

Université de Montréal

Ce mémoire intitulé

*Éros et Thanatos dans Le Coup de grâce*

de Marguerite Yourcenar et son adaptation cinématographique par Volker Schlöndorff

Par

Réjean Bussière

a été évalué par un jury composé par les personnes suivantes :

Andrea Oberhuber : membre du jury

Marie-Pascale Huglo : directrice de recherche

Gilles Dupuis : président rapporteur

Mémoire présenté à la Faculté des Arts et des Sciences  
en vue de l'obtention de maîtrise en littérature de langue française

28 avril 2023

©Réjean Bussière, 2023

# Table des matières

<b>Table des matières</b> .....	<b>2</b>
<b>Résumé</b> .....	<b>4</b>
Mots clefs en français.....	5
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>7</b>
<b>KEYS WORDS</b> .....	<b>7</b>
<b>Liste des abréviations</b> .....	<b>9</b>
<b>Remerciements</b> .....	<b>11</b>
<b>INTRODUCTION</b>	
1. présentation du corpus.....	13
2. Contexte de la parution de l'œuvre yourcenarienne.....	20
3. Problématique et état de la recherche existante.....	37
PREMIERE PARTIE: Analyse du roman de Marguerite Yourcenar.....	48
1. Une constante de l'œuvre de Marguerite Yourcenar: présence des mythes gréco-romains dans les motifs d'inspiration.....	48
2. Une écriture marquée par des thèmes antithétiques dont une opposition entre masculin et féminin...52	
3. Le titre du <i>Coup de grâce</i> .....	54
4. Thanatos.....	57
5. Éros.....	92
9. Représentation ambiguë des genres.....	110
10. Synthèse du premier chapitre.....	122
11. Transition vers la deuxième partie.....	132
DEUXIÈME PARTIE: L'adaptation cinématographique du Coup de grâce par Volker Schlöndorff... 135	
1. Méthodologie de l'adaptation.....	135
2. Description du film.....	141
TROISIÈME PARTIE: Synthèse du passage d'un média à l'autre.....	163
CONCLUSION GÉNÉRALE .....	175
BIBLIOGRAPHIE: .....	193
corpus principal.....	193
corpus critique.....	193



## RÉSUMÉ

Cette étude s'intéresse à l'impact de l'adaptation cinématographique et à l'évolution du récit écrit par Marguerite Yourcenar, *Le Coup de grâce*, publié en mai 1939, au sujet de trois jeunes êtres qui se ressemblent et qui s'aiment dans un triangle relationnel compliqué dans le cadre de la guerre civile balte au lendemain de la fin de la Première Guerre mondiale. La présente étude se centre sur l'évolution des dimensions de la représentation du système des personnages, de l'éros, des genres (la masculinité dont les frontières évoluent dans le temps et l'espace) et de la guerre (une force thanatique) lors de l'adaptation cinématographique faite par Volker Schlöndorff en 1976, bref à l'impact du nouveau média sur l'histoire originale et les aspects initiaux imaginés par Marguerite Yourcenar en 1938 dans son roman *Le Coup de grâce*, où les mythes gréco-romains étaient une constante dans ses motifs d'inspiration pendant cette période des années 1930, où ces écrits réfutaient les pressions rigoristes qui perduraient dans cette décennie. Éric, le narrateur homodiégétique du roman était à la recherche d'une certaine liberté sexuelle et il faisait son récit un peu sur le ton de la confession intimiste, tel un journal de guerre. Rémy Poignault considère *Le Coup de grâce* comme une réécriture moderne, un palimpseste donc de « Patrocle ou le destin » de *Feux* avec des personnages appartenant à l'époque moderne. Le passage au film en 1976 déplace l'accent mis sur Éric dans le roman vers la dualité entre lui et Sophie dans le récit filmé, où les personnages perdent de leur profondeur, réduisant Éric à un être insensible, et ce, en limitant les scènes de camaraderie militaire avec Conrad. L'absence de prologue dans le film ne permet pas non plus d'évoquer les souvenirs heureux vécus à Kratovicé. Dans le film, la grande histoire prend le pas sur la petite histoire contrairement à ce qu'entendait Marguerite Yourcenar qui mettait l'accent sur le drame humain dans la préface de son roman. Le film priorise plutôt l'affirmation

d'une femme par rapport à son milieu dans la lignée d'autres films de Volker Schlöndorff comme *L'honneur perdu de Katharina Blum*. Le film est en somme un film féministe à l'image de Margarethe von Trotta qui était un des chantres du féminisme dans les années 1970 et qui collabora au scénario dudit film. Il s'agit donc d'une adaptation libre avec certains retranchements ou modifications par rapport à l'œuvre originale. En enlevant de nombreuses scènes de camaraderie militaire entre les deux principaux personnages, le mythe grec ancien d'Achille et Patrocle présent en filigrane dans le roman est évacué dans le film. Tant le roman que le film se sont inspirés d'un certain académisme qui engendra une atmosphère limitant les émotions des personnages.

**MOTS CLEFS :** Homosexualité; Éros; Thanatos; Adaptation cinématographique; Littérature Contemporaine; Intertextualité; Liberté sexuelle; Genres; Palimpseste



## **ABSTRACT**

That research concerns the analysis of the evolution of the written narrative of Marguerite Yourcenar about three young characters who look like each other and who loves each other in relational triangle within the background context of the Baltic Civil War just after The First World War of 1914-18 and in its adaptation in film by Volker Schlöndorff in 1976. This study concentrates about representation of character's system, dynamic of eros, representation of gender for instance the masculinity and the war during the adaptation for the cinema by Volker Schlöndorff. Briefly, to the impact of the new media on the original themes which were developed in the original novel of Marguerite Yourcenar in 1939, *Le Coup de grâce*. Our study presents itself in a chronological order for making some conclusions about representations of the themes of desire and death, gender and war in the time from the story written 1939 and the film in 1976 We can conclude after analysis of both media for the narrative that Mythical figures as Thanatos and Eros present in this novel received a different treatment in the film adaptation where the emphasis moved to the dualistic relation between Eric and the women Sophie. The movie has become a feministic which puts emphasis on a woman against her social middle and diminish the impact of the mythical military friendship related to the mythic military myth of Achille and Patrocle which was underlined but present in the novel with the death of one main characters on the battlefield of the story. In taking off most of the scenes of military friendship between the two men characters, the mythical part of the novel, is evacuated. The film adaptation is a free adaptation according to the classification of adaptation film of Esther Pelletier with retranchments and changes from the novel.

**KEYS WORDS:** HOMOSEXUALITY-YOURCENAR-EROS-THANATOS-CINEMATIC ADAPTATION-CONTEMPORARY LITERATURE



## **LISTE DES ABRÉVIATIONS**

CG : *Le Coup de Grâce* de Marguerite Yourcenar publié en mai 1939, mais dont je me sers de l'édition parue dans la Bibliothèque de la Pléiade en 1982 (édition définitive)

SIEY : Société internationale d'études yourcenariennes (nom d'un périodique consacré aux œuvres de Marguerite Yourcenar)



## **REMERCIEMENTS :**

Je tiens à remercier avant tout ma directrice de recherche, Marie-Pascale Huglo, qui m'a donné la possibilité d'étudier Marguerite Yourcenar, une écrivaine dont j'ai suivi le cours du corpus quand j'étais en fin du baccalauréat en études littéraires à l'UQAM. Je remercie aussi le personnel des différentes bibliothèques universitaires qui m'a aidé de près ou de loin dans mes recherches, ainsi que l'Université de Montréal pour une bourse d'excellence reçue en 2008 puisque mes études ont été longues et difficiles à financer, mais ô combien intéressantes.



## Introduction

### 1. Présentation du corpus

Notre corpus est composé du roman de Marguerite Yourcenar publié en 1939<sup>1</sup>, soit quelques mois avant le début de la Seconde Guerre mondiale, et de son adaptation cinématographique par Volker Schlöndorff en 1976, sous le même nom, bien qu'en allemand le film s'intitule *Der Fangshuss*<sup>2</sup>. Nous nous intéressons à l'impact du passage d'un média à un autre sur le traitement de l'érotisme, de la représentation des genres, notamment de la masculinité, et ce, dans un contexte de guerre où la pulsion érotique côtoie la pulsion de mort et exacerbe certaines valeurs masculines, comme le courage au combat et la camaraderie militaire. Il s'agit d'une étude portant sur le rapport entre l'œuvre adaptée (le film) et sa source d'inspiration (le roman) qui l'a précédée. Nous recourons aux termes freudiens d'Éros et de Thanatos, sans pour autant livrer une analyse psychanalytique des deux œuvres. Il est plutôt question ici d'approfondir les rapports entre la littérature et un autre art, soit le cinéma.

Contrairement à une idée reçue, le phénomène de l'adaptation d'une œuvre littéraire ne date pas de l'invention du cinéma au début du XX<sup>e</sup> siècle et se retrouve de nos jours dans de nombreux domaines, selon Linda Hutcheon, tel le théâtre qui adapta plusieurs œuvres littéraires : « *Adaptations are obviously not new for time however. Shakespeare transferred his cultur's stories*

---

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Le Coup de grâce*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, 1<sup>ère</sup> édition, 1939, p. 77-157.

<sup>2</sup> Schlöndorff, Volker, *Der Fangshuss*, [DVD], Argos film, Paris-Francfort, 1976, (98 minutes).

*from page to stage and make them available to new audience*<sup>3</sup>. » En effet, l'époque victorienne a montré un réel enthousiasme pour les adaptations qui passent d'un genre à un autre, par exemple dans les adaptations en prose des pièces de Shakespeare par Charles et Mary Lamb<sup>4</sup> ou les nombreuses versions (pas toujours autorisées) de romans à succès, tels que les romans de Dickens ou de Wilkie Collins, transformés en pièces de théâtre, bandes dessinées, vêtements, etc.<sup>5</sup> La littérature, art auréolée d'un certain prestige, a toujours « inspiré les autres arts<sup>6</sup> » selon Laurent Mellet et Shannon Wells-Lassagne, et le cinéma ne fait pas exception à la règle.

Hutcheon estime qu'on ne peut pas comprendre une adaptation sans étudier l'œuvre originale qui l'a précédée dans le temps et qui lui est souvent éponyme, quand elle porte le même titre que l'œuvre initiale. L'adaptation est une pratique culturelle bien connue, plus particulièrement l'adaptation cinématographique d'œuvres littéraires. Ce sont deux récits qui se déroulent dans deux univers distincts, le médium écrit et le médium filmique. Les contraintes de durée du film requièrent souvent des coupures, donc des choix qui sont significatifs. Ces transformations sont imposées par la transposition d'une œuvre d'un domaine à un autre ou, dit autrement, par le passage d'un support du récit à l'autre. L'apparition de multiples chaînes de télévision a en effet créé une demande d'histoires de toutes sortes, qui a poussé nombre de cinéastes à puiser des textes dans le bassin apparemment sans fond de la littérature. C'est le constat auquel parviennent Mireille Calle-Gruber et Jean-Jacques Hamm : « celui d'une production cinématographique assez

---

<sup>3</sup> Linda Hutcheon, *A theory of Adaptation*. New York, Routledge, 2006, p. 2.

<sup>4</sup> Charles et Mary Lamb, *Tales from Shakespeare* (1807), Londres, Penguin, 2007.

<sup>5</sup> Par exemple Michael Diamond, *Victorian Sensation, or the Spectacular, the Shocking and the Scandalous, in the Nineteenth-Century Britain*, Londres, Anthem Press, 2003.

<sup>6</sup> Laurent Mellet et Shannon Wells-Lassagne, *Étudier l'adaptation filmique, Cinéma anglais-Cinéma américain*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 11.

considérablement nourrie de récits, romans, pièces de théâtre. Celui d'un paradoxe, selon quoi le récit filmique ne s'impose comme tel qu'en faisant écran au récit textuel dont il s'inspire<sup>7</sup> ».

