

“LA SYMPHONIE HÉROÏQUE” : UN PRÉLUDE ?

par Rémy POIGNAULT (Tours)

On sait que dès 1921 Marguerite Yourcenar avait, avec *Remous*, conçu “le projet d’un long roman contenant l’histoire de plusieurs familles ou groupes reliés entre eux et s’étalant sur quatre siècles”^[1] d’où allaient être issus sur une période de plus de soixante ans *La Mort conduit l’attelage*, *L’Œuvre au Noir*, *Anna, soror...*, *Un homme obscur*, *Une belle matinée* ainsi que *Le Labyrinthe du monde*, c’est-à-dire la majeure partie de son œuvre narrative. Il est tentant de se tourner vers l’un des premiers essais de l’auteur pour examiner si on ne peut déceler un phénomène analogue. N’y aurait-il pas aussi comme un prélude de l’œuvre à venir dans “La Symphonie héroïque”, article paru dans la *Bibliothèque universelle et revue de Genève* en août 1930 (p. 129-143), mais composé en 1927^[2]. Il était destiné, avec “Le Changeur d’or”^[3] et “Essai de généalogie du saint”^[4], “à composer un volume contenant [...] [des] présentations de types humains à travers les siècles”^[5], projet abandonné, “l’auteur s’étant rendu compte des années de recherches qui eussent été nécessaires pour amplifier et nuancer chaque portrait”^[6]. Ces textes, qui ne furent pas réimprimés du vivant de Marguerite Yourcenar, sans qu’on sache s’il s’agit d’une distance critique ou d’une impossibilité de les intégrer dans un ensemble pour former un recueil, furent republiés dans les “Textes oubliés” de l’édition posthume *Essais et Mémoires*^[7].

[1] “Chronologie”, *OR*, p. XV. Cf. le tableau synoptique établi par J.-P. CASTELLANI, “Marguerite Yourcenar romancière ?”, *Il Confronto Letterario*, suppl. al n° 5, 1986, p. 11.

[2] “Chronologie”, *ibid.*, p. XVII.

[3] *Europe*, n° 116, 15 août 1932, p. 566-577.

[4] *Revue bleue*, 16 juin 1934, p. 460-466.

[5] “Chronologie”, *ibid.*, p. XVII.

[6] *Ibid.*

[7] Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991.

Le type du héros n'est qu'une des facettes de l'homme, à côté du saint, du marchand, de l'amant, du roi, du sorcier, du sage, du poète, qui devaient prendre place dans la typologie humaine diachronique envisagée par Marguerite Yourcenar, si l'on prend pour base, outre les trois articles cités, les titres de ces textes-fantômes qu'elle nous livre dans la "Chronologie" (*OR*, p. XVII) : "Le Promenoir des amants", "Rois, tyrans, sorciers", "Miroir des sages", "Le poète en trois personnes". On voit se profiler sous ces types des composantes humaines qui tiendront à des degrés divers une part importante dans les personnages yourcenariens, et viendront comme se cristalliser, sainteté mise à part, sur Hadrien, amant, roi, quelque peu poète, croyant participer parfois au monde des héros, attiré par la magie et désireux de percer les secrets du monde à certaines époques de son existence, en fait homme en quête d'une sagesse.

Nous nous demanderons quels peuvent être les prolongements, dans l'œuvre, de cette typologie du héros dressée dans "La Symphonie héroïque", quels sont les personnages qu'on retrouve, avec quel changement de perspective, et si ne s'esquisse pas ici une méthode qui sera parachevée dans les essais sur la mythologie.

Marguerite Yourcenar illustre sa réflexion sur le héros avec des exemples empruntés aux légendes germaniques et scandinaves, à la Bible, à l'Inde, à l'Iran, aux chansons de geste et à la littérature moderne avec Don Quichotte, Pantagruel et les héroïnes de Shakespeare, mais c'est l'antiquité classique qui fournit l'essentiel du contingent. Parmi ces figures antiques, certaines sont promises à quelque avenir dans l'œuvre future.

Penthésilée n'est pas encore le double de Patrocle, comme dans *Feux*, mais elle est déjà caractérisée par le goût du combat, par une aristie guerrière qui prévaut sur toute autre motivation, à la différence de la plupart des héroïnes qui obéissent à un idéal déterminé : en cela, elle appartient à l'univers viril du combat pour le combat, mais à un rang inférieur, puisque son statut d'héroïne lui est, somme toute, contesté : "Brunnhild et Penthésilée [...] sont moins des héroïnes que des guerrières" (p. 1661)^[8].

Déjanire et Médée sont citées non comme héroïnes, mais pour leur rôle par rapport au héros : la trahison. Elles sont des exemples du

[8] Les indications de pagination sans autres références renvoient à "La Symphonie héroïque", *Essais et Mémoires*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991.

“La Symphonie héroïque” : un prélude ?

pouvoir obscur et pernicieux de la femme qui nuit à l’accomplissement de l’homme. On sait que ces deux personnages feront une fugitive apparition dans *Qui n’a pas son Minotaure ?*, pour l’une, et *Le Mystère d’Alceste*, pour l’autre : mais peut-on vraiment reconnaître les maléfices de Médée se vengeant de Jason dans l’épouse d’Égée, “cette vedette fripée, cette étoile démodée des cafés-concerts de Péra” (*Théâtre II*, p. 214)^[9] à qui on ne fait pas même l’aumône de prononcer son nom ? Et la nocuité de l’épouse d’Hercule semble fallacieusement émoussée dans l’image bourgeoise qu’en propose le mari : “C’est une femme très capable... Oh, pas comme toi, évidemment... Une bonne couturière... Déjanire...” (*ibid.*, p. 153). Il y a là toute la distance entre l’image traditionnelle qu’offrent les personnages dans la Fable tels qu’ils sont analysés dans “La Symphonie héroïque” et leur traitement dans les œuvres de fiction de Marguerite Yourcenar, où la tonalité est bien différente.

