coup de grâce* une explication de leur "amitié ardente" (90), le fait qu'Eric parle de sa beauté (93); le regret qu'il manifeste en songeant que Conrad va perdre ses attraits physiques (135); son attitude protectrice envers la nature "fragile" (145) de Conrad; et sa préférence très nette pour les hommes; tout manifeste l'émotion qu'il ressent devant son ami. Plus spécifiquement, Eric considère Conrad comme "un point fixe, un nœud, un cœur" (89). Le fait qu'Eric pense à un Conrad "à l'intérieur d'une armure" (145) et qu'il lui prête des tendances à tout faire tourner "au mythe ou au roman vécu" (143) nous suggère fortement que le mythe n'est jamais loin de la surface.

Il existe dans cette histoire, comme dans tant d'œuvres de Yourcenar (cf. *Feux*), une inversion des rôles masculins et féminins. Eric décrit souvent Conrad dans des termes propres à une jeune fille, "il avait une de ces natures qui prennent et gardent tous les plis avec la souplesse caressante d'un beau velours" (90); "il avait gardé une innocence d'enfant, une douceur de jeune fille" (93).

Dans la mort, aussi, Conrad ressemblait à Patrocle. Il est mort jeune, "tué à l'ennemi" comme s'il "rentrait dans une catégorie de destin qu'eussent approuvé ses ancêtres" (147), une "chance" (148). Eric a insisté, comme l'avait fait Achille, sur des funérailles, ce qui n'était pas facile au milieu d'une guerre.

Finalement, bien qu'Eric se moque de Conrad d'avoir fait de sa sœur une figure "de film ou de roman populaire" (143), il l'appelle "un jeune dieu" (145) et décrit sa capacité de vivre "à l'aise dans la mort comme dans [son] élément natal"⁴ comme une sorte d'"investiture" (145). Cette allusion chevaleresque se répète dans la description de la mort de Conrad, quand, entre d'autres changements, il apparaît comme "un chevalier du Moyen Age [...]" (147).

Les relations entre Eric et Sophie, la "sœur de Conrad" (155), sont bien plus complexes, car il avait envers elle des sentiments extrêmement ambivalents. Il semble voir Sophie sous trois jours bien distincts: comme un soldat (masculine), comme une femme (féminine), et comme une sœur (celle de Conrad ou la sienne⁵), c'est-à-dire, comme la moitié d'un couple androgyne. Elle acquiert de la valeur à mesure qu'elle apparaît plus masculine dans ses vêtements, ses actions, ou ses réactions du moment.

D'une part, il voit en elle une guerrière, une Penthésilée: "un être", dit-il, "en qui je me plaisais à reconnaître le contraire d'une femme" (102). D'autre part, quand il arrive à se rendre compte de son rôle féminin, elle est devenue une force élémentale, le feu ou la Terre: "J'avais reconnu du premier coup d'œil en elle", dit-il, "une nature inaltérable, avec laquelle on pouvait conclure un pacte précisément aussi périlleux et aussi sûr qu'avec un élément; on peut se fier au feu, à condition de savoir que sa loi est de mourir ou de brûler" (103), ou encore "cette femme au moins serait solide comme la terre, sur laquelle on peut bâtir ou se coucher." (127).

Il faut dire, cependant, qu'Eric prise Sophie en raison directe de son apparence de jeune homme et critique le plus sévèrement son moindre essai de paraître plus féminine. Ce n'est qu'un avatar de Conrad.

⁴ C'est une autre pensée qui souligne la qualité jeune fille de Conrad, car c'est dans ces mêmes termes que Shakespeare, dans une grande image littéraire, décrit la mort d'Ophélie (cf. Gaston Bachelard. *L'Eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942, p. 112 ff).

⁵ "[...] mon père ne m'avait pas donné de sœur [...] j'adoptai Sophie" (96).

Penthésilée est, bien entendu, un personnage assez androgyne. Elle est mâle dans la mesure où elle est guerrière et parce qu'elle s'est mutilée pour être moins féminine. Ce n'est qu'en tant qu'homme qu'elle peut être un adversaire digne d'Achille, mais en tant que femme, elle est vouée à l'échec.