Il arrive souvent que l'auteur de l'œuvre originale, soit le romancier, n'apprécie guère l'œuvre subséquente et multiplie les critiques à son sujet. Laurent Mellet et Shannon Wells-Lassagne<sup>8</sup> rappellent que l'écrivaine Virginia Woolf critiqua vertement la tendance du cinéma à parasiter la littérature : « *So we lurch and lumber through the most famous novels of the world. So we spell them out in words of one syllable, written, too, in the scrawl of an illiterate schoolboy*<sup>9</sup>. » Virginia Woolf parla même de la voracité de l'art prédateur du cinéma par rapport à la littérature assimilée à une proie qu'il déforme :

*All the famous novels of the world with well known characters, and their famous scenes, only asked, it seems, to be put on the films. What could be easier and simpler? The cinema fell upon its prey with immense rapacity, and to this moment largely subsists upon the body of its unfortunate victim. But the results are disastrous to both. The alliance is unnatural. Eye and brain are torn asunder ruthlessly as they try vainly to work in couples*<sup>10</sup>.

Malgré cette critique acerbe, la version filmée pouvait escompter bénéficier de l'auréole dorée de l'œuvre littéraire (bref, de son prestige), bien que le risque de déplaire aux fervents lecteurs de l'œuvre originale existe depuis les commencements du cinéma. Il ne faut pas oublier qu'une adaptation est une interprétation du texte-source, qui le précède dans le temps. Il y a un

---

<sup>7</sup> Mireille Calle-Gruber et Jean-Jacques Hamm, « Présentation », *Cinémas*, automne 1993, vol. 4, n° 1, p. 7.

<sup>8</sup> Laurent Mellet et Wells-Lassagne, *op. cit.*, p. 11.

<sup>9</sup> Virginia Woolf, « The Cinema », dans *The Captain's Death Bed and Other Essays*, Londres, Hogarth Press, 1950, p. 160-171 (p. 168 citée dans Laurent Mellet et Shannon Wells-Lassagne, *op. cit.*, p. 11).

<sup>10</sup> Virginia Woolf, « The Movies and Reality », *The New Republic, A Journal of Opinion*, 4 août 1926, p. 309.

nécessaire décalage entre les deux versions de la diégèse. Une relation existe entre le texte plus ancien (l'hypotexte : le plus souvent le roman) et un autre plus récent, l'hypertexte (le plus souvent le film) selon les termes de Gérard Genette :

J'ai délibérément différé la mention du quatrième type de transtextualité parce que c'est lui et lui seul qui nous occupera directement ici. C'est donc lui que je rebaptise désormais hypertextualité. J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, l'hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. [...] J'appelle donc hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple ou par transformation indirecte : nous dirons imitation<sup>11</sup>.

Il se produit donc un nécessaire décalage entre les deux versions. Cet écart diachronique a un impact sur l'adaptation cinématographique qui ne jouit pas du même contexte socio-historique que le roman publié en mai 1939, avant les affres (destructions matérielles et humaines massives, holocauste des Juifs et persécutions des opposants politiques) de la Deuxième Guerre mondiale, soit une trentaine d'années avant l'adaptation cinématographique de Volker Schlöndorff en 1976. Le cinéma est souvent influencé par son contexte de production, comme nous le constaterons, et les impératifs économiques de son marché, en l'occurrence celui de l'Allemagne de l'Ouest dans les années 1970.

Toujours d'après Gérard Genette, l'hypertextualité relève d'un certain bricolage : « Disons que c'est l'art de "faire du neuf avec du vieux" [...] a l'avantage de produire des objets plus complexes et plus savoureux que les produits "faits exprès" : une fonction nouvelle se superpose et s'enchevêtre à une structure ancienne, et la dissonance entre ces deux éléments coprésents donne

---

<sup>11</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, coll. « Poétique », pp. 11 et 14.

sa saveur à l'ensemble<sup>12</sup>. » Dans le même ordre d'idées, le texte ancien, selon lui, peut être plus ou moins présent dans le nouveau texte et, dans ce cas, se laisser voir par transparence. Il faut lire le paratexte des écrits yourcenariens pour constater, comme le fait C. Daude, que l'œuvre de Yourcenar est très palimpsestique : « L'aspect palimpsestique de l'œuvre de M. Yourcenar est particulièrement frappant et mis en relief par elle-même dans ses notes de travail et ses préfaces<sup>13</sup>. »

Le phénomène de l'adaptation cinématographique a souvent été décrié par des littéraires qui considéraient que le cinéma pillait plus ou moins adroitement les œuvres des littératures nationales. Pourtant, l'intérêt de nombre de réalisateurs se porta vers la source, la littérature, art quelque peu auréolé dans la hiérarchie des arts en raison de sa plus grande ancienneté. Du côté du cinéma, certains réalisateurs, tel Volker Schlöndorff, ont eu une plus grande propension que d'autres à s'inspirer de romans, notamment français.

Nombre d'adaptations du réalisateur allemand évoque un contexte de guerre où le passé trouble et tumultueux de son pays est évoqué, par exemple dans *Le Tambour* en 1979, qui concerne la période nazie. C'est aussi le cas du *Coup de grâce* tourné en 1976 et qui traite des années de la guerre civile dans les pays baltes en 1919-1920 entre les forces partisans de l'ordre ancien tsariste et les révolutionnaires bolchéviques, dans le sillon de la Première Guerre mondiale. L'unique narrateur du roman est un guerrier, un officier des corps francs, Éric von Lhomond, et il se définit comme un aventurier : « De plus, et quels que soient les dangers auxquels il a choisi de faire face, un aventurier (c'est ce que je suis devenu) éprouve une certaine incapacité à s'engager dans la

---

<sup>12</sup> Gérard Genette, *op. cit.*, p. 451.

<sup>13</sup> C. Daude cité dans Ricardo Santiago Torre, « Marguerite Yourcenar et Bion de Smyrne : une étude intertextuelle », *Littérature*, n° 131, septembre 2003, p. 62.

haine. » (CG, p. 88) Il éprouve à peine de la solidarité par rapport aux autres partisans de sa propre cause :

Mais le malheur des Russes blancs n'éveillait en moi que la sollicitude la plus maigre et le sort de l'Europe ne m'a jamais empêché de dormir. Pris dans l'engrenage balte, je me contentais d'y jouer le plus souvent le rôle de la roue de métal, et le moins possible celui du doigt écrasé. (CG, p. 88)

On voit ici qu'il fait preuve d'un pragmatisme à toute épreuve avec ses propres troupes dans cette guerre civile et ne semble guère avoir d'empathie pour la cause pour laquelle il lutte. Nous verrons qu'il participe au combat pour d'autres raisons, dont une hostilité de caste envers les Bolchéviques. Il est lui-même un aristocrate, comme l'indique la particule précédant son nom de famille (von Lhomond) : « J'avais pour les Bolchéviques une hostilité de caste. » (CG. p. 88)

Pour Francis Vanoye, la question de la fidélité de l'œuvre cinématographique à l'œuvre littéraire qui l'a précédée est une fausse question en raison des moyens différents de signification des deux arts : « Dès l'instant que l'on a pris conscience des différences fondamentales dans le processus même de lecture des récits écrits et filmiques, l'idée de "fidélité" de "respect de", etc. paraît absurde<sup>14</sup>. » Comme argument en faveur de la différence des deux supports, Vanoye considère qu'il y a deux types de signes dans le langage cinématographique : « les codes spécifiques au cinéma et les codes qui sont non spécifiques<sup>15</sup> ».

Au sujet de l'écart dans le temps et l'espace entre les deux productions, l'écrite et la filmique, Vanoye le qualifie de « transfert historico-culturel<sup>16</sup> ». Ainsi, la production filmique est le produit

<sup>14</sup> Francis Vanoye, *Récit écrit, récit filmique*, Paris, Nathan, 1989, p. 17.

<sup>15</sup> F. Vanoye, *op. cit.*, p. 34.

<sup>16</sup> Francis Vanoye, cité dans Marcel Serceau, *L'adaptation cinématographique des textes littéraires, théories et lectures*, Liège, Éditions du CÉFAL, 1999, p. 61.

d'un nouveau contexte dont elle est imprégnée de ses influences, au plan esthétique et au niveau de l'auteur. Assumée ou refusée, toute adaptation est appropriation et interprétation. Dans la présente recherche, nous nous intéresserons plutôt à ce qui se passe dans le processus d'adaptation d'un art à l'autre en lien avec le traitement de certains thèmes comme la représentation de la guerre, des genres, dont la masculinité en relation avec la guerre, et de l'érotisme dans un cadre où les personnages s'aiment et côtoient la mort quotidiennement. Pour sa part, Marguerite Yourcenar, l'auteure du roman *Le Coup de grâce* paru en mai 1939, bien que pacifiste, traite souvent de la question de la guerre dans l'histoire de l'humanité et admet que son récit en est imprégné. Cela lui a permis d'explorer des thèmes qui la préoccupaient en les éclairant d'un jour nouveau, selon les mots de Nicolas Di Méo :

Qu'elle retrace le parcours d'une figure historique ayant existé comme l'empereur Hadrien, ou qu'elle situe des personnages historiques imaginaires dans un contexte ressuscité avec précision comme dans *Le Coup de grâce* et encore *L'œuvre au noir*, Marguerite Yourcenar accorde à l'histoire, aux événements, aux régimes et aux situations historiques, une place essentielle. Or, cette histoire, si elle ne se limite pas aux conflits et aux batailles aperçus, vécus ou provoqués par les protagonistes, fait la part belle à la guerre qui pèse toujours comme une menace qui n'épargne jamais longtemps les sociétés humaines<sup>17</sup>.

Dans cette optique, Marguerite Yourcenar déplore la récurrence du fléau de la guerre dans l'histoire humaine tout en abordant des thèmes qui lui tiennent à cœur, comme la préservation de la nature. Dans le même ordre d'idées, la guerre fonctionne comme un révélateur des rapports entre hommes et femmes dans une existence menacée par des conditions précaires, comme le fait remarquer le narrateur du roman *Éric* :

---

<sup>17</sup> Nicolas Di Méo, « Le genre à l'épreuve de la guerre chez Marguerite Yourcenar », dans Frédérique Chevillot et Anna Norris (dir.), *Des femmes écrivent la guerre*, France, Éditions Complicités, 2007, p. 157-158.

On parle toujours comme si les tragédies se passaient dans le vide : elles sont pourtant conditionnées par leur décor. Notre part de bonheur ou de malheur à Kratovicé avait pour cadre des corridors aux fenêtres bouchées où l'on se butait sans cesse, ce salon d'où les Bolchéviks n'avaient emporté qu'une panoplie d'armes chinoises, et où un portrait de femme troué d'un coup de baïonnette nous regardait du haut d'un trumeau comme amusé de cette aventure ; le temps y jouait son rôle par l'offensive patiemment attendue par la chance perpétuelle d'y mourir. (CG, p. 105)

L'œuvre de Marguerite Yourcenar est très sensuelle et elle est toutefois hantée par l'angoisse du suicide, qu'il faut transcender. Elle a perdu sa mère peu après sa naissance d'où un sentiment de culpabilité de l'écrivaine envers ce décès. La mort est souvent un thème de son œuvre et ce sera également le cas du *Coup de Grâce*. Ce mot est d'ailleurs très souvent répété dans ce récit et aussi des mots dans le même champ sémantique : deux fois le mot « mourir » (CG, p. 118) et la page suivante Sophie questionne Éric sur l'impact de sa mort : « Éric, ça vous embête si je meurs (CG, p. 119) ? ». La préface faite par un narrateur hétérodiégétique se veut apolitique et insiste sur le drame humain vécu par les trois principaux personnages et que ce texte n'entend pas faire l'apologie d'une cause quelconque tout en reconnaissant que le contexte de guerre a un impact sur ce drame intime : « L'endroit que j'appelais Kratovicé ne pouvait pas n'être qu'un vestibule tragédie, ni ces sanglants épisodes de guerre civile qu'un fond rouge à une histoire d'amour. Ils avaient créé un état de désespoir permanent sans lequel leurs faits et gestes ne s'expliqueraient pas (CG, p.80). » Yourcenar se montrait solidaire d'Éric dans cette préface.