Hercule est mentionné seulement une fois dans l’article et encore est-ce sa massue qui est mise en avant, car elle symbolise le lien du héros avec la forêt originelle (p. 1659), le contact avec la nature primordiale. Si le visiteur du *Mystère d’Alceste* a remplacé cette arme par une épée, il n’en reste pas moins près des sources, bien qu’humanisé, n’est-il pas désigné par celle-là même qu’il a sauvée comme “une espèce de garde champêtre” (*Th II*, p. 160) ?

Thésée figure comme illustration du héros pour son enfance dans les forêts de Thessalie où, comme Achille, il “recueill[e]” “les restes de la sagesse primitive des Centaures” (p. 1659). En réalité, la Thessalie convient seulement pour le fils de Pélée car Thésée a passé son enfance à Trézène en Argolide. On sait que le fils d’Égée deviendra un fantoche dans *Qui n’a pas son Minotaure ?* et perdra toute dimension héroïque même si sous la dérision du défilé de sa vie dans le Labyrinthe on peut percevoir une dimension tragique. Hippolyte, dont la voix se fera aussi entendre dans le Labyrinthe pour affirmer sa pureté et son aversion pour l’amour des femmes (*Th II*, p. 213), est défini chez Euripide, d’après “La Symphonie héroïque”, par sa chasteté, non faute d’avoir trouvé un digne objet d’amour, comme il le fera chez Racine, mais “par fidélité à une plus sombre et plus future amante” (p. 1663). Marguerite Yourcenar substitue à Artémis, incarnation de la pureté, l’image d’une mort préférée à Vénus, et fait d’Hippolyte l’exemple même de l’incompatibilité de l’amour et de l’héroïsme. Hippolyte fuit Éros pour Thanatos en qui seul le héros

[9] Marguerite YOURCENAR, *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1971 (désormais *Th II*).

peut s'accomplir. N'est-ce pas une amorce de "Patrocle ou le destin" où – mais sans exclusion de l'amour – la mort est "comme un sacre dont seuls les plus purs sont dignes" (OR, p. 1074) ?

Les Atrides sont aussi présents dans "La Symphonie héroïque", mais on leur dispute le statut de héros. Agamemnon est l'image du chef, du roi des rois de l'expédition des Grecs, du "despote" ; il représente donc l'ordre, le conservatisme par opposition au véritable héros, qui est novateur, s'élève contre l'ordre établi : Achille. Tel est le sens que Marguerite Yourcenar donne au conflit des deux rois dans l'*Iliade*. Elle s'inspire aussi de l'*Agamemnon* d'Eschyle quand elle évoque, en parlant de l'Atride, "son refus de marcher sur les tapis de pourpre réservés aux dieux" (p. 1658)^[10], tapis qu'on retrouvera dans *Feux*, avec une autre fonction, puisque Clytemnestre les déploiera avec l'idée que son propre sang ne s'y remarque pas quand son époux l'aura, comme elle l'espère, frappée par jalousie (OR, p. 1123).

C'est pour d'autres raisons que son fils, Oreste, n'est pas un héros : il est "le patient de son destin plutôt que l'ordonnateur" (p. 1662), simple instrument de la vengeance d'Électre : c'est ainsi que Marguerite Yourcenar analyse le personnage des *Choéphores*, opinion contestable puisque, dans cette pièce, Oreste, poussé par les recommandations de l'oracle d'Apollon, manifeste une ferme résolution^[11]. Dans l'"Avant-propos" d'*Électre ou la Chute des masques*, Marguerite Yourcenar corrigera en quelque sorte l'aspect sommaire de ce jugement en soulignant que la trilogie est construite "du point de vue d'Oreste" (*Th II*, p. 11) et qu'"Électre, placée un peu en retrait, se voit assigner le rôle passif et magique de vocifératrice" (*ibid.*). L'Oreste d'*Électre ou la Chute des masques* poussera toutefois plus loin encore l'inconsistance, ne pouvant s'identifier à aucun père et finissant par se définir uniquement – et c'est sa dernière réplique – par : "Je suis le frère d'Électre" (*Th II*, p. 76).

Électre "s'impose à l'admiration par des qualités toutes masculines de courage et d'intelligence" et, par là, elle est une "femme héroïque" (p. 1661). Mais elle n'a pas la dynamique propre du héros : "les héroïnes se présentent à nous comme agies par une force idéale,

[10] ESCHYLE, *Agamemnon*, v. 905 sq. Cf. v. 925 : λέγω κατ' ἄνδρα, μὴ θεόν, σέβειν ἐμέ. ("Je veux être honoré en homme, non en dieu" : traduction de P. MAZON, *Les Belles Lettres*). Agamemnon finit par se laisser fléchir par son épouse.

[11] Sur la détermination de l'Oreste des *Choéphores*, cf. par exemple, K. REINHARDT, *Eschyle, Euripide*, Paris, éd. de Minuit, 1972, p. 127.