Il n'est pas difficile de montrer des parallèles entre ces deux personnages mythiques d'une part et Eric et Sophie de l'autre. Tout au commencement du roman, leur relation s'est déjà fixée: "Bien vite, il s'établit entre Sophie et moi une intimité de victime à bourreau" (100). Et puis, considérons un instant les derniers moments de sa vie. La légende d'Achille fait beaucoup de cas de ce qu'il tombe amoureux de Penthésilée au moment même où il la tue. Eric dit de Sophie qu'elle est "revêtue pour [lui] du double prestige d'être à la fois une mourante et un soldat" (154).

En tant qu'homme, Sophie mérite des adjectifs tels que "incorruptible" (103); on lui attribue du courage (103); Eric la considère "moins [...] une jeune déesse qu[...] un jeune dieu" (116).

Par contre, les images féminines sont, presque à cent pour cent, aptes à dénigrer Sophie elle-même et les femmes en général. Eric déteste le fard: le rouge et le rimmel "le dégoût[ent]" et le rouge fait qu'une bouche "jadis divinement pâle [... a] l'air de saigner" (113). Quand Sophie renonce finalement à tout effort d'apparaître féminine – elle ne fait plus de bigoudis – Eric loue cette démarche, qui est, à son avis, "héroïque" (109). Eric montre son mépris en comparant Sophie à un "animal familier" (128)⁶ et en commentant sa "bassesse sensuelle" (113); en racontant en détails révoltants (115-17) la scène où Sophie s'enivre après la mort de son chien, alors qu'il met seulement deux paragraphes à décrire sa propre débauche à Riga.

Eric reproche aux femmes une tendance à des comportements outrés dans des moments où elles ne s'entendent pas bien avec les hommes: telle "l'impulsion qui pousse une fille séduite ou une femme abandonnée [...] à entrer au couvent ou au bordel" (142).

Quand Eric fait des comparaisons entre Sophie et d'autres femmes, ces dernières sont presque toujours serviles ou sans standing. Il la décrit comme une "servante renvoyée" (113), une "fille d'auberge" (107), une "colporteuse" (136), quelqu'un d'une "grossièreté paysanne" (133), une "fille du peuple"

⁶ Souligné dans la traduction anglaise par le participe "suppliant", *op. cit.*, p. 90.

(133) et une "fille de trottoir" (135). Pour ne laisser aucun doute sur le degré de son mépris, il fait suivre ses insultes par des gifles (126).

C'est, toutefois, dans l'image androgyne utilisée pour désigner la moitié du groupe sœur/frère que l'ambivalence des sentiments d'Eric se montre le mieux. L'androgyne s'exprime explicitement quand il dit que des caractéristiques diverses "faisaient d'elle à mes yeux le frère de son frère" (99).

Contrairement et à la vue assez idéalisée de Sophie-le-soldat et à la "vitupération" injustifiable dont il accable Sophie-la-femme, nous trouvons l'admiration et la tendresse qu'Eric ressent pour Conrad transférées à la sœur quand il identifie les deux.

Il s'identifie avec chacun d'eux aussi. Sophie est "née la même semaine que moi," dit-il, "vouée aux mêmes astres" (99). Il est proche d'elle à cause du danger qu'ils subissent ensemble, qui est une sorte "d'échange de serments" (121), et proche de Conrad, le "seul être envers lequel je me sentais lié par une espèce de pacte" (113).

Le frère et la sœur ont "une chevelure emmêlée et éclatante, identique" (151) et, dit Eric, "pour moi les seuls yeux qui importaient" (113). Il prévoit pour elle comme pour Conrad les dommages de l'âge (153), la perte de la beauté. Comme les héros mythiques qu'ils étaient pour Eric, ils ont, tous les deux, des vertus qui sont, comme nous l'avons vu, hors du commun.

Leur mort, comme leur vie, se font écho: Eric dit que Sophie "ressemblait tout de même trop à son frère pour que je n'eusse pas l'impression de le voir mourir deux fois." (156). Eric se blâme toujours de ce que Conrad mourait trop lentement, et au moment de tirer sur Sophie, il s'"accrochai[t]", écrit Yourcenar, "à l'idée qu'[il] avai[t] désiré achever Conrad, et que c'était la même chose" (157).