## **2. Contexte de la parution de l'œuvre yourcenarienne**

Yourcenar publia son premier roman en 1929, soit *Alexis et le Traité du vain combat*<sup>18</sup>. Anne-Yvonne Julien fait remarquer l'influence de l'arrière-plan culturel sur lequel s'appuie l'œuvre de Marguerite Yourcenar qui commence à se construire dans les années 1930 : « c'est-à-

---

<sup>18</sup> Marguerite Yourcenar, *Alexis ou le Traité du vain combat*, Paris, Au sens pareil, 1929, 185 p.

dire lorsqu'elle commence à s'édifier, l'œuvre s'adosse à une culture de tournant de siècle, modelée par le symbolisme et l'héritage gidien, puis transpose de façon si singulière les éclats d'une modernité cosmopolite qu'elle n'apparaît pas immédiatement en prise par les problématiques littéraires de l'entre-deux-guerres<sup>19</sup> ». Par là, elle fait allusion, d'une part, à la tendance au goût pour la fantaisie et la frivolité consécutif aux horreurs de la guerre de 1914-18, la littérature restant alors dans l'ensemble en marge de l'histoire, et d'autre part, à l'aventure esthétique du surréalisme. Yourcenar se trouvait alors quelque peu en marge, en situation « insulaire<sup>20</sup>», selon l'expression d'Anne-Yvonne Julien, étant donné que son point de départ est toujours l'histoire et particulièrement les mythes antiques dans les années 1930<sup>21</sup>, comme le confirmait l'auteure elle-même : « Au fond, la notion même de mythe n'a joué pour moi un rôle essentiel qu'entre 1932 et 1938<sup>22</sup>. » Dans cet ordre d'idées, *Le Coup de grâce* sera le premier roman historique de l'auteure.

On perçoit l'inspiration gidienne de ce roman, en ce sens que c'est un récit rétrospectif classique à la française avec des analyses moralistes à l'appui. Le narrateur homodiégétique. Éric, y évoque en effet dans une longue analepse son histoire d'un triangle amoureux problématique et sous tensions. Le héros raconte et se raconte. La vie de Marguerite Yourcenar dans les années 1930 est ponctuée de voyages qui l'amènent d'abord en Italie, en Suisse et en Autriche, où elle assiste récalcitrante, en 1938, à la montée du nazisme et de l'antisémitisme. Finalement, elle aboutit en Grèce, riche d'un long passé prestigieux, lieu qui, avec ses mythes, est la source de son inspiration, offrant autant d'explications sur la vie et ses mystères. Carminella Biondi recensa, dans un autre

---

<sup>19</sup> Julien, *op. cit.*, p. 7.

<sup>20</sup> *Idem*, p. 5.

<sup>21</sup> Yourcenar, citée par Patrick de Rosbo, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, Paris, Mercure de France, 1972-1980, p. 146.

article, trois constantes de ce recueil d'histoires mythiques que Marguerite Yourcenar a choisies pour traduire dans *Feux* ce qu'il y a de tragique dans une crise passionnelle :

1) un amour malheureux ou inavouable qui conduit un des protagonistes à la mort. Mais d'autres passions plus abstraites et non moins violentes, telles la justice ou la soif de connaissance ou d'absolu, jouent un rôle important. 2) Des personnages amphibologiques qui se situent dans des régions incertaines où le travesti, le masque, le glissement entre les sexes et les rôles, la coexistence de l'abject et du sublime constitue la norme. 3) Une atmosphère surchauffée, à la limite de la résistance humaine, où la passion transformée en folie lucide galvanise autour d'elle et contraint les personnages à vivre à un degré d'intensité qui touche à l'absolu<sup>23</sup>.

L'un de ses poèmes lyriques écrit en prose, « Patrocle ou le destin », reprend ce mythe d'une amitié militaire héroïque. Pour évoquer un mythe, on peut en suggérer la présence par un détail révélateur sans que le mythe soit nommément désigné, comme dans Alexis qui se regarde dans un miroir est une allusion au mythe de Narcisse. Le mythe peut enfin rester sous-jacent au texte, que l'auteur soit conscient ou non de sa présence, ou qu'il n'y ait pas pris garde<sup>24</sup>.

Favre résume brièvement la démarche des auteurs qui recourent aux mythes : « Ainsi, le mythe se présente dans le roman de manière complète, fragmentaire ou ponctuelle. Il peut se manifester clairement, apparaître par allusion ou demeurer latent<sup>25</sup> ». Ce dernier cas correspond à celui du *Coup de grâce* où le mythe grec ancien d'une camaraderie militaire grecque héroïque, rappelant celle d'Achille et de Patrocle, est présent dans la diégèse sans être nommé explicitement. Dans ce même ordre d'idées, le nouveau texte de Yourcenar s'appuie sur ce mythe grec ancien issu de l'antiquité. Il y a ici un voyage dans les pays baltes pour défendre Kratovicé, demeure ancestrale bien-aimée, vers laquelle les personnages principaux (Éric et Conrad) convergent, tout comme

---

<sup>23</sup> Carminella Biondi, « Neuf mythes pour une passion », *Société d'Études Internationales Yourcenariennes*, vol. 6, novembre 1989, p. 27.

<sup>24</sup> Yves-Alain Favre, *op. cit.*, p. 189.

<sup>25</sup> Favre, *op. cit.*, p. 195.

Achille et Patrocle quittèrent la Grèce pour Troie en Asie Mineure, l'actuelle Turquie, plus précisément près du détroit de Bosphore où se situait la légendaire cité dans l'espoir de la sauver.

Dans une bonne mesure, leur voyage et leur quête rappellent les allures de l'épopée. Comme le souligne Anne Boissier, le voyage vers le centre de la Terre-mère est un voyage au cœur du moi, et pour un homme, ce périple est un cheminement au cœur de la masculinité<sup>26</sup>. Celle-ci se conjugue plus souvent au pluriel d'après les théoriciens dans ce domaine d'études, tels que Alain Corbin, qui signalait que « l'histoire des masculinités se situe donc à l'intersection de l'histoire du genre et de celle de la sexualité<sup>27</sup> ». Yourcenar est aussi l'auteure de *La Symphonie héroïque* en 1930 qui amorce non seulement certains thèmes, mais inaugure une méthode qui sera affinée dans les années 40 selon Rémy Poignault : « et dans leurs versions définitives sous formes de préfaces aux pièces à sujet antique. L'auteur appuie sa réflexion sur de nombreux exemples illustrant les différentes caractéristiques des héros ; elle ne catonne pas au passé puisqu'elle laisse entrevoir une évolution de cette notion à l'époque moderne en se référant à Cervantès ou Shakespeare<sup>28</sup> ». Dans ses écrits, Marguerite Yourcenar conteste la forme de masculinité hégémonique représentée par Volkmar avec un portrait qui comporte de la stupidité, du calcul et la réussite sociale dans *Le Coup de grâce*. Éric personnifie une représentation différente de ce type de masculinité puisqu'en tant que narrateur yourcenarien, selon Andrea Hynynen, « il conteste cette image de la masculinité qu'expriment leurs contemporains [...] L'état hors-sexe est un idéal loué par quasi tous les héros

---

<sup>26</sup> Anne Boissier, citée par Marc-Jean Filaire (dir.), *Marguerite Yourcenar et la culture du masculin*, Nîmes, Lucie éditions, 2011, p. 9.

<sup>27</sup> Alain Corbin, « *Hommes et masculinités de 1789 à nos jours*, *Contributions à l'étude du genre et de la sexualité en France* », dans Régis Renevin (dir.), Paris, Éditions Autrement, 2007, coll. « Mémoires/Histoires » n° 132, p. 16.

<sup>28</sup> Rémy Poignault, « « La Symphonie héroïque », : un prélude, dans Rémy Poignault et Bianca Arancibia (dir.), *Lectures transversales de Marguerite Yourcenar*, Tours, SIEY, mai 1997, p. 157.

soutenus par le narrateur qu'il soit hétéro- ou autodiégétique<sup>29</sup>. » L'image de la masculinité est questionnée et plus élastique dans l'œuvre yourcenarienne où les frontières entre les genres sont plus floues. Éric méprise Volkmar qu'il dépeint comme un esprit calculateur : « Pour m'exprimer de façon moins odieuse, disons simplement que j'avais vu plus juste dans mes déductions que Volkmar dans ses calculs, et qu'il existait bien entre Sophie et moi une affinité d'espèce. Mais pendant toute cette semaine de Noël, Volkmar eut tous les atouts » (CG, p. 124). Hynynen conclut que les œuvres de Yourcenar avancent « une critique remarquable de la masculinité qui reproduit aveuglément les modèles de genre sexué imposé par la société<sup>30</sup> ». Dans un autre texte, elle estime que dans *Le Coup de grâce*, le monde externe est partiellement responsable de l'évolution morale des personnages : « dans *Le Coup de grâce*, le monde externe, partiellement responsable de l'évolution morale des personnages, est plus capital que dans *Alexis*<sup>31</sup>. » Elle entend montrer que la liberté est une qualité masculine par excellence dans l'univers yourcenarien : « nous essayerons de lier ce besoin de liberté à l'idée de reconnaître et son côté masculin et son côté féminin afin de devenir une personne accomplie<sup>32</sup>. » Par là, elle préconise un amalgame des deux types de vertus pour que l'individu soit complet. Elle rejoint l'idée des vertus complémentaires d'Élisabeth Badinter sur ce plan<sup>33</sup>.

En 1936, Yourcenar publie *Feux*<sup>34</sup>, un recueil de poésie en proses lyriques et en aphorismes, qui sera réédité par la suite en 1957 et 1974, en conjuguant les ardeurs charnelles et spirituelles.

---

<sup>29</sup> Andrea Hynynen, « La masculinité conformiste redoutable » dans Marc-Jean Filaire (dir.), *Marguerite Yourcenar et la culture du masculin*, Nîmes, Lucie éditions, 2011, p. 151.

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> Andrea Hynynen, L'univers masculin de Marguerite Yourcenar, XV Skandinaviske romanist Kongress, Oslo, 12-17 août 2002, p. 471

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 471.

<sup>33</sup> Elisabeth Badinter, *XY de l'identité masculine*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1992, p. 183-189.

<sup>34</sup> Marguerite Yourcenar, *Feux*, Paris, Gallimard, 1936, 216 p.

D'après Dominique Barrette et Catherine Papeians, le talent poétique de Marguerite Yourcenar donne vraiment sa mesure dans ce recueil qui compte parmi ses plus beaux textes qui sont rédigés dans une période de crise à Constantinople en 1936 : « Il introduisit pour la première fois dans l'œuvre un ton résolument moderne dû à un expressionnisme outré<sup>35</sup>. » On y assiste, entre autres, à la modernisation du mythe d'Orphée. Le recueil se compose de neuf poèmes en prose, très proches de la nouvelle. Yourcenar y revisite, selon Bruno Blanckeman, l'histoire de héros et héroïnes mythologiques ou bibliques victimes de la passion : « Phèdre ou le Désespoir », « Achille ou le Mensonge », « Patrocle ou le Destin », « Antigone ou le Choix », « Léna ou le Secret », « Marie-Madeleine ou le Salut », « Phédon et le Vertige », « Clytemnestre ou le Crime » et « Sappho ou le Suicide<sup>36</sup> ». Blanckeman considère que l'identification de chaque personnage à une situation-type élève les différents stades de la passion au rang d'allégorie :

C'est la condition humaine ramenée à une suite d'états existentiels sélectifs, qui est appréhendée par la focale des pulsions érotiques dans une scénographie exhibant des corps par la tourmente : « furie captive de Phèdre, indétermination sexuelle d'Achille, intransigeance sacrificielle d'Antigone [...] » La saisie de figures mythologiques fonctionne comme un révélateur de la personnalité intime : celle qui les réécrit s'énonce indirectement dans la manière de mettre en scène des états archaïques de la passion, d'en sélectionner des poses emblématiques et d'en outrer l'expression pour mettre en relief ses propres objets de fascination érotiques et ses points de valeur rémanents, dans des états de violence élémentaires<sup>37</sup>.

Plus simplement, selon Barrette et Papeians<sup>38</sup>, en utilisant les mythes et les figures mythiques – Phèdre, Antigone, Achille, Patrocle, Sappho –, Yourcenar met en évidence les grands aspects de l'être humain, notamment le caractère éternel et multiforme de la passion qui trouve son

<sup>35</sup> Dominique Barrette et Catherine Papeians, *Auteurs contemporains, Marguerite Yourcenar*, Bruxelles, Didier-Hatier, coll. « 5 continents », 1985, p. 11.