“La Symphonie héroïque” : un prélude ?

abstraite, à laquelle leur grandeur est d’acquiescer” (*ibid.*). Électre “est agie par sa race” (p. 1662). Dans l’œuvre même de Marguerite Yourcenar, elle n’est pas davantage libre, mais la race est remplacée par les ténèbres d’une *libido* qui ne veut s’avouer. Le combat entre Électre et Clytemnestre est présenté dans l’article non comme “un combat de lionnes”, ce qui eût été trop noble, mais comme “un duel de louves” (p. 1662). Bien qu’elle ait parlé précédemment des *Choéphores* et qu’elle ne donne pas d’autres précisions, Marguerite Yourcenar doit s’appuyer ici sur Sophocle et Euripide, puisque Eschyle n’offre pas de confrontation entre la mère et la fille. Dans *Électre ou la Chute des masques* c’est bien une louve qui accueillera Clytemnestre dans sa tanière, la traitant de “Chienne, vache, chamelle !” (*Th II*, p. 60). La métaphore de la parturition du meurtre présente dans la pièce dès la première scène : “Est-ce que ce projet de meurtre n’est pas notre enfant ?” (*Th II*, p. 31) se trouvait déjà dans l’article : “Les princesses des tragiques se débattent sous un incubé, et enfantent leur exploit ou leur crime dans les hurlements presque physiques de la douleur”. “Ces gardiennes des générations à naître veulent un but pour tuer ou mourir, et vouloir un but, c’est une autre façon de vouloir un enfant” (p. 1662). Dans “La Symphonie héroïque” l’image de l’enfantement souligne la domination de la femme par un principe mâle qui lui permet de concevoir un but, et on retrouve là la passivité, tandis qu’Électre, dans la pièce, se croit pleinement libre, refuse un enfant de chair, pour créer par une sorte de parthénogénèse à laquelle contribuent le frère et l’ami du frère, mais seulement comme adjuvants, un enfant de sang, gémellaire, le double meurtre de Clytemnestre et Égisthe : elle exclut ainsi, à son insu, Théodore, mari trompé s’il en fut. Toutefois le résultat est identique : Électre n’est pas plus libre et Clytemnestre lui dévoile les raisons secrètes de sa conduite : elle est “agie” par son désir d’Égisthe et l’on peut revenir à la formule sans ambages de “La Symphonie héroïque” : “Là comme ailleurs, la destinée de la femme consiste à être prise” (p. 1662).

Quant à Œdipe, si son mythe est tout à fait symptomatique de la fonction essentielle du héros : rompre avec l’ancien monde, innover, “inaugur[er] un cycle du monde” (p. 1659) – tel est “le sens profond [...] de l’inceste et du parricide” (*ibid.*) –, c’est “un héros qui finit mal” (p. 1666) : “il s’aveugle. C’est-à-dire qu’il fait comme tous les hommes” (*ibid.*), crime rédhibitoire pour celle qui veut garder “les yeux ouverts”. Dans “Antigone ou le choix” la présentation d’Œdipe est moins négative dans la mesure où le point de vue choisi est celui d’Antigone : la jeune fille essaie d’obtenir pour son père et frère une

sérénité parfaite dont l'aveuglement n'a été qu'une préfiguration : celle de la mort.

Mais le véritable héros, c'est Antigone. Dans l'article de la *Bibliothèque universelle et revue de Genève*, on lui reconnaît, comme à Électre, courage et intelligence (p. 1661), mais elle a une place à part, car elle donne à son geste envers Polynice une signification absolue : "L'ensevelissement de Polynice aurait pu n'être que le fait d'une superstition ou d'une tendresse aveugle : les quelques phrases que prononce cette jeune fille étendent cette charité par-delà les limites du clan, de la patrie, de l'humanité même [...]" (p. 1662) ; "la charité du monde humain commence au cœur d'Antigone" (p. 1663). Telle est bien aussi Antigone dans *Feux* : son sacrifice s'élargit à tous : "Sa dévotion aux yeux crevés d'Édipe resplendit sur des millions d'aveugles ; sa passion pour son frère putréfié réchauffe hors du temps des myriades de morts" (*OR*, p. 1081-82) ; sa mort est source de vie et l'oscillation du corps pendu ranime l'univers entier ; d'ailleurs, revient l'image du cœur d'Antigone : "Le pendule du monde est le cœur d'Antigone" (*OR*, p. 1082).

Marguerite Yourcenar ne tire pas seulement chez les tragiques ses exemples de héros classiques, mais bien évidemment aussi chez Homère. Ulysse se singularise par son âge, alors que "[d']ordinaire le héros meurt jeune" (p. 1666). C'est qu'"Ulysse joue parmi les héros un rôle unique : celui du sage" (*ibid.*), ne différant guère de Socrate que par l'objet de sa quête, non pas la vérité, mais Ithaque. Dans "Achille ou le mensonge" le passage du temps se remarque sur Ulysse dont la tête est comparée à "une monnaie usée, rognée, rouillée, où se voyaient encore les traits du roi d'Ithaque" (*OR*, p. 1065), toutefois il n'a pas le discernement nécessaire pour découvrir Achille parmi les jeunes femmes de Scyros.