Puisque ces deux morts sont tellement apparentées, il est peut-être important de rappeler que Conrad est mort blessé au ventre, comme Pentésilée, et de noter deux ressemblances entre sa fin et la description dans *Feux* de la lutte fatale entre Pentésilée et Achille. D'abord, pendant que Conrad se mourait, Eric le voit "changer d'âge, et presque changer de siècle: il ressembla successivement à un officier blessé des campagnes de Charles XII, à un chevalier du Moyen Age [...] enfin à n'importe quel mourant sans caractéristique de caste ou d'époque" (147). Dans "Patrocle", le ballet du duel entre Achille et Pentésilée montre les deux combattants qui remontent les

siècles, de l'époque grecque jusqu'au présent, un reflet en sens inverse de cette scène. Ensuite, les deux descriptions physiques laissent apercevoir des comparaisons. Nous avons déjà noté jusqu'à quel point Conrad ressemble à Sophie, qu'Eric décrit à un moment donné comme "cette adversaire" qu'il traite "en ami" (107). Dans *Feux*, pendant que des "mains impatientes" privaient le corps de son armure d'or, Achille retrouve "cette victime digne d'être un ami [...] le seul être au monde qui ressemblait à Patrocle." (F² 69).

Des trois personnages, Conrad est le moins bien défini, puisqu'Eric, qui l'aime, le garde la plupart du temps dans les coulisses pendant que le drame se déroule. On peut, néanmoins, juger d'après ses actions que Conrad se voit comme une sorte d'Olivier dévoué, dont la sœur est fiancée de Roland, comme Conrad aurait pu être le beau-frère d'Eric (127). "L'idéal compagnon de guerre" qui "inspirait une confiance absolue", sa simplicité et sa franchise (93) sans aucune velléité d'"explorer les recoins" (101) du cœur d'Eric sont peut-être caractéristiques d'un âge lointain plus simple. Sa dévotion pour Eric, si ce dernier ne se trompe pas, est celle d'un "de ces disciples idéaux sans lesquels le maître ne s'explique pas" (110). Le lien entre eux ne se serait pas défait si Conrad avait vécu et si Eric était devenu le Bonaparte qu'il avait souhaité être (110). Prêt, normalement, à adopter le point de vue de son ami (90), travailleur (cf. 103, 135-36), c'est aussi "celui qui s'était usé d'angoisses à mon sujet", dit Eric (135). Bien que trop sensible peut-être (146), il est farouche aussi (146): il a une "bravoure de somnambule" (93) et, "en fait de crainte [...] était absolument vierge" (145).

Homme d'action, Conrad est capable d'une grande rigueur (cf. 151) et fidèle à sa vocation de chevalier, qui reste un de nos plus grands symboles de celui qui cherche à vaincre les ténèbres. Conrad agonisant "réclam[e] la lumière [...] comme si l'obscurité était ce qu'il y avait de pire dans la mort" (147).

La belle Aude est connue dans la littérature médiévale pour le rôle minuscule qu'elle joue dans *La Chanson de Roland*. C'est la sœur d'Olivier et la fiancée de Roland, tout comme Sophie est la sœur de Conrad et aux yeux de beaucoup la femme future d'Eric (cf. 127). Elle aussi est belle, fidèle, et morte à la fin de l'histoire. Les opinions d'Olivier en ce qui concerne les femmes ne font pas partie de sa personne.

Conrad aurait pu s'intéresser aux femmes, si le mépris d'Eric ne l'en avait pas détourné. Même en ce qui concerne sa sœur, l'attitude de Conrad se

caractérise la plupart du temps par une indifférence et une innocence qui frôlent l'incroyable.

La sensibilité de Conrad envers les problèmes de ses hommes, caractéristique dont Eric le loue, semble ne pas entrer en jeu dans ses relations avec sa sœur. Il n'est pas difficile de comprendre que, pendant leur adolescence, Eric et Conrad pouvaient croire que "la jeune fille [...] était [...] négligeable" (91); l'attitude de Conrad, adulte, est presque inexplicable.

Eric ne nous montre que rarement Conrad et Sophie ensemble: "un tour de valse dans le vestibule" (95), une scène où Conrad tâche de lui apprendre à siffler, ce qui fait rire tous les autres (104), et une période pendant laquelle ils font des préparatifs pour Noël qu'Eric traite, bien entendu, de "ridicules" (125).