<sup>36</sup> Bruno Blanckeman, « Feux », dans *Dictionnaire Marguerite Yourcenar*, Bruno Blanckeman (dir.), Paris, Éditions Champion, 2017, p. 227.

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> Barrette et Papeians, *op. cit.*, p. 17.

expression dans des longs monologues des personnages comme dans le poème « Patrocle ou le destin », où le thème du désespoir amoureux et des souffrances sentimentales est très prenant alors qu'Achille pleure la perte de l'être aimé, Patrocle.

Ce thème présent dans le recueil de poésie *Feux* sera repris deux ans plus tard dans *Le Coup de grâce* selon Rémi Poignault : « Ce sera, quelques années plus tard, l'atmosphère du *Coup de grâce*, ouvrage, qui présente beaucoup plus d'un point commun avec "Patrocle ou le destin"<sup>39</sup> ». Il en conclut que c'est ainsi que, d'une manière inattendue, la Guerre de Troie prolonge son écho jusque dans les pays baltes<sup>40</sup>. Dans ce même ordre d'idées, *Le Coup de grâce* est la réécriture moderne de ce mythe et en constitue un palimpseste qui se laisse voir par transparence. La relation hypertextuelle en est une de « dérivation », selon les termes de Gérard Genette<sup>41</sup>. Le texte second n'est pas tenu d'évoquer le texte premier (l'hypotexte) ou même de le citer, mais il est la plupart du temps évoqué plus ou moins manifestement.

Mentionnons aussi que Yourcenar publiera en 1938, soit un an avant *Le Coup de grâce*, *Les Nouvelles Orientales*. C'est aussi entre 1936 et 1939 qu'elle traduit *Les Vagues* de Virginia Woolf et *Ce que savait Maisie* d'Henry James. Elle n'acquiert pourtant la reconnaissance internationale qu'après la Seconde Guerre mondiale avec la publication des *Mémoires d'Hadrien*, en 1951, « qui reçoivent un accueil enthousiaste et lui offrent une notoriété mondiale<sup>42</sup> ». Entre-temps, elle a dû s'imposer à contre-courant et à contretemps des tendances littéraires. Par exemple, l'irruption de la Seconde Guerre mondiale en 1939, peu après la publication du *Coup de Grâce* en

---

<sup>39</sup> Rémi Poignault, *Les visages de la mort dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Actes du colloque international tenu à l'Université du Minnesota, Morris, 7-10 juillet 1992, p. 176.

<sup>40</sup> Rémi Poignault, *op. cit.*, p. 68.

<sup>41</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1981, p. 556.

<sup>42</sup> Marguerite Yourcenar, *Dictionnaire Mondial des littératures*, Pascal Mougin et Karen Haddad-Wotting (dir.), Paris, Larousse/VUEF, 2002, p. 956.

mai 1939, la force à quitter la France pour les États-Unis. Mais les hostilités (la guerre civile d'Espagne vient à peine de finir et l'Italie se montre belliqueuse avec l'annexion de l'Éthiopie en 1936 et de l'Albanie en 1939) se font sentir dans le contexte de rédaction de son roman, une toile de fond qui fait plutôt écho au chaos de la guerre civile balte qu'elle tente de décrire dans cette nouvelle diégèse :

Le Coup de Grâce *was written in one autumn spell of 1938. Unlike her preceding Alexis, also written in one sequence, this tale was deeply affected by the atmosphere of the time. Threat of imminent war hung over the soft landscape of Sorrento where she wrote, despite the apparent reprieve offered by the Munich agreement: as she said in an interview of that time: « Je suis sûre que les angoisses du moment sont pour quelque chose dans la tension du récit »*<sup>43</sup>.

Certes, la conjoncture internationale d'alors, caractérisée par des tensions internationales, faisait écho quelque vingt ans plus tard à la chaotique guerre civile balte et a pesé sur le contexte de rédaction de l'œuvre littéraire puisque l'auteure dut ressentir la montée des tensions internationales en Europe qui approchait de leur paroxysme. Comme le fait remarquer Marc-Jean Filaire, *Le Coup de grâce* possède la caractéristique « d'avoir été écrit et publié à la veille d'un conflit mondial<sup>44</sup> ». René Garguilo constatait de son côté le regain du roman historique :

L'entre-deux-guerres, le roman historique semble remplacé, dans la littérature française, par les grandes fresques d'histoire sociale, telles que *Les Hauts Ponts* de Jacques Lacretelle et *Les Thibeault* de Roger Martin du Gard [...]. Mais, à la fin des années trente, sans doute sous l'influence du renouveau des études érudites (l'École des Annales : fondée en 1929) le genre fait résurgence et plus spécialement sous la forme biographique<sup>45</sup>.

---

<sup>43</sup> George Steiner, « Ladies Day », *The New Yorker*, 17 August 1981, p. 105-106, cite dans Helen Watson-William, « Vie obscure : A reading of Marguerite Yourcenar's *Coup de Grâce* », *Essays in French Literature*, vol. 21, novembre 1984, p. 69.

<sup>44</sup> Marc-Jean Filaire, « *Le Coup de grâce* et *La mort à Venise* : la fin du masculin », dans Marc-Jean Filaire (dir.), *Marguerite Yourcenar et la culture du masculin*, Nîmes, Lucie Éditions, 2011, p. 271.

<sup>45</sup> René Garguilo, « Le traitement de l'histoire dans *Mémoires d'Hadrien* », dans Daniel Leuwers et Jean-Pierre Castellani (dir.), *Marguerite Yourcenar, une écriture de la mémoire*, Marseille, Sud, 1989, p. 90-91.

L'histoire de l'humanité est composée d'une multitude de conflits armés. La guerre est un point de mire en tant que point culminant d'une apocalypse moderne. La guerre est à la fois universelle et perpétuelle, un mythe incarné, écho de ce qui été écrit sur elle dans la mythologie grecque, une métaphore sur le comportement humain. La guerre de Troie en serait probablement l'archétype par l'ampleur des destructions de la souffrance et du malheur qu'elle a causés. Elle l'est aussi par la qualité d'héroïsme fraternel qu'elle a démontrée. Les guerres font partie intégrante du développement de l'humanité. Elles sont souvent déclenchées pour sortir d'une crise économique et pas toujours pour des motivations purement politiques ou idéologiques. Selon Nicolas di Méo, Yourcenar est une pacifiste qui déplore la récurrence de ce fléau, mais ce dernier lui permet d'aborder des thèmes qui lui sont chers en les éclairant d'un jour nouveau :

Qu'elle retrace le parcours d'une figure historique ayant existé, comme l'empereur Hadrien, ou qu'elle situe des personnages imaginaires dans un contexte ressuscité avec précision, comme *Le Coup de grâce* ou encore dans *L'œuvre au noir*, Marguerite Yourcenar accorde à l'histoire, aux événements, aux régimes et aux situations historiques, une place essentielle. Or, cette histoire, si elle ne se limite pas aux seuls conflits et batailles perçus, pèse toujours comme une menace et n'épargne jamais longtemps les sociétés humaines. La meilleure volonté du monde, les efforts les plus déterminés semblent impuissants face à la récurrence et à l'inéluctabilité du fléau<sup>46</sup>.

Sur le plan biographique, la rédaction du *Coup de Grâce* par Marguerite Yourcenar résulterait d'une incertitude sentimentale passionnelle face à André Fraigneau et l'amour de sa future compagne et traductrice, Grace Frick. Selon Josyane Savigneau, le récit de ce roman serait en quelque sorte une forme de « règlement de compte symbolique<sup>47</sup> » entre Marguerite Yourcenar et

---

<sup>46</sup> Nicolas di Méo, « Le genre à l'épreuve de la guerre chez Marguerite Yourcenar », dans Frédérique Chevillot et Anna Norris (dir.), *Des femmes écrivent la guerre*, France, Éditions Complicités, 2007, p. 157.

<sup>47</sup> Josyane Savigneau, *Marguerite Yourcenar, l'invention d'une vie*, Paris, Gallimard, 1990, coll. « NRF » p. 132.

André Fraigneau qui l'avait repoussée. Cet écrit serait en somme une métaphore à peine déguisée d'une situation vécue par l'auteure elle-même. À l'instar du personnage féminin du roman, c'est-à-dire Sophie, Marguerite Yourcenar s'est prise elle-même d'une « mortelle passion<sup>48</sup> » pour un homme qui ne voulait pas d'elle. On ne veut pas ici s'attarder à cette prémisse, mais peut-être que cette déception lui a servi d'inspiration pour ce roman historique que certains, comme Dominique Barette et Catherine Papeians<sup>49</sup>, ou Jacques-Gérard Linze, ont même qualifié de chef-d'œuvre de la période de l'entre-deux guerres, soit la décennie des années 1930, une période prolifique pour Marguerite Yourcenar où le thème de l'amour contrarié ou inassouvi est traité de façon récurrente.

L'année même où Céline composait *L'École des cadavres*, où Sartre voyait paraître *La nausée*, où Samuel Beckett écrivait encore en anglais, publiait *Murphy*, Marguerite Yourcenar faisait triompher avec le *Coup de Grâce* la pureté et la sobriété d'une conception des plus classiques et l'infinie richesse d'une conception « de grand siècle »<sup>50</sup>.

*Le Coup de grâce* se caractérise ainsi par son classicisme que Linze qualifie de cette façon : « Du classicisme de Marguerite Yourcenar, on retiendra l'art qu'elle a de dérouler des phrases bien balancées, et en général assez longues quoique non comparables sur ce rapport purement formel, avec les constructions proustiennes<sup>51</sup>. » Il louange aussi l'intelligibilité du texte de Yourcenar et le rôle de chaque mot qu'elle utilise dans la phrase, bref son style : « Savourons l'élégance toute française de ces quelques lignes chargées de sens et d'informations pour le lecteur<sup>52</sup>. » On assiste avec cette auteure à une reconstitution de l'ancien (par l'utilisation de thèmes, de personnages et de récits antiques) et dans le cas ici d'un passé récent, puisqu'elle est elle-même une contemporaine

---

<sup>48</sup> *Idem*, p. 133.

<sup>49</sup> Dominique Barette et Catherine Papeians, *op. cit.*, p. 11.

<sup>50</sup> Jacques-Gérard Linze, « *Le Coup de grâce, coup de maître* », *Regards belges sur Marguerite Yourcenar*, n° 5, 1993, p. 77.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 77-78.

des événements de passé pas si lointain. L'action du *Coup de grâce* est donc inspirée d'un « fait authentique<sup>53</sup> », selon les termes de Dominique Barette et de Catherine Papeians, qui considèrent à leur tour que ce roman est sans doute « le chef-d'œuvre de la première période<sup>54</sup> » des années 1930. Lecarme estime que *Le Coup de grâce* se présente comme fiction qui absorbe le réel et se présente comme véridique : « Ce jeu de textes qui maintient une hésitation féconde entre le réel et le fictif, entre le biographique et le réel<sup>55</sup>. »

Dans l'ensemble, l'œuvre de Marguerite Yourcenar reste en marge du courant engagé de son époque et se caractérise par sa langue et son classicisme. Anne-Yvonne Julien faisait remarquer à juste titre la situation isolée de Marguerite Yourcenar dans le panorama littéraire de son époque : « Dans la littérature du XX<sup>e</sup> siècle, la situation d'insularité de l'œuvre de Marguerite Yourcenar n'est pas contestable<sup>56</sup>. » Yourcenar est en fait bercée, d'une part, par les philosophies orientales (d'où sont sorties les *Nouvelles orientales*) et, d'autre part, par l'humanisme de la Renaissance. Son style est limpide en raison de l'importance d'être clair selon l'idéal classique. Son œuvre est polyvalente puisqu'elle débute par la poésie, le théâtre, les essais avant les romans la dominant.

Le roman *Alexis ou le Traité du vain combat* publié en 1929 avant *Le Coup de grâce* constitue un terreau favorable à une interprétation de la relation entre Éric et Conrad. C'est un effort de lucidité de la part d'Alexis, même si le personnage ne semble pas vouloir de cette étiquette d'homosexuel. Tout projet d'écriture comporte une quête d'identité, comme le rappelle Éric

---

<sup>53</sup> Barette et Papeians, *op. cit.*, p. 11.