Mais le héros qui retient le plus Marguerite Yourcenar est Achille, dont la colère et le retour au combat rythment *Illiade*. Du héros il possède les attributs essentiels : son indépendance se matérialise par son campement à l'écart des autres Grecs (p. 1657) ; il est une "force libre" (p. 1658) par rapport à Agamemnon qui est prisonnier de son rôle de roi. Il possède, en outre, une "terrible innocence élémentaire" qui lui fait affronter le danger par une nécessité intérieure sans arrière-pensées, "avec une candeur de vierge" (p. 1661), tant le combat est inhérent à sa nature. Mais c'est un être qui n'est pas "agi", car "[l]e héros [...] accepte joyeusement son destin, et souvent le choisit : il en

“La Symphonie héroïque” : un prélude ?

est l’ouvrier, presque le forgeron” (p. 1662) et l’on sait que, dans la tradition, Achille opte pour une vie courte et glorieuse plutôt que pour la longévité obscure^[12]. Son enfance parmi les forêts et les Centaures le met au contact des réalités primitives (p. 1659) ; il y en aura quelque écho dans *Feux* avec le “collège des Centaures”, les “forêts” et les “gorges sauvages” (*OR*, p. 1064) de ses premières années, mais par un phénomène de rejet, Achille préférant pour l’heure la féminité, les douceurs du gynécée aux rigueurs de la forêt primitive. Dans *Feux*, Achille accepte de se cacher parmi les jeunes femmes dans l’île sans réticence, à la différence de la tradition^[13] : il désire, en effet, s’assimiler à elles (*OR*, p. 1064), par refus du monde viril des héros. Or dans “La Symphonie héroïque” – où étrangement l’île de Scyros est appelée “Scios” (p. 1660) – c’est la version traditionnelle qui est présentée et l’île symbolise le désir maternel de tenir l’enfant à l’écart des dangers du monde des hommes : “un trait frappant des jeunesses héroïques est l’hostilité des parents à ce trop haut avenir ; par le plaisir, ils le maintiennent enfant” (p. 1660).

“[L]a grandeur du héros consiste à s’accepter” (p. 1666). “Peut-être finirait-on par trouver que le véritable courage consiste moins à se dépasser qu’à s’atteindre : il s’agit pour eux de remplir leur destin, non de le surpasser” (*ibid.*). Ce n’est plus à l’Achille antique que Marguerite Yourcenar fait appel pour illustrer cette caractéristique, mais à “l’Achille de Racine” (*ibid.*). On peut toutefois entrevoir dans cette analyse un des thèmes fondamentaux d’“Achille ou le mensonge” : la difficile quête de l’identité.

Achille, bien sûr, est inséparable de Patrocle et, à la différence de beaucoup de héros, le Péléide subordonne son activité guerrière aux valeurs de l’amitié et de l’amour ; mais il ne s’agit pas de l’amour d’une femme : “l’obligation de rendre sa captive blesse l’orgueil d’Achille sans atteindre son cœur” (p. 1661) ; dans *Feux*, au contraire, le jeune homme n’a pas été insensible au sentiment amoureux à l’égard d’une femme puisqu’“[i]l ne pardonnait pas à Briséis l’humiliation de l’avoir aimée” (*OR*, p. 1075). Dans “La Symphonie héroïque”, c’est pour venger Patrocle qu’Achille retourne au combat : “Peut-être fût-il resté éternellement sous sa tente sans la mort de Patrocle” (p. 1663). C’est ce qui ressort de *Illiade*, mais dans *Feux*, les motivations du personnage sont plus complexes, qui, d’abord, demeure éloigné des armes “pour ne pas susciter à Patrocle des rivaux d’outre-

[12] Cf., par exemple, *Illiade*, I, v. 352.

[13] Cf., par exemple, STACE, *Achilléide*, I, v. 242 sq.

tombe" (*OR*, p. 1074), puis se jette dans la bataille saisi par une sorte de *furor* largement anti-féminin.

Patrocle est présenté dans l'article, comme égal en courage à Achille (p. 1664). "Patrocle a beau se suspendre comme un enfant craintif à la Force d'Achille, il y a, entre deux héros amis, une égalité non de valeur, mais de courage" (p. 1664). Cette image est tirée du passage de l'*Illiade* où Patrocle, en pleurs, essaie sinon de ramener Achille au combat alors que les Troyens font subir de très lourdes pertes aux Achéens, du moins d'obtenir de lui l'autorisation de se battre revêtu de ses armes. C'est Achille lui-même qui établit la comparaison : "On croirait voir une petite fille, qui court à côté de sa mère et lui demande de la prendre : elle se suspend à sa robe, elle l'empêche d'avancer, et ses yeux en larmes supplient qu'on la prenne"^[14]. Mais dans "La Symphonie héroïque" Patrocle est comme l'ombre du héros, dans une position en retrait : "[...] Patrocle n'est qu'un reflet d'Achille. Il est moins un héros que ce mystérieux double qui se tient à gauche, du côté du cœur, près de chaque héros véritable : l'ami" (p. 1656).

Cette subordination de Patrocle à Achille, le fils de Ménéœtios n'existant que par rapport à celui de Pélée, hante "Patrocle ou le destin" et *Mémoires d'Hadrien*, où Antinoüs, à l'image de Patrocle, ne semble guère avoir d'existence autonome, jusque dans son suicide, qui est une *deuotio*, même si Hadrien cherche parfois à se leurrer. Dans "Achille ou le mensonge", en revanche, les rôles sont inversés et c'est Patrocle qui apparaît dans tout l'éclat du modèle héroïque : si reflet il y a, alors l'image ne subit aucune déperdition, mais est vision de l'idéal.