Autrement, Conrad semble être incapable de comprendre Sophie. Quand ses mains tremblent parce qu'elle est nerveuse en présence d'Eric, Conrad la croit ivre (104); il est, à ce qu'il semble, le seul à ne pas savoir que Sophie a été violée. Il s'en suit, donc, qu'il ne comprend pas sa tragédie. C'est aussi le seul à ne pas s'apercevoir que Sophie est éprise d'Eric (128). Il s'occupe d'elle, comme Olivier l'a fait d'Aude, seulement aux moments où elle est menacée: quand elle soigne des cas de typhus (118) et quand elle disparaît (137-38), ce qui est l'équivalent de la mort d'Aude, puisque Sophie ne revient jamais et que Conrad meurt avant elle.

Son mythe à elle est, croyons-nous, celui de Marie-Madeleine, une légende favorite de Yourcenar, à laquelle elle fait souvent allusion au cours de son œuvre, surtout dans un des poèmes en prose de *Feux*.

On peut comparer Sophie et la Marie-Madeleine de *La Légende Dorée*, sous le rapport de l'importance qu'elles donnent à l'amour et au service et du mélange d'innocence et d'abaissement qui les caractérise toutes les deux.

D'abord, certaines ressemblances dans leur milieu évoquent la comparaison. Elles sont nées dans une famille aisée; avaient des gens qui travaillaient pour elles, des servantes pour Sophie, Marthe pour Marie; elles croyaient à la stabilité de leur avenir; et voyaient croûler une vie réglée sous l'impulsion d'une force extérieure: la guerre pour Sophie, l'arrivée du Christ pour Marie-Madeleine.

Sophie, comme la Madeleine, met l'amour au centre de son existence, à l'exclusion, en fait, de toute autre pensée: "Il n'y eut bientôt plus pour elle que moi seul", dit Eric (99). Cet amour atteint le niveau d'un bien absolu: "Une

telle passion consent à tout, et se contente de peu" (104-05), c'est un "amour sans espoir, sans réserves et sans questions" (103). Elle cesse de croire et le don de soi est "un acte passionné", mais le sien est un désir "auquel l'âme [est] encore mille fois plus intéressée que la chair" (104).

"Cet insupportable monologue d'amour" (114) s'exprime non seulement dans le consentement mais dans le service. Sophie accepte d'égorger des poulets et de faire la cuisine (106), tout comme Marie-Madeleine consent à "tremp[er] ses mains pâles dans l'eau de vaisselle de la Sainte-Cène" (*F*² 127). Elle soigne les malades comme Marie frotte "de la boue dans les yeux des aveugles-nés" (*F*² 126).

Toutes deux sacrifient, jusqu'à un certain point, leur amour-propre, mais toutes deux cachent quelque chose aussi au nom de cet amour-propre: Sophie le fait de son viol à Conrad, Marie-Madeleine le fait que Jean ne l'aimait pas (*F*² 120). On dit que Sophie a une "bassesse qui [est] sublime, parce qu'elle [est] amoureuse" (108). L'image qu'elle se fait d'elle-même souffre de nombreux refus. Mais c'est elle-même qu'elle blâme; elle ne se trouve pas assez belle (109); elle a honte (116); elle croit qu'elle n'est aimée que de son petit chien (117). Marie-Madeleine, se considérant "contaminée par le désir" (132), ne s'attend à rien du Christ.

Chacune à sa façon accepte la dégradation. Marie-Madeleine trouve "doux que la femme dédaignée par Jean tombât sans transition au dernier rang des créatures" (*F*² 121-22). De Sophie, Eric dit "Je crois qu'elle n'a commencé à prendre des amants que pour atteindre à mes yeux à ce degré de séduction qu'elle supposait aux filles perdues. Il y a si peu de distance entre l'innocence totale et le complet abaissement qu'elle [y] descendit d'emblée" (113). Marie-Madeleine fait écho à cette idée: "toute femme qui aime n'est qu'une pauvre innocente" (*F*² 117).