<sup>54</sup> *Ibid.*

<sup>55</sup> Lecarme, *op. cit.*, p. 27

<sup>56</sup> Anne-Yvonne Julien, *op. cit.*, p. 3.

Landowski<sup>57</sup>. Les personnages masculins de l'œuvre yourcenarienne sont d'ailleurs plus souvent bisexuels que purement homosexuels. Le recours à une rhétorique du détour par un langage décanté est une constante dans ce portrait à une voix alors qu'Éric veut dire son désir sans pouvoir le nommer, c'est-à-dire l'homosexualité ou une amitié passionnée, aux limites de cette dernière, dans un monde tout aussi passionné et larvé de conflits idéologiques. Il s'agit d'élucider les mystères de la vie et ceux du corps selon Marianne Alphant :

Le thème de la relation homosexuelle et de sa difficile expression développé par Alexis et par Éric devient ainsi chez Hadrien puis Zénon une tentative de sonder les mystères essentiels de l'esprit et du corps. L'écriture reflète alors cette tâche d'élucidation que, à travers les crises de l'érotisme, de la connaissance ou de la religion, les personnages de Marguerite Yourcenar s'efforcent d'accomplir. L'entreprise est en effet la même lorsqu'il s'agit de comprendre Piranès ou Pindare, de traduire Henry James, de scruter l'opacité des sentiments, celle des corps, ou celle du passé, qu'il soit historique, familial ou mythique<sup>58</sup>.

Dans *Le Coup de grâce*, Éric est confronté au désir d'une femme, mais une donnée s'impose : il lui préfère son frère. Est-ce de l'amour ou de l'amitié considérée comme un sentiment plus certain que l'amour ? C'est là où réside toute l'ambivalence d'Éric. Il y a un balancement entre, d'une part, ce qui existe et ce qui pourrait être entre Éric et Sophie et, d'autre part, Éric et Conrad, le frère de Sophie. Dans ce récit gidien rétrospectif, le narrateur homodiégétique, Éric, recherche une certaine liberté sexuelle dans le concept du couple triadique. Sa narration est une quête pour la vérité alors qu'il est difficile de connaître les vraies motivations des comportements. Jacques Lecarme fait remarquer que « la reprise du thème de l'homosexuel en proie à la passion d'une femme qu'il retient puis congédie uniformise les deux récits et rend le modèle gidien canonique en devenant

---

<sup>57</sup> Éric Landowski, cité par Claude Benoit Morinière, « Marguerite Yourcenar et ses personnages : Jeux et masques de l'identité et de l'altérité », dans *Les miroirs de l'altérité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Clermont-Ferrand, SIEY, 2014, p. 189.

<sup>58</sup> Marianne Alphant, « Marguerite Yourcenar », Paris, Universalis, 2008.

plus visible, mais c'est toujours Sodome en Europe centrale<sup>59</sup>. » Éric raconte son tiraillement entre l'attrait pour le corps de Conrad et les qualités de l'esprit de sa sœur.

Dans ce roman, il existe une distinction voilée entre plaisir et sentiment amoureux. Globalement, l'œuvre de Yourcenar confie à des narrateurs masculins la narration de ses romans à la première personne. Ces derniers sont toujours des marginaux et ont l'impression d'être différents des autres, impression qu'ils chérissent d'ailleurs, en contestant la conception hégémonique de la masculinité hétérosexuelle, mais de façon implicite, comme le mentionne Andrea Hynynen : « Le héros yourcenarien n'est pas un résistant militant à l'hégémonie hétérosexuelle. Au contraire, sa résistance se fait au niveau individuel en secret, imitant la discrétion de leur créatrice à propos de leur vie privée<sup>60</sup>. »

Dans la triangle relationnel, homosexuel-hétérosexuel, qui s'installe dans les romans de Marguerite Yourcenar, dont *Le Coup de grâce*, il y a une brutalité psychique où Sophie, le personnage féminin du triangle, occupe la pointe négligée où la pente la plus abrupte. Dans l'univers yourcenarien, la passion a souvent une issue fatale, c'est-à-dire que l'éros mène à thanatos. Les couples qui s'y forment ne respectent guère la norme hétérosexuelle et sont souvent mal assortis, donc ils ne durent pas : « Il s'agit de voir comment la plasticité du genre privilégié, dans les romans des années 30, une représentation ambiguë du masculin, incarnée par des personnages à l'identité floue –Alexis, Éric, Stanislas, Emmanuel – avant de faire éclore, avec

---

<sup>59</sup> Jacques Lecarme, *op. cit.*, p. 15.

<sup>60</sup> Andrea Hynynen, « La résistance du personnage yourcenarien face à l'hégémonie hétérosexuelle », dans Francesca Counihan et Bérangère Deprez (dir.), *Écriture du pouvoir, pouvoir de l'écriture, la réalité sociale et politique dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2006, p. 270.

Hadrien, ou Zénon, un masculin superlatif qui affirme son hégémonie, remise en cause par Nathanaël qui occupe une situation indifférenciée, à la frontière des sexes et des règnes<sup>61</sup>. »

Les romans des années 1930 de Marguerite Yourcenar jouent beaucoup sur l'ambiguïté sexuelle de ses personnages, comme Éric et Sophie, de même que son frère avec lequel elle partage une apparence androgyne. Le couple le plus défini dans *Le Coup de grâce* est celui d'Éric et de Sophie puisque c'est celui qui est le plus traité dans le roman même s'il montre une relation mortifère et ambivalente entre l'homme et la femme équivalente à celle de bourreau à victime. Même le couple du frère et de la sœur, personnages présentés comme des êtres androgynes, presque des sosies, se défait à la fin puisque la sœur est assimilée à une espionne ennemie. On constate que le corps a une importance dans le désir, comme l'illustre Éric en comparant le frère et la sœur : « On ne laisse pas tomber, pour en séduire, un peu malgré soi, la sœur, un ami divinement jeune et vieux de vingt ans. » (CG, p. 129) Le couple d'Éric et de Conrad dure plus longtemps puisque leur relation est constante et positive, mais il est finalement dissolu par la mort de Conrad sur le champ de bataille. La guerre en tant que force thanatrace prive Éric de l'être aimé. De plus, en exécutant Sophie, Éric anéantit le dernier lien avec ses cousins et la chance de fonder une famille avec elle. Le problème sensuel examiné par Alexis dans *Alexis ou le Traité du vain combat* est repris par Éric dans *Le Coup de grâce*. Ce personnage autodiégétique tente de se dire, d'où l'importance du langage, souvent décanté, comme le souligne Anne-Marie Prévot :

Narrateurs et personnages font entendre dans la manière romanesque leur difficulté à dire ou l'impossibilité d'écrire l'intime, de donner forme à l'informe, à partir d'un langage figé inapte à saisir le flux de l'être, l'effacement du temps et le simple plaisir des choses. Aussi, remarquons-nous dans plusieurs œuvres la place privilégiée

---

<sup>61</sup> Anne Boissier, « Ulysse au pays de Circé L'image du masculin : du genre "éclaté" à la "vue sur la vie" », dans Marc-Jean Filaire, *Marguerite Yourcenar et la culture du masculin*, Nîmes, Lucie Éditions, 2011, p. 117.

accordée au silence [...]. La nécessité du langage du détour s'inscrit dans la dialectique : nécessité de dire et impossibilité de dire le mystère, sinon par le silence<sup>62</sup>.

Ce narrateur-héros est toujours un homme, souvent un guerrier, comme Éric qui est officier, soit une figure héroïque et ascensionnelle, une sorte de héros solaire. Comme le remarque Michelle Joly, l'ascension chez Yourcenar repose sur le contrepoint négatif de la chute : « La nuit, la mort, sont les repoussoirs qui mettent en évidence l'ascension<sup>63</sup>. » Éric est un personnage en guerre qu'il mène d'abord par solidarité amicale et pour son milieu social privilégié. Comme les autres guerriers, il utilise des armes tranchantes (tant au sens propre qu'au figuré, comme le constatera Sophie à la fin de la diégèse). Bientôt, son ascension sera voisine de la chute alors que la cause qu'il défend, celle des forces blanches, s'avère peu à peu perdue de même que celle de son milieu social d'origine, l'aristocratie. Éric se considère lui-même comme un aventurier (CG. p. 88), mais toute aventure comporte des risques auxquels on ne peut échapper.

C'est ce qu'il lui arrive dans *le Coup de grâce*, qui se solde par une double perte après avoir espéré gagner par ses efforts motivés par la solidarité envers un ami fidèle et aimé, Conrad. Il finira par les perdre tous les deux, la guerre et l'ami fidèle, de même que le lieu à défendre, le château de Kratovicé, où il avait vécu naguère une existence heureuse en compagnie de ses cousins Conrad et Sophie de Reval. *Le Coup de grâce*, c'est aussi celui fait à ce milieu, dont l'existence s'avérait quelque peu précaire vers 1920 avec l'écroulement des régimes aristocratiques en Europe. Le thème de la décadence est un autre thème récurrent dans l'œuvre yourcenarienne, comme le faisait

---

<sup>62</sup> Anne-Marie Prévot, « Dire sans nommer : analyse stylistique de la périphrase chez Marguerite Yourcenar », Paris, L'Harmattan, coll. « Sémantiques », 2002, pp. 43 et 46.

<sup>63</sup> Michelle Joly, « La présence archétype de la culture grecque dans l'œuvre de Yourcenar et son sens », dans Camilla Ferzani (dir.), *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*, Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1995, p. 146.

remarquer Anne-Lise Thurler Muller : « Enfin, l'idée de la décadence des civilisations est un des leitmotifs de la pensée yourcenarienne<sup>64</sup> ».

*Le Coup de grâce* fait le portrait de la mort de ce milieu social, en plus du portrait d'Éric, un aristocrate masculin ambigu qui se sent par moment attiré par les qualités de l'âme de Sophie, mais qui, somme toute, ne l'apprécie guère sur les plans physique et idéologique. Ensemble, ils forment un couple mal assorti qui se livre une guerre amoureuse en plus d'évoluer dans un contexte de guerre complexe qui pousse les émotions au paroxysme. Éric pense à la fin avoir gagné la guerre amoureuse : « C'est que ma Sophie est morte exactement dans l'atmosphère et sous l'éclairage qui appartenaient à notre amour. En ce sens, et comme on disait en ce temps-là, j'ai donc l'impression d'avoir gagné la guerre. » (CG, p. 124)

Les thèmes dominants du roman sont justement le couple triadique (au demeurant, il y a trois versions du couple qui se développe dans la diégèse entre les trois principaux personnages), la mort et l'homosexualité. Selon Barette et Papeians, le thème de la mort est toujours présent dans l'œuvre de Yourcenar et il est lié chez cette auteure à celui de l'angoisse résultant de la précarité de l'existence humaine : « elle est le symbole de la précarité et de l'insignifiance du destin de l'homme<sup>65</sup>. » Dans la même optique, tout s'effondre devant elle : c'est une force à laquelle il est difficile de résister puisque tôt ou tard on ne peut s'y soustraire. Elle montre la fragilité de la vie humaine.

---

<sup>64</sup> Anne-Lise Thurler Muller, « L'univers socio-politique yourcenarien : ordres et désordres », *Équinoxe*, n° 2, automne 1989, p. 116.

<sup>65</sup> Barette et Papeians, *op. cit.*, p. 15.