Dans l'article, Patrocle apparaît tout de suite comme mort et sous forme de statue : de même la première mention d'Antinoüs dans la vie d'Hadrien sera celle d' "un spectre blanc qui n'était peut-être qu'une statue" (*OR*, p. 394). Patrocle est ramené "au deuil fraternel de l'armée, aux pleurs des Néréides, aux hurlements désespérés d'Achille" (p. 1656), ce qui nous renvoie à l'*Illiade*, XVIII, v. 22 sq., où sont montrés la douleur d'Achille, l'empressement de ses compagnons à rendre les derniers honneurs à la dépouille du défunt et les lamentations des Néréides. Celles-ci deviennent, dans *Feux*, les Océanides, par confusion sans doute entre les petites-filles de l'Océan et ses filles (*OR*, p. 1074) ; la douleur d'Achille y prend une autre

[14] *Illiade*, XVI, v. 7-10, traduction de P. MAZON et alii, Les Belles Lettres.

“La Symphonie héroïque” : un prélude ?

signification puisque en même temps qu’il regrette le disparu, il regrette de ne pas être celui par qui s’est accompli le chef-d’œuvre de la mort : “La haine inavouée qui dort au fond de l’amour prédisposait Achille à la tâche de sculpteur : il envoyait Hector d’avoir achevé ce chef-d’œuvre” (OR, p. 1074).

La description du mort, en rapport avec un groupe statuaire de la Loggia d’Orcagna de Florence fait appel, sans le dire, à Virgile, en une fausse citation suivie d’une authentique adaptation : “*Ut flos purpureum...* Voici la belle fleur du courage, le lys humain brisé par la charrue d’un autre monde” (p. 1656). Virgile, en effet, offre une comparaison analogue pour la mort d’Euryale, autre amant héroïque qui figure avec Nisus dans l’article de Marguerite Yourcenar : *purpureus ueluti cum flos succisus aratro / languescit moriens [...]* (“comme une fleur de pourpre tranchée par la charrue languit mourante”)^[15]. On retrouve le même procédé de la citation approximative quand Marguerite Yourcenar évoque la mort de Nisus : “Virgile [...] accorde à ce fantôme le don suprême d’une nuit heureuse. *Felices ambo...*” (p. 1664). Virgile parlait ainsi de la nuit sans fin de la mort : “[...] *placidaque ibi demum morte quieuit. / Fortunati ambo ! [...]*”^[16].

La première caractéristique du héros dégagée par Marguerite Yourcenar est sa solitude et, en cela, bien que combattant, il est le contraire du soldat, lequel n’est que “le rouge d’une machine” (p. 1657)^[17]. En outre le héros ne saurait se voir imposer une tâche : sa solitude va de pair avec la liberté qui est la “satisfaction d’un instinct” (p. 1658). Ce ne sont pas les circonstances qui forment le héros, mais c’est en lui-même qu’il trouve les qualités qui lui font transformer la fatalité en destin, donner un sens au fortuit. Ce qui importe c’est “la substance dont fut formé son cœur” (p. 1667) : les héros sont des “forces incarnées” comme en témoignent les formules homériques du type “la Force d’Ajax”, “la Force d’Achille”, qui sont loin d’être des “chevilles”, si l’on peut dire dans ce cas précis. Un autre

[15] VIRGILE, *Énéide*, IX, v. 435-436, nous citons le texte dans la traduction de J. PERRET, Les Belles Lettres.

[16] VIRGILE, *Énéide*, IX, v. 445-446 : “et c’est alors seulement qu’il trouve le repos et la tranquillité de la mort. Couple heureux [...]”.

[17] On consultera avec intérêt la définition du héros yourcenarien donnée par Y.-A. FAVRE, “Conscience du sacré et sacré de la conscience dans l’œuvre de Marguerite Yourcenar”, *Le sacré dans l’œuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours, SIEY, 1993, p. 21-23.

trait du héros est d'être prométhéen, ce qui le distingue du dieu et du roi, qui représentent l'ordre et par conséquent une tendance conservatrice : au héros appartiennent l'innovation, la quête et la conquête. "Dans le mythe, le héros représente le ferment révolutionnaire, l'élément dynamique du monde" (*ibid.*). C'est ainsi que le héros, par son "aspiration à l'impossible" rompt avec le monde ancien et permet "la genèse de l'homme" (p. 1659). Le héros n'est pas seulement celui qui dit non, celui qui s'élève contre le monde préétabli, c'est aussi celui qui dit oui et en cela il se rapproche du sage : "L'héroïsme, comme la sagesse, est fait de deux vertus qui se complètent parce qu'elles se contredisent : il exige la révolte et la résignation" (p. 1666) ; "la grandeur du héros consiste à s'accepter" (*ibid.*). Le héros est lié à la forêt, non pas seulement parce que c'est le lieu de la croissance, mais parce que c'est celui des origines, où est établi un contact avec les forces primordiales. Si le héros est souvent inséparable de sa monture, c'est en souvenir du monde sylvestre : "Telle est l'importance du cheval dans la geste héroïque que le héros est un centaure humain" (*ibid.*). Il se distingue du dieu, du roi, et il s'oppose aussi au sorcier, même s'il possède encore quelques armes magiques ; il ne s'agit alors que d'un héritage du passé : le héros trouve ses forces en lui-même, dans son courage : "Le héros clôt l'ère superstitieuse de l'épouvante humaine" (p. 1660). Ses deux qualités par excellence sont le "courage" et la "ruse" (p. 1665). Il connaît le plaisir des sens dans son adolescence, mais c'est parce que ses parents entendent ainsi le maintenir dans un monde protégé, qui l'empêche d'accéder à l'univers dangereux des exploits. Quant à l'amour, il est un obstacle à la carrière héroïque.