Tout en tâchant de compenser des refus en acceptant d'autres amants, chacune des deux femmes se sent possédée d'un amour qui implique l'âme même (cf. *F*² 134 et *OR* 103). En fin de compte, chacune accepte une sorte de mort. Marie-Madeleine, dans un long passage, repasse tous les biens dont le Christ l'a privée, avec ses illusions, pour la "sauv[er] du bonheur" (*F*² 135). Sophie reçoit la mort subite et brutale des mains d'Eric.

D'autres détails pourraient venir soutenir cette comparaison: l'emploi et l'abandon de la tenue, de beaux vêtements et du fard, par exemple, et la

présence d'une confrérie masculine qui est leur rivale et d'où elles se trouvent toutes deux exclues.

Sophie considère Conrad et Eric comme des individus qu'elle doit chérir et servir. Bien que l'analogie se brouille à cause des relations familiales, les hommes dans la vie de Sophie et dans celle de Marie-Madeleine partagent d'importantes caractéristiques. On décrit Conrad comme un innocent (134), comme l'était l'Évangéliste (*F*² 115); tous deux évitent le milieu masculin des tavernes (cf. *OR* 110 et *F*² 114); Jean représente pour Marie-Madeleine le foyer, la sécurité, la famille, et la tradition (*F*² 114), comme Conrad s'identifie avec Kratovicé et une enfance idyllique pour Sophie. Conrad néglige Sophie, qui suit Eric, comme Jean suit le Christ.

Eric, d'autre part, est un représentant assez pauvre du Christ, mais qui "se résigne à jouer le rôle de Dieu" (100) pour son adorateur. Quand ses efforts de séduire n'obtiennent pas le résultat voulu, Sophie, comme Marie-Madeleine, cherche à établir des liens de nature différente pour conserver un degré de proximité (109).

Conrad et Eric sont trop plongés dans les affaires de guerre pour accepter leur rôle dans ce drame, et, en plus, leur caractère semble les mettre dans l'impossibilité de le faire. Conrad, comme on l'a déjà vu, est d'une innocence presque totale. Eric, dont la honte réside dans ce qu'il comprend Sophie, mais la maltraite toujours, qualifie la situation d'"ignoble" et lui-même de "goujat insolent et obtus" (135) qui "mérite des coups de pied" (102). N'étant pas aussi honnête qu'elle, il choisit de mentir et de continuer à accepter son amour à elle pour le raffermir "dans [sa] dignité ou [sa] vanité d'homme" (102).

Les trois personnages ont le même problème: ils désirent justifier leur propre vie et leurs actions en les assimilant à celles d'un personnage mythique.

De tels efforts de se faire valoir, comme tout comportement égocentrique, ou tout psychodrame, ont tendance à rendre l'individu incapable de voir et d'accepter autrui tel qu'il est. Les difficultés de cette situation s'aggravent parce que les trois protagonistes se basent sur des systèmes de valeurs très différents. Leurs rapports sont voués à l'échec dès le début parce qu'ils se basent non pas sur la réalité, mais sur une illusion.

Tous trois n'ont en commun que la proximité, l'attraction physique et un passé partagé. Tous se croient capables de croître en sagesse et de se transformer, mais seulement par rapport à leurs propres buts mythiques,

non pas par rapport aux besoins d'un autre individu. Par conséquent, l'histoire se termine dans une tragédie, tous les personnages ayant poursuivi leur propre chimère jusqu'à la fin. Seul Eric, qui vit le plus longtemps, a eu le temps d'être désillusionné.

Le thème de l'impossibilité de comprendre et de communiquer avec autrui est pratiquement un lieu commun dans la littérature du vingtième siècle, et qui a mené au théâtre de l'absurde, par exemple, mais la majorité des protagonistes de Marguerite Yourcenar sont capables de penser lucidement et savent s'exprimer. Même Eric, dans quelques scènes, fait preuve de ces caractéristiques.

Dans l'atmosphère surchargée d'émotions de l'amour et de la guerre, cependant, les trois protagonistes perdent leur capacité de communiquer l'un avec l'autre. La situation qui en résulte permet à Yourcenar de traiter ce thème moderne très commun, mais de le faire dans le cadre de motifs et de formes littéraires traditionnels, créant ainsi un lien entre son siècle et le contexte dont il est le produit.