Le cadre de la guerre civile les force à se côtoyer dans le huis clos de leur château assiégé par les forces des révolutionnaires, ce qui entraîne diverses complications. L'importance du cadre est d'ailleurs soulignée par Marguerite Yourcenar dans la préface du roman depuis l'édition de 1962 : « Ces sanglants épisodes de la guerre civile [ne pouvaient pas n'être] qu'un vague fond rouge à une histoire d'amour. Ils avaient créé chez ces personnages un certain état de désespoir permanent sans lequel les faits et gestes ne s'expliquaient pas<sup>66</sup> » (CG, p. 80). Le cadre guerrier engendrant du désespoir a ainsi pour rôle de créer ou de façonner le comportement des personnages. Cette préface incontournable depuis l'édition de 1962 voulait minimiser l'aspect politique du roman en insistant sur la tragédie humaine plutôt que de faire l'apologie d'une classe ou d'une cause quelconque puisqu'après la Seconde Guerre mondiale, les forces des corps francs de la guerre civile balte seront perçues à tort ou à raison comme les ancêtres des nazis. En somme, la préface voulait protéger Éric en tant que narrateur et Yourcenar envisageait un lecteur implicite au sens W. Iser : « Débarrassée de toute notion d'empirisme, la notion de « lecteur implicite » renvoie à la somme des instructions du roman sur la façon dont il doit être lu<sup>67</sup>. »

Les trois principaux personnages du roman, Éric, Sophie et son frère Conrad, sont solidaires entre eux puisqu'ils partagent un même destin et sont exposés aux mêmes dangers et aux mêmes privations. Le récit comporte deux éléments de la tragédie classique, unité de lieu et unité de danger, mais non celui de l'unité de temps puisqu'il s'agit d'une période de dix mois correspondant à la guerre civile balte. La noblesse est soulignée dans la préface par l'auteure : « *Le Coup de grâce*

---

<sup>66</sup> Marguerite Yourcenar, *Le Coup de grâce*, dans *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, pp. 77-157. Toutes les citations de ce roman seront désormais accompagnées de l'abréviation CG, suivie de la page de cette édition entre parenthèses.

<sup>67</sup> W. Iser, *L'acte de lecture*, p. 70 cité dans Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001 p.19.

est l'intrinsèque noblesse de ses personnages. » (CG, p. 83). En somme, dans cette préface apolitique, Yourcenar défendait par solidarité son narrateur Éric von Lhomond. Sa narration de la diégèse par son unique point de vue a pour rôle, selon Marie-Laure Swiderski, de rendre « sensible la présence déshumanisante de la guerre tout en la démystifiant<sup>68</sup> ». Kajsa Anderson abonde en ce sens en mentionnant la position du lecteur :

Le récit de 1939, *Le Coup de grâce*, se déroule pendant une autre période historique, période marquée par la violence, le sang et la boue de la guerre : les années 1918-1919, au cours desquelles ont lieu les putschs germaniques contre le régime bolchévique, qui éclatent dans le sillage de la première guerre mondiale et de la révolution russe. Ces événements dramatiques se passent dans deux pays baltes, la Livonie et la Courlande. À travers le drame de trois êtres individuels, Éric von Lhomond, Conrad et Sophie de Reval, le lecteur du *Coup de grâce* assiste à une aventure d'amour, de camaraderie militaire et de mort violente<sup>69</sup>.

Anderson fait remarquer, comme nous l'avons constaté nous-même, que les trois principaux personnages appartiennent à la même classe sociale privilégiée, celle de l'aristocratie, et qu'ils subissent l'influence d'idéologies opposées en se trouvant entourés par un cadre guerrier dans un pays dévasté et isolé par la révolution et la guerre. C'est particulièrement le cas du personnage de Sophie écartelée entre les valeurs de son appartenance à son milieu aristocratique privilégié et sa sympathie pour la révolution bolchévique.

### **3. Problématique et état de la recherche existante**

Pour parler de l'importance et de la pertinence de la présente recherche, il importe de la situer par rapport à la recherche existante. Au départ, il y a un écart dans le temps entre les deux œuvres, celle écrite qui a précédé dans le temps, presque de quarante ans, la version filmée du *Coup de*

---

<sup>68</sup> Marie-Laure Swiderski, « La guerre dans *Le Coup de grâce* de Marguerite Yourcenar : une image du mal ? », dans Myriam Watinze, Delmotte et Metka Zupantic (dir.), Paris, L'Harmattan, 1998, p. 129.

<sup>69</sup> Kajsa Andersson, *op. cit.*, p. 38.

*grâce*, et cela implique une variation due à une lecture différente ou une interprétation nécessairement autre que celle de l'auteur de l'œuvre d'origine, et ce, sur le plan des impacts dus à la nouvelle forme du support au récit. Entre les deux œuvres, il y a eu la Seconde Guerre mondiale qui a connu une hécatombe sans pareil, et qui nous fait penser que les forces des corps francs de la guerre civile balte décrites dans le roman de Yourcenar pourraient être les ancêtres des nazis. Le support filmique au récit implique une nécessaire transformation et des coupures, puisqu'on ne peut pas exprimer toute l'intériorité des personnages comme dans le média écrit.

La recherche existante a concentré son attention sur les œuvres maîtresses de Marguerite Yourcenar, soit les *Mémoires d'Hadrien* et *L'Œuvre au Noir*. *Le Coup de grâce*, objet de la présente recherche, est un roman quelque peu laissé dans l'ombre de ces derniers, et de ce fait il a suscité un plus petit nombre d'articles, d'où la pertinence de la recherche sur ces textes quelque peu oubliés. Le roman publié pour la première fois en mai 1939<sup>70</sup>, quelques mois seulement avant la Seconde Guerre mondiale qui commença en septembre de la même année, a été adapté au cinéma en 1976 par le réalisateur allemand Volker Schlöndorff<sup>71</sup>. Après le refus opposé par Yourcenar au réalisateur Pierre Schoendoerffer en 1970, un autre réalisateur allemand, c'est Volker Schlöndorff qui concrétisa finalement la version filmée du *Coup de grâce* en 1976.

Le roman *Le Coup de grâce* de Marguerite Yourcenar a donc fait moins l'objet de recherches que les autres écrits de l'auteure. Pour sa part, le film qui s'en est inspiré fut l'objet d'encore moins d'attention de la part des critiques. Encore moins d'études se sont penchées à la fois sur les deux types de supports, comme c'est le cas de la présente recherche qui s'intéresse à la représentation

---

<sup>70</sup> Marguerite Yourcenar, *Le Coup de grâce*, Paris, Gallimard, 1939, 171 p.

<sup>71</sup> Volker Schlöndorff, *Der Fangschuss*, [DVD], Critérium, 1976, (98 minutes).

des genres, dont la masculinité qui varie dans le temps et dans l'espace, et de l'érotisme de la guerre, tant dans le récit écrit que dans le récit filmé. Nous nous intéresserons au corps guerrier, à la relation amicale/amoureuse entre les personnages masculins et féminins, en retraçant tout particulièrement, dans le roman de Yourcenar, le renvoi explicite ou non aux mythes grecs et à l'épopée mythique, puis à leur présence ou non dans le récit filmé de Volker Schlöndorff. Il s'agit donc d'une contribution à l'étude des deux œuvres sous cet angle quelque peu négligé jusqu'ici par la recherche.

Du côté des études se limitant au seul roman, Patricia E. Frederick estimait que la critique s'était surtout concentrée sur le classicisme de l'œuvre, l'homosexualité et la misogynie d'Éric, et sur des thèmes psychologiques plutôt que sur ses symboles et sa résonance mythique : « The notion of misogyny and the related theme of homosexuality have frequently been treated in scholarly examinations of *Le Coup de grâce*<sup>72</sup>. » S'appuyant sur Pierre Horn, elle affirme que Conrad est l'élément effacé du triangle amoureux et relationnel homosexuel-hétérosexuel, mais qu'il est un élément jouant un rôle central<sup>73</sup> dans une sorte de flux de vie et dans l'axe du temps aux yeux du lecteur que sa mort est importante et symbolique et qu'il serait surprenant dans ces circonstances que son côté symbolique soit amoindri dans le film que Volker Schlöndorff tournera en 1975 :

*His importance is initially signaled by the fact that he is the first of the brother/sister pair to be mentioned by the narrator, when he calls him "dans cette existence sans cesse déviée un point fixe, un nœud, un cœur (CG, p. 89)" Conrad resembles a Center in the Mysterious flux of Life, an axis in the Wheel of Time. It is therefore somewhat surprising that in Volker Schlöndorff's adaptation of *Le Coup de grâce* this character's*

---

<sup>72</sup> Patricia E. Frederick, *Mythic Symbolism and Cultural Anthropology in three Early Works of Marguerite Yourcenar: Nouvelles Orientales, Le Coup de grâce, Comme l'eau qui coule*, Lewiston, Queenston, Lampeter, Mellen University Press, 1995, p. 138.

<sup>73</sup> Patricia E. Frederick, *op. cit.*, p. 139.

*role in the drama is considerably minimized, and the symbolic significance of his death entirely ignored* <sup>74</sup> .

N'oublions pas que d'autres auteurs ont reconnu l'aspect mythique du *Coup de grâce*. Par exemple, pour Rémy Poignault<sup>75</sup> qui a écrit une longue monographie issue de sa thèse de doctorat sur la présence de l'antiquité dans l'œuvre de Yourcenar, *Le Coup de grâce* est une réécriture moderne du poème « Patrocle ou le destin » tiré du recueil *Feux*, publié quelques années plus tôt, soit en 1936. On vérifiera, dans la présente recherche, si le mythe grec est aussi présent dans la version filmée de Schlöndorff que dans le roman de Yourcenar. Dans la relation entre le roman et le film, Tiphaine Samoyault citait Gérard Genette en mentionnant deux types de pratiques intertextuelles : « les premières inscrivent une relation de coprésence (A est présent dans le texte B) et les secondes une relation de dérivation (A est repris et transformé dans B : dans ce cas, Genette parle de pratique hypertextuelle).<sup>76</sup> ». Dans la version filmée du *Coup de grâce*, certains des éléments, par exemple certaines phrases du roman (sous forme de citations), se retrouvent intégralement dans le film (c'est alors une relation de coprésence). En ce qui concerne le personnage de Conrad, il est toujours inclus dans la diégèse du film, mais il y joue un rôle plus effacé puisqu' il y a peu de scènes de camaraderie virile entre lui et Éric), donc il s'agit plutôt ici d'une relation de dérivation puisqu'il y a une transformation d'un élément du premier texte dans le récit filmé qui lui succède.

---

<sup>74</sup> *Ibid.*

<sup>75</sup> Rémy Poignault, « L'antiquité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar, Littérature, Mythe et Histoire, <sup>1</sup>ère partie », Bruxelles, Latomus. *Revue d'études latines*, 1995, p. 68.

<sup>76</sup> Gérard Genette, cité dans Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité, mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 33.

Par conséquent, Patricia Frederick considérait que l'aspect mythique avait été négligé par la recherche<sup>77</sup>. Elle estime qu'au lieu de se centrer sur le personnage d'Éric et de minimiser les autres personnages, il convient de reconnaître l'importance des autres personnages puisque chacun de ceux composant le triangle amoureux (Éric, Sophie et Conrad) a une fonction fondamentale. Ce manque d'intérêt de la recherche pour l'aspect mythique est une lacune que nous tenterons également de pallier dans la présente étude puisque nous nous intéressons à l'intertextualité, à la présence des mythes anciens plus ou moins explicites dans *Le Coup de grâce*, tant dans le roman que dans sa version filmée. Linda Coremans mentionnait les limites du support du récit filmique : « Rappelons qu'un texte filmique est fortement dépendant des règles d'acceptabilité, liées à des conditions spécifiques et que le film ne dispose pas de figures aussi strictement formalisées que les phrases d'un texte verbal<sup>78</sup>. » Elle explique ainsi la relation intertextuelle entre l'œuvre littéraire et son adaptation filmique :

Étant donné notre conception dynamique du texte, considéré comme le résultat d'un processus dialectique entre un émetteur d'une part et un destinataire d'autre part, la transformation filmique d'un texte littéraire se présente à son tour comme le résultat d'un acte interprétatif qui actualise les structures mises en place par le texte littéraire, situé dans de nouvelles conditions pragmatiques<sup>79</sup>.

En somme, l'auteur d'un roman présuppose une certaine compétence intertextuelle de la part du lecteur pour interpréter le texte alors que la compétence du lecteur est soumise à un cadre différent élaboré par un autre énonciateur, le réalisateur de la version filmée du roman.

---

<sup>77</sup> Patricia E. Frederick, *op. cit.*, p. 184.

<sup>78</sup> Linda Coremans, *La transformation filmique. Du Contesto à Cadaveri Eccelenti*, Berne, Éd. Peter Lang, 1990, p. 34.