Ainsi dans "La Symphonie héroïque" sont cités, voire plus longuement analysés, des personnages de la mythologie que Marguerite Yourcenar utilisera en donnant une inflexion personnelle à ceux-ci le plus souvent, dans ses œuvres, particulièrement *Feux*, les pièces de théâtre à sujet antique et *Mémoires d'Hadrien*. Mais dans cet article, par-delà la définition du héros, sont annoncés des thèmes qui seront exploités par la suite. Citons-en quelques-uns. On peut déceler le thème de l'île, lieu de sérénité où Hadrien finira ses jours en imagination – l'île d'Achille –, ou bien l'île frisonne où s'achèvera l'existence de Nathanaël, dans la contrée pourtant continentale de la Phtie, que l'édition définitive de la Bibliothèque de la Pléiade, copiant purement et simplement les erreurs de l'édition originale de la *Bibliothèque universelle et revue de Genève* persiste à nommer barbaquement "la Pthié" (p. 1666) : "Et quand je songe qu'une femme

“La Symphonie héroïque” : un prélude ?

admirablement belle, trois jours avant la mort de Socrate, vint lui annoncer qu’il parviendrait dans soixante et douze heures aux terres fertiles de la Pthié, j’aime à croire que la mort s’offrit, au plus pratique des sages, comme une Ithaque mystérieuse” (p. 1666). L’origine de cette phrase se trouve dans le *Criton* 44 b, où Socrate affirme : “J’ai cru voir venir à moi une femme belle et majestueuse, vêtue de blanc, qui m’appelait et me disait : ‘Socrate, tu arriveras dans trois jours dans la fertile Phtie’ ”, adaptation d’un vers de l’*Illiade*, IX, v. 363, où Achille menaçait les Grecs de rentrer dans sa patrie.

En outre, les traits caractéristiques du héros se retrouvent séparément dans différents personnages yourcenariens sans qu’il s’agisse à proprement parler de héros, mais simplement d’hommes : solitude, même si l’on est relié à tout ; aspect prométhéen, très net chez Zénon le transgresseur, mais aussi chez le jeune Hadrien ; “l’aspiration à l’impossible” (p. 1659) entraîne les personnages dans une quête de l’absolu comme Icare ou Ariane (dont les noms ne figurent pas dans l’article) jusqu’à ce qu’Hadrien apprenne la résignation stoïcienne ; le contact avec les formes primordiales de la forêt est aussi une expérience propre aux trois personnages principaux de l’œuvre de Marguerite Yourcenar : Hadrien, Zénon et Nathanaël ; les deux premiers ont la volonté de choisir lucidement leur destin, même s’ils sont parfois “agis”, alors que Nathanaël est passif, mais avec lui se trouve opéré un dépassement : si Antigone est la figure de la charité au-delà même de l’humain, Nathanaël, n’a plus même à se sacrifier, il n’a qu’à laisser s’accomplir les choses au rythme desquels il vit et meurt.

Marguerite Yourcenar se livre à une longue analyse du rôle de la femme dans l’univers héroïque : “Despotisme”, “trahison” (*EM*, p. 1661) : le plus souvent les femmes veulent empêcher la naissance du héros. Toutefois l’auteur oppose à cette vision littéraire de la femme suscitée par “les illusions du désir ou du dépit” (*EM*, p. 1661) la femme réelle, qui loin d’être hermétique à l’héroïsme, non seulement sait être forte mais encore surpasse l’homme en persévérance. L’image de la femme dans l’épopée est le plus souvent la passivité. Quand même elle fait l’homme, c’est-à-dire manifeste “courage” et “intelligence” (*ibid.*), elle n’a pas l’innocence qui pousse le jeune héros à affronter le danger. “Pas une femme des tragiques n’est libre ; toutes sont esclaves d’un but, quand elles ne le sont pas d’un homme” (*EM*, p. 1662). Paradoxalement leur idéal prend des aspects

singulièrement pratiques : “Elles ne se sacrifient jamais à une idée, mais à une cause, c’est-à-dire en vue d’un résultat” (*ibid.*). Hadrien parlera de “leur dur sens pratique” (*OR*, p. 335). Une femme échappe à cette loi, dans “La Symphonie héroïque”, Antigone, comme nous l’avons vu, mais c’est un cas limite, une “idée pure” (*ibid.*), elle est “l’intelligence”, “la clairvoyante” et “la charité du genre humain”. “Mais ici nous dépassons l’héroïne, comme nous dépassons la sainte” (*EM*, p. 1663).

Marguerite Yourcenar s’interroge également sur la place de l’amour chez le héros. Pour les “héros à l’état pur” (*ibid.*), comme Siegfried, Baldour, “voire Alexandre”, “[l]’amitié, comme l’ambition ou l’amour, n’est [...] que le prétexte du combat” (*ibid.*), à la différence d’Achille ou d’Euryale pour qui l’amour dépasse non seulement “le simple concept antique de la fraternité d’armes”, mais encore, “par-delà l’être aimé, tend à résorber l’infini”. C’est là, selon l’auteur, le sentiment le plus haut, car le plus dénué de finalité pratique, “le moins instinctif aussi” (*EM*, p. 1664). C’est un sentiment qui émane de la pleine liberté de deux êtres : “un sentiment d’élection et de libre fidélité” (*ibid.*). À la différence de l’amour entre l’homme et la femme, il repose sur un “sentiment d’égalité” avec “l’absence aussi de ce mystérieux antagonisme du sexe, qui fait de l’amour tantôt une fusion et tantôt un combat” (*ibid.*). L’exaltation de ce compagnonnage héroïque sera un thème récurrent dans l’œuvre. Tristan bénéficie d’une place à part dans la mesure où l’amour pour une femme est constitutif de sa dimension héroïque : Tristan est “le seul héros dont l’amour soit à la fois l’essence et le mobile” (*EM*, p. 1665), mais c’est un amour qui n’a rien des passions banales, un amour d’une telle plénitude qu’il ne peut que conduire à la mort : “Cet amour se suffit, parce qu’il existe, et tend au néant, parce qu’il est d’avance accompli” (*ibid.*) : c’est qu’on trouve en Tristan et Iseut, “la majesté de duades primitives où l’unité du monde s’est de nouveau réalisée, à moins qu’elle ne soit pas encore dissoute” (*ibid.*) : on retrouve en eux l’androgynie primitif. On voit poindre aussi le thème de l’androgynie dans l’image du chèvrefeuille unissant le tombeau d’Iseut et celui de Tristan : “la nature s’est trompée en faisant deux corps de ce qui n’était qu’un seul être” (p. 1665)^[18].

[18] Sur le thème de l’androgynie, cf. C. BIONDI, “Le mythe de l’androgynie dans l’œuvre de Marguerite Yourcenar et de Michel Tournier”, *Roman, histoire et mythe dans l’œuvre de Marguerite Yourcenar*, S. et M. DELCROIX éd., Tours, SIEY, 1995, p. 39-48.

“La Symphonie héroïque” : un prélude ?

L'image de la femme offerte dans la littérature, passive, obstacle au développement héroïque, sera souvent corroborée dans l'œuvre, mais Sophie dans *Le Coup de grâce* constitue comme un contre-exemple, puisqu'elle accède à l'héroïsme par amour. Toutefois si Marguerite Yourcenar reproche au monde épique et au monde tragique d'avoir négligé le point de vue de la femme : “Sur la légende d'Héraclès, il nous reste à connaître le point de vue d'Omphale” (p. 1661), nous n'aurons pas celui de Plotine ni de Monique.

“La Symphonie héroïque” n'amorce pas seulement un certain nombre de thèmes, de personnages et de sujets de réflexion de l'œuvre à venir, mais elle inaugure encore une méthode qui sera affinée dans les articles sur la mythologie publiés dans les années 40 et dans leurs versions définitives sous forme de préfaces aux pièces à sujet antique. L'auteur appuie sa réflexion sur de nombreux exemples illustrant les différentes caractéristiques des héros ; elle ne se cantonne pas au passé puisqu'elle laisse entrevoir une évolution de cette notion à l'époque moderne en se référant à Cervantès ou Shakespeare : voilà en germe le panorama diachronique des préfaces de théâtre. Si l'on ne perd pas de vue la spécificité de chaque époque, des liens sont établis et des invariants se dessinent, comme partout ailleurs dans l'œuvre : c'est ainsi qu'il y a une parenté entre les soldats et les guerres “de tous les temps” (p. 1656, 1657) et que des comparaisons sont établies entre le monde païen et le christianisme ou le judaïsme : le Patrocle de la Loggia d'Orcagna a “cet abandon presque tendre à la mort que seul retrouvera, quinze siècles plus tard, le Christ de Michel-Ange sur les genoux vierges de sa mère” (p. 1656) ; d'ailleurs, il semble qu'on ne puisse lire la Bible qu'à travers un prisme hellénique comme Verrochio et Michel-Ange nous donnent à voir David selon les canons de l'art grec, eux qui “ont vêtu ce squelette sémitique d'une belle chair gréco-latine” (p. 1665-6).

Marguerite Yourcenar n'analyse guère ici d'œuvre précise, à la différence des préfaces qu'elle donnera ensuite ; en outre ses citations sont approximatives alors même que l'emploi du latin prêterait à croire à leur authenticité. Mais elle a recours à l'*ecphrasis*, à la description d'œuvres d'art : l'article s'ouvre et se clôt sur des statues de la Loggia d'Orcagna à Florence, comme “Le Changeur d'or” commence par l'évocation de tableaux^[19]. Dans les préfaces de *Théâtre II* on peut voir aussi que l'auteur ne se contente pas d'étudier les versions littéraires des mythes mais qu'elle est attentive à

[19] *Europe*, 1932, p. 566-577 ; *EM*, p. 1668-1677.