<sup>79</sup> *Ibid.*

Étant donné le peu de recherches portant sur le mythe dans l'œuvre yourcenarienne, Patricia E. Frederick met l'accent sur cette dimension mythique dans sa propre recherche. À la différence de ses prédécesseurs qui avaient centré leur attention sur le personnage d'Éric et minimisé ainsi l'importance des autres personnages, elle estime que chaque personnage composant le triangle amoureux (Éric, Sophie et Conrad) a une fonction fondamentale. Par exemple, elle considère qu'Éric joue un rôle central dans le récit puisqu'il se confesse en racontant son histoire en tant que narrateur homodiégétique. Or le récit traite de chaque élément du triangle amoureux. Conrad, bien qu'un peu effacé, joue aussi un rôle central dans la diégèse. Frederick croit qu'il a une âme caractérisée par sa pureté, mais aussi par une tendance à la féminité d'où les qualificatifs de délicat, de sensible, de fragile (CG, p.112), de beau et jeune (divinement jeune et vieux de vingt ans, CG, p. 127), de douceur de jeune fille (CG, p.93) et qu'il a en somme une double nature : « *Thus, he seems a dual nature through his feminine sweetness and his typically masculine heroic bravado* <sup>80</sup> ». Autrement dit, masculin avec son héroïsme guerrier et féminin à cause de ses traits fins qui rappellent ceux d'une jeune fille : une nature duelle rappelant celle de l'hermaphrodite, un être ambigu qui représente un idéal et un symbole de perfection. Quant au personnage de Sophie, il est associé à la Terre. Dans l'ensemble, elle déplore le peu d'intérêt de la recherche pour les romans brefs de Marguerite Yourcenar au profit de ses œuvres maîtresses que sont les *Mémoires d'Hadrien* et *L'Œuvre au Noir* :

*During the decade of the 1930's Marguerite Yourcenar's metaphysical thinking expressed itself through "Mythical magnitude" with the object of revealing this "mythical magnitude" or universal aspect of her short fiction, our study which relies upon the theories of Mircea Eliade, Gilbert Durand and C. Jung, offers a symbolic of three of Yourcenar's early works all originally published in the 1930's: The Nouvelles Orientales, Le Coup de grâce and Anna Soror, Comme l'eau qui coule. Despite the*

---

<sup>80</sup> Patricia E. Frederick, *op. cit.*, p. 141.

*worldwide recognition of the author's novels has received, these examples of early fictions have been largely overlooked by scholars*<sup>81</sup>.

Donc, il y a peu de recherches sur l'aspect symbolique du *Coup de Grâce*, comme on peut le constater par l'état de la recherche, mais une insistance sur les relations entre les personnages. Patricia E. Frederick considérait qu'il existait dans ce récit un réseau de métaphores et de symboles pouvant être définis comme mythiques par leur nature : « *Although Le Coup de grâce, a short novel first published in 1939, is not as obviously based upon mythical themes as are the stories of Feux or the Nouvelles Orientales, there is nonetheless a network of imagery and symbols in the narrative which can be defined as mythical in nature*<sup>82</sup>. » Frederick s'appuyait aussi sur les propos de Marguerite Yourcenar dans un entretien qu'elle avait eu avec Matthieu Galey au sujet de sa période prolifique sur le plan littéraire des années 1930 :

C'est une période de production chaotique, elle me semble basée sur un sentiment très poétique de la vie de mes personnages de ce moment-là qui restent, je l'ai dit, très proches du mythe. C'est visible dans le premier *Denier du rêve* et aussi dans le second pour autant que j'ai respecté la pensée du premier. C'est visible dans *Feux*, c'est visible dans *Les songes et les sorts*, que je compte reprendre un jour, qui est une étude sur la composition mythique dans le rêve. C'est-à-dire qu'à cette époque-là, ma métaphysique s'exprimait par la recherche du mythe. Dans *Le Coup de grâce*, ce n'est plus tout à fait cela, la réalité, l'emporte, parce qu'elle est si forte, mais il y a des personnages qui sont encore présentés jusqu'à un certain point comme des personnages mythiques : les chevaliers porte-glaives et l'héroïque Sophie. 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<sup>83</sup>.

Pour sa part, Anne-Catherine Delley a écrit un mémoire sur la vision du tragique dans *Le Coup de grâce* de Marguerite Yourcenar en étudiant les procédés de narration<sup>84</sup>. Selon elle, ces

---

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>82</sup> *Ibid.*

<sup>83</sup> Marguerite Yourcenar, *Les yeux ouverts, Entretiens avec Matthieu Galey*, Paris, Le Centurion, coll. « Les interviews », 1981, p. 92.

<sup>84</sup> Anne-Catherine Delley, *La vision du tragique dans le Coup de grâce de Marguerite Yourcenar*, Mémoire de licence (lettres), Université de Fribourg, 1982, 198 p.

derniers mettent en évidence la volonté du narrateur d'orienter le lecteur vers une interprétation tragique, notamment par de nombreuses références explicites à la tragédie et à la fatalité. D'autres procédés annoncent la progression de l'intensité dramatique dans le récit et mettent en évidence le caractère inéluctable des événements qui aboutissent à une issue malheureuse. Toujours selon elle, le destin des personnages est lié à celui du château de Kratovicé, lieu principal de la diégèse. Delley présente une analyse stimulante de la dimension symbolique de ce décor, ce lieu de claustration, où la mort est omniprésente en raison du conflit. Pour ce qui est du motif de la guerre, elle considère que cette dernière conditionnait de manière déterminante l'existence des personnages jusqu'à devenir une figure du destin, voire à revêtir une envergure mythique. Enfin, la guerre aurait rendu possible un rapprochement entre Éric et Sophie, impossible pour Éric en d'autres circonstances.

Une autre recherche universitaire s'est intéressée aux relations interpersonnelles dans le roman : il s'agit de la thèse de Mohammed Selim Lafif. Sa méthodologie repose sur l'ouvrage de Philip Hamon, le personnel du roman, qui utilise une grille de Greimas pour distinguer les niveaux de description des personnages en précisant les modalités du savoir, du pouvoir et du vouloir<sup>85</sup>. Mohammed Selim Lafif trouve pertinent d'appliquer cette grille d'analyse aux notions exprimées sur les personnages dans les textes de Yourcenar. Il s'intéresse à des romans qui traitent de périodes historiques charnières comme dans *Le Coup de grâce*, *Mémoires d'Hadrien* et *L'Œuvre au noir*.

Nous disposons aussi d'une thèse de doctorat portant sur trois romans de Marguerite Yourcenar, dont *Le Coup de grâce*, écrite par C.M.T. Wright<sup>86</sup>. Son étude se veut descriptive et comparative.

---

<sup>85</sup> Mahammed Selim Lafif, *Personnages et rapports interpersonnels dans « Le Coup de grâce », « Mémoires d'Hadrien » et « L'œuvre au noir » de Marguerite Yourcenar*, thèse de doctorat, (lettres), École doctorale des sciences de l'homme et de la société de Tours, 2009.

<sup>86</sup> C.M.T. Wright, « Reading between the lines », *A study of Alexis, Denier du rêve, Coup de grâce and Feux*, thèse de doctorat, Université Reading, 1987, 353 p.

Elle traite aussi d'*Alexis ou le traité du vain combat* publié en 1929, de même que *Denier du rêve* en 1934. Pour ce qui est du *Coup de grâce*, il considère que les motifs associés à la décadence sont présents dans cet écrit comme dans *Alexis*, à savoir : « la beauté, l'inceste, la corruption et la morale et le dandy masculin<sup>87</sup> ». La guerre, cadre socio-historique du *Coup de grâce*, est un temps qui exacerbe selon lui les attitudes ambiguës ou équivoques envers les femmes. Dans cette optique, le motif du « gant » incarne les excès de la guerre puisque le roman fait allusion aux gants des officiers avec lesquels ils étaient torturés. Il estime que les hommes sont liés entre eux par leur engagement militaire. Dans ce même ordre d'idées, Sophie n'a pas de place dans l'existence martiale d'Éric.

Par ailleurs, le personnage principal féminin du roman, *Sophie*, est comparé à un pays. Son viol est ainsi vu comme un viol du pays et de Kratovicé, château des trois principaux personnages du roman, par la guerre. Sophie et le château sont souvent comparés à des pays. Dans cette optique, selon Michèle Sarde, elle est associée « à la terre, à un pays inexploré<sup>88</sup> ». Le viol de Sophie par un sergent lituanien est ainsi considéré comme un viol de Kratovicé et du pays (CG, 97). Il est fait par un soldat des troupes blanches censées la protéger. Il est commis avant le retour d'Éric à Kratovicé. L'armée (symbole de l'ordre) est alors vue comme un élément anarchique et le viol de Sophie comme un viol du pays par ses propres troupes, ce qui fait dire au narrateur (Éric) qu'il craint désormais ses propres troupes et non plus seulement celles de l'ennemi.

Pour compenser ses échecs personnels, Éric clame sa lucidité et trouve des compensations dans la dépréciation des autres. À ce chapitre, il s'acharne particulièrement sur Sophie qu'il compare à maintes reprises à une paysanne, à un objet abandonné et à une servante. Wright conclut que Sophie

---

<sup>87</sup> Wright. *op. cit.*, p. 143.

<sup>88</sup> Michèle Sarde, « Sophie », dans *Dictionnaire Marguerite Yourcenar*, Bruno Blanckeman (dir.), Paris, Honoré Champion, 2017, p. 556.

est avalée par une société homosexuelle et misogyne. Les enjeux sont différents pour chacun des personnages. Pour Éric, il s'agit de la liberté face à des adversaires alors que pour Sophie, c'est sa vie qui est en jeu :

In the war-game, Eric transposes for individual relationships, he stakes his liberty against his adversary, but Sophie her life. 'The risque of mort' implies (after Edgar Morin) une présence et 'une richesse de participations' in Sophie, absent in Eric's martial existence. Insinuations of calculation on the part of others (Volkmar et Sophie) while reserving the term 'deductions' for his own machinations are blatantly false<sup>89</sup>.

L'homosexualité est pour Wright un obstacle à une existence plus libre : elle n'est pas révolutionnaire, mais mythique. Par exemple, après le départ de Sophie, Éric tente en vain de favoriser la communauté du bataillon resté au château. Enfin, pour cet auteur, il y a dans *Le Coup de grâce* deux triangles relationnels qui se superposent et qui sont inversés l'un par rapport à l'autre : le premier est celui des frères ennemis voués aux mêmes astres (Sophie et Éric, parce que nés le même jour) et l'autre est le triangle mythique de la rivalité entre Polynice et Étéocle, dans *Antigone*, tel que traité dans le recueil *Feux*<sup>90</sup>.

Pour ce qui est de l'adaptation au cinéma de Volker Schlöndorff, une seule thèse de doctorat porte spécifiquement sur ce sujet, celle de Giovanni Masini<sup>91</sup>. Nous disposons d'un compte-rendu en français de la thèse écrite en italien traduite par Alba Pessini<sup>92</sup>. Cette thèse se compose de trois parties : la première fait une synthèse de l'œuvre romanesque déjà exposée dans les recherches précédentes. La deuxième partie étudie le passage du texte écrit aux images qui met en évidence la

---

<sup>89</sup> Wright, *op. cit.*, p. 164.

<sup>90</sup> *Ibid.*

<sup>91</sup> Giovanni Masini, « *Le Coup de grâce* » de Marguerite Yourcenar, *dal romanzo al film*, thèse de doctorat, Université de Parme, 1991-1992, 170 p.

<sup>92</sup> Alba Pessini, « Rezension », *Société internationale d'études yourenariennes*, vol. 13, 1994, p. 121-122.

grande liberté que s'est donné Schlöndorff en tant que réalisateur créateur, ce qui donne lieu à une critique en règle du film par Yourcenar dès sa sortie. Masini parle aussi de l'impact de l'absence de prologue qui ampute la narration d'un certain recul et qui fournirait à Éric l'occasion de faire des analepses et d'évoquer ainsi des souvenirs d'enfance dans le château de Kratovicé où il était heureux en compagnie de Sophie et de Conrad, ses cousins. Masini estime que les personnages perdent de leur stylisation et leurs nuances dans leur passage à l'écran.