l'iconographie. Marguerite Yourcenar joue, dans l'article, sur le contraste apparent entre deux groupes statuaires voisins dans ce qu'elle nomme "la Loggia d'Orcagna" à Florence, en fait la Loggia dei Lanzi : le *Persée* de Cellini, figure de la victoire, et un jeune guerrier mort porté par un soldat plus âgé, dans lesquels elle voit Patrocle mort ramené parmi les Grecs par Ménélas selon une interprétation de Visconti qui s'est imposée depuis la fin du XVIII^e siècle^[20]. Mais ce groupe vaut surtout, aux yeux de Marguerite Yourcenar, par sa valeur métaphorique : il "offre un plus profond symbole" que la défaite : il est l'emblème même de l'héroïsme dans la mesure où Patrocle renvoie à Achille. À la fin de l'article, l'auteur revient sur le *Persée* de Cellini pour mettre l'accent sur l'utilité du monstre foulé au pied, qui sert de piédestal au héros. Le mal est ainsi nécessaire à l'affirmation de l'excellence. Parallèlement, Marguerite Yourcenar s'interroge sur l'utilité de Patrocle, le vaincu, pour souligner le rôle du héros dans l'Histoire, celle-ci devenant la base de sa statue. À l'époque de "La Symphonie héroïque" Marguerite Yourcenar – c'est en quelque sorte son aspect nietzschéen – exalte le héros jusqu'à lui sacrifier l'humanité : "Il est cruel, il n'est peut-être pas insensé de croire que tout le passé, avec ses superpositions de maux et de désastres, ne vaut que comme support de quelques figures héroïques. [...] Il est permis de se dire qu'une douzaine, ou plus, de destinées aussi vaines que belles, et qui peut-être n'eurent jamais lieu, suffisent pour justifier l'histoire" (p. 1667). Nous ne sommes qu'au début du chemin qui la conduira à l'humain et à la voix des choses, à Hadrien, Zénon et finalement Nathanaël.

Dans cet article, l'auteur envisage la pérennité du héros : "On se demandera, certes, de quelle importance sont pour nous ces vieilles fables, bien que l'âge des héros ne soit sans doute pas fini, et que celui des monstres puisse peut-être recommencer" (p. 1667). L'Histoire se chargera de montrer la justesse de la dernière proposition, mais le temps des héros semble bien achevé avec *Qui n'a pas son Minotaure ?*, où Thésée, l'inconsistant, est confronté à un monstre qui est en lui.

On trouve enfin une réflexion sur la légende, qui sera poursuivie dans les préfaces et entretiens futurs. On connaît la définition de la mythologie comme "effort de l'humanité blanche vers un langage universel" dans "Mythologie"^[21], ou "pour l'artiste et le poète européen

[20] Cf. F. HASKELL, N. PENNY, *Pour l'amour de l'Antique. La statuaire gréco-romaine et le goût européen 1500-1900*, traduit par Fr. LISSARRAGUE, Paris, 1988, p. 313-318.

[21] *Lettres françaises*, 11, 1^{er} janv. 1944, p. 41.

“La Symphonie héroïque” : un prélude ?

une tentative de langage universel” dans “Mythologie grecque et mythologie de la Grèce”^[22], “[a]u même rang que l’algèbre”^[23]. Dans “La Symphonie héroïque” c’est déjà cet universalisme qui est mis en avant : “Les noms propres, partout, sont des limitateurs. Je n’aime tant la légende que parce qu’elle donne un signe précis à des pensées qui la dépassent, et que souvent elle ne prévoyait pas” (p. 1657). Très intéressant et annonciateur de *Feux* et du théâtre est le point de vue donné sur les légendes : elles ne valent pas en elles-mêmes ou en rapport avec le passé, même si, plus tard, Marguerite Yourcenar donnera un aperçu de leur évolution ; elle refuse “[u]ne explication vraiment scientifique des légendes” (p. 1657) en raison même de la succession des théories par lesquelles on croit périodiquement pouvoir les élucider – idée qu’on retrouve dans l’“Examen d’Alceste” (*Théâtre II*, p. 85). Le mythe vaut par son pouvoir de suggestion, par ce que l’auteur en fait : “L’important n’est pas de savoir ce que les légendes nous apportent, mais ce que nous leur prêtons d’âme. [...] Recherchons, je le veux bien, jusqu’aux moindres détails des fables héroïques, mais afin d’extraire de ces imaginations le peu d’essence humaine qui nous émeuve encore” (p. 1657). Voilà une préfiguration de la définition du drame grec comme “cette espèce d’admirable chèque en blanc sur lequel chaque poète, à tour de rôle, peut se permettre d’inscrire le chiffre qui lui convient”, définition donnée dans l’“Avant-propos” d’*Électre ou la Chute des masques* (*Théâtre II*, p. 19) ; c’est aussi l’amorce de la méthode qu’elle utilisera : une connaissance précise de la lettre des formes prises par la légende quand bien même elle en subvertit le sens. C’est ainsi que “ces vieilles fables” (p. 1667) ont encore quelque importance.

Ainsi en dessinant la figure du héros, dès 1927, Marguerite Yourcenar met en place des thèmes et des personnages, ainsi que des éléments d’une méthode qui seront, pour certains, repris et modulés par la suite. Non qu’il faille s’exagérer la part de l’héroïsme dans la pensée de l’auteur ; déjà au moment de la rédaction, le héros n’était envisagé que comme l’une des facettes de l’humanité. C’est vers l’homme simplement homme qu’elle se tournera, avant de ne lui assigner qu’une place parmi d’autres dans l’immense nature : d’Icare à Nathanaël se dessine une route qui va de la tentation de l’absolu à l’acceptation de l’ordre des choses. Quant à la méthode adoptée, si elle n’a pas encore la rigueur, la précision et la justesse des futurs essais,

[22] *En pèlerin et en étranger*, *EM*, p. 440.

[23] “Mythologie”, *op. cit.*, p. 41 ; “Mythologie grecque et mythologie de la Grèce”, *op. cit.*, p. 440.

Rémy Poignault

elle en contient les germes : “La Symphonie héroïque” se situe quelque part entre la suite de notes par laquelle l’orchestre accorde ses instruments et l’introduction d’une œuvre, ce sont là, comme on sait, les deux significations du terme de *prélude* au sens musical^[24].

[24] Cf. P. ROBERT, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, 1974, s.v. “prélude”.