Enfin, principal reproche de Yourcenar à Schlöndorff : l'effacement de Conrad qui perd son rôle de troisième pôle du triangle amoureux. Masini conclut qu'un nouveau motif émerge dans l'adaptation de Schlöndorff, à savoir le motif politique qui est exploité et amplifié : l'Histoire devient plus importante que le drame vécu par les trois principaux personnages, « Éric, Sophie et Conrad. Ce regard politique explique que certaines scènes soient passées au second plan alors que certaines autres ont été modifiées<sup>93</sup>. » Masini examine ainsi la correspondance entre Schlöndorff et Yourcenar qui laisse transparaître une inquiétude de l'auteure quant au traitement de son œuvre. Il est vrai que c'était son premier roman à être adapté au cinéma, d'où des soucis plus grands à cet égard. Sur le plan méthodologique, Masini a comparé le scénario du film avec le roman pour voir les glissements entre le roman et le film. Il existe aussi une thèse de doctorat sur le travail de l'adaptateur de Schlöndorff, mais elle ne concerne pas *le Coup de grâce*. Elle peut toutefois donner un aperçu de son travail d'adaptation d'autres œuvres littéraires<sup>94</sup>.

---

<sup>93</sup> Pessini, *op. cit.*, p. 121-122.

<sup>94</sup> Christa Schoofs, *Narration textuelle et filmique : le choix de l'adaptation cinématographique chez Schlöndorff et Fassbinder, étude de Homo Faber et de Fontane Effi Brest*, Ph. D., (études germaniques), Université de Grenoble, 2000, 457 f.

## **Première partie**

### **Analyse du roman *Le Coup de grâce* de Marguerite Yourcenar**

#### **1. Constante de l'œuvre de Marguerite Yourcenar : présence du monde gréco-romain dans les motifs d'inspiration**

Grâce à son éducation, Marguerite Yourcenar était éprise de l'Antiquité classique, qui prend une place essentielle dans son œuvre littéraire des années 1920 jusqu'aux années 1950 dans le sillage du regain de l'intérêt de la littérature européenne pour cette période historique à la fin du XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècles. Dès l'enfance, elle était passionnée pour cette époque selon Rémy Poignault puisque pour elle, il ne s'agissait pas d'une période révolue : « La contiguïté du passé antique et du présent est surtout mise à jour par le truchement des mythes gréco-romains<sup>95</sup>. » C'est le cas, par exemple, de la nouvelle dans un de ses essais sur la Grèce, « Apollon Tragique », publiée dans un recueil d'essais, *En pèlerin et en étranger*, en 1989. Selon Jane Southwood, ces mythes, pour Yourcenar

sont pour l'auteur un puissant véhicule lui permettant d'universaliser les thèmes et les placer dans un univers hors du temps, appartenant à tous les âges et à tous les gens. En plus, ils constituaient un moyen efficace pour sauvegarder sa vie privée, dans la mesure où ils lui permettaient la possibilité de fictionnaliser sa propre vie sans trop dévoiler des aspects trop personnels<sup>96</sup>.

Achmy Halley résume bien l'approche de Yourcenar aux mythes grecs comme celle de prolonger l'intérêt déjà présent au début du XX<sup>e</sup> siècle pour ces derniers : « La démarche

---

<sup>95</sup> Rémy Poignault, « L'Antiquité grecque dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar, 1ère partie », *Latomus. Revue d'études latines*, Bruxelles, 1995, p. 9.

<sup>96</sup> Southwood, *op. cit.*, p. 237.

yourcenarienne de retour aux mythes grecs s'inscrit dans une mouvance déjà en vogue au moment où l'auteur publie son premier livre, *Le jardin des chimères* en 1921<sup>97</sup>. »

La décennie des années trente se caractérise surtout, toujours d'après Southwood, « par le thème de l'amour surtout inassouvi<sup>98</sup> », pour les mêmes raisons personnelles qui ont inspiré *Feux* en 1936. De nombreux romans sont écrits à la première personne dans cette période prolifique, dont *Le Coup de grâce*. Au cours de cette décennie, Yourcenar approfondit sa connaissance des personnages et débute en parallèle une carrière de traductrice pour des œuvres de Virginia Woolf et d'Henry James. Anne-Yvonne Julien dresse un portrait de l'arrière-plan culturel et littéraire de l'auteure lors de cette décennie marquée par une crise économique : « Dans les années 1930, c'est-à-dire lorsqu'elle commence à édifier, l'œuvre s'adosse à une culture du tournant du siècle, modelée, par le symbolisme et l'héritage gidien, puis transpose de façon si singulière les éclats d'une modernité cosmopolite qu'elle n'apparaît pas immédiatement en prise sur les problématiques littéraires de l'entre-deux-guerres<sup>99</sup>. » L'action du dernier roman publié en mai 1939, soit quelques mois seulement avant la Seconde Guerre mondiale, se baserait sur le récit authentique d'une famille balte bien connue de Marguerite Yourcenar, les Vietinghoff, dont elle parle dans *Quoi ? L'éternité*<sup>100</sup>. Dans l'optique de Jacques Lecarme, *Le Coup de grâce* serait donc basé sur un fait historique et serait une fiction absorbant le réel :

Tout cet épisode a un statut des plus incertains : ce roman échevelé, égaré dans un récit historique et biographique, peut-être la reprise et le rappel condensé de la fiction de 1939, comme si la romancière, à l'instar de ses lecteurs, avait fini par céder à l'illusion réaliste : la fiction aurait absorbé le réel et se donnerait pour véridique [...] Ce jeu de textes maintient une hésitation féconde entre le réel et le fictif entre le biographique et

---

<sup>97</sup> Achmy Halley, « Quand les visages dévorent les masques », *Desmos*, vol. 11, p. 144-145.

<sup>98</sup> Southwood, *op. cit.*, p. 258.

<sup>99</sup> Anne-Yvonne Julien, *Marguerite Yourcenar ou la signature de l'arbre*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 7.

<sup>100</sup> Marguerite Yourcenar, *Quoi ? L'éternité*, Paris, Gallimard, coll. « nrf », 1988, 344 p.

le romanesque. Les cartes sont brouillées, et les traces confondues dans un texte, qui se veut, sans trop de conviction, autobiographique <sup>101</sup>.

La situation du roman *Le Coup de grâce* peut sembler familière aux lecteurs de Yourcenar : c'est l'histoire d'un amour contrarié sur fond de l'imbroglio compliqué de la guerre balte. Plus précisément, l'histoire se base sur une jeune femme, Sophie de Reval, qui est passionnément amoureuse d'Éric von Lhomond, militaire homosexuel, « ami » de son frère. Il hésite à son sujet et improvise avec une certaine ambivalence un jeu cruel d'alternance entre l'acceptation et le rejet de celle-ci, une relation mortifère s'établissant entre eux. Yourcenar elle-même considérerait que le personnage d'Éric n'était pas insensible à l'attraction féminine, ce qui expliquerait que « tantôt il encourage, tantôt il refuse la sœur de Conrad<sup>102</sup> ». Sophie en vient, par dépit et désespoir, à rallier la cause de l'ennemie de sa classe d'origine, soit l'aristocratie, et demande à être exécutée par l'homme qu'elle aime.

En bref, la notion de chaos en rupture avec l'ordre ancien est présente dans un univers essentiellement masculin. Les manifestations du désordre sont multiples : « Le désordre social et politique s'accompagne le plus souvent de désordres intérieurs et individuels<sup>103</sup>. » Dans ce même ordre d'idées, le visage du chaos est celui d'une guerre fratricide entre les bolchéviques et les tenants de l'ordre ancien. Enfin, le morcellement idéologique de la société russe implique une montée de la violence et de l'extrémisme politique de la part des tenants de deux idéologies opposées.

---

<sup>101</sup> Jacques Lecarme, « L'après *Coup de grâce* » dans Anne-Yvonne Julien (dir.), *Marguerite Yourcenar, aux frontières du texte*, Actes du colloque Société d'Étude du roman français du XX<sup>e</sup> siècle, 10-11 mai 1994, 1995, p. 27

<sup>102</sup> Marguerite Yourcenar, citée par Patrick de Rosbo, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, Paris, Mercure de France, 1980, p. 80.

<sup>103</sup> Anne-Lise Thurler, « L'univers socio-politique yourcenarien : ordres et désordres » *Equinoxe*, n° 2, 1989, 115.

Le thème de l'homosexualité développé par l'écrivain allemand, Thomas Mann – une influence littéraire de Yourcenar – sera repris par elle. Mann avait publié *Mort à Venise* en 1912<sup>104</sup>, dans laquelle un homme d'âge moyen est fasciné par la beauté d'un adolescent. L'importance du thème de la beauté sera aussi reprise par Yourcenar, et ce, particulièrement dans *Le Coup de grâce*, où la beauté du personnage de Conrad est soulignée à maintes reprises par le narrateur-héros Éric après son retour de Riga non sans rappeler celle d'Antinoüs, favori Hadrien :

Du frère et de la sœur, c'était Conrad qui répondait paradoxalement le plus à l'idée qu'on se fait d'une fille ayant des princes pour ancêtres. La nuque hâlée de Sophie, ses mains gercées serrant une éponge m'avaient rappelé subitement le jeune valet de ferme Karl chargé d'étriller les poneys de notre enfance. Après le visage graissé, poudré, tapoté de ma hongroise, elle était à la fois mal soignée et incomparable. (CG, p. 112)

La beauté quelque peu androgyne de Conrad est ainsi louangée par Éric, le narrateur omniscient et homodiégétique du roman, et il l'oppose à la laideur de Sophie assimilée à celle d'un valet de ferme comme dans le passage cité plus haut. On voit par ce passage que l'androgynie d'une femme n'est pas appréciée par le narrateur. Il la traite aussi de « garçon manqué » (CG, p. 113). La beauté d'éphèbe de Conrad (divinement jeune et vieux de vingt ans (CG, p.127) est posée ainsi en contraste à la laideur associée à Sophie, souvent comparée à une « grossière paysanne » (CG, p. 133) ou à « une fontaine crachant de la boue ». (CG, p. 133) ou même à un valet de ferme avec sa nuque hâlée et ses mains gercées (CG, p.112). On est dans la grande clarté du propos avec ce passage éloquent qui compare avantageusement Conrad à Sophie : « Du frère et de la sœur, c'était Conrad qui répondait paradoxalement le plus à l'idée qu'on se fait d'une jeune fille ayant des princes pour ancêtres (CG, p. 112). » En somme, Éric louange la beauté androgyne de Conrad.

---

<sup>104</sup> Thomas, Mann, *La mort à Venise*, Paris, Hachette, 1971, 137 p.

Dans une gare, le récit qu'il fait des dix mois de la guerre civile balte se rapporte davantage à lui-même d'abord, dans une sorte de confession, Alain Garsault qualifiant ce récit de long monologue : « Le récit de Marguerite Yourcenar se présente comme un long monologue<sup>105</sup>. » En somme, Éric se raconte à travers le prisme particulier d'un cynisme certain et de la misogynie. Les narrateurs homodiégétiques des romans de Marguerite Yourcenar sont toujours des hommes et le *Coup de grâce* ne fait pas exception à la règle. Il montre le paradoxe de dire et de ne pas dire, ce qu'il fait à maintes reprises à l'endroit du personnage de Sophie. Éric préfère la certitude de l'amitié, voire la solitude, à l'engagement (CG, p. 129). Il se décrit comme un aventurier et ne se sent pas même solidaire de ses contemporains, comme le montrent ses propos : « Je quittai Riga plein d'une sorte de soulagement maussade à me dire que je n'avais rien de commun avec ces gens, cette guerre, ce pays, non plus qu'avec les rares plaisirs inventés par l'homme pour se distraire. » (CG, p. 111) Il est très individualiste, voire égocentrique, et il n'y a que Conrad qui trouve grâce à ses yeux à part les rares qualités de l'âme reconnues à Sophie, comme la générosité et l'entièreté du caractère.

## **2. Une écriture marquée par des thèmes récurrents antithétiques dont une opposition entre le masculin et le féminin**

Selon Lilian Y. Bourgois, l'opposition entre masculin et féminin est centrale dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Les personnages masculins sont perçus comme positifs et dominent l'action alors que les femmes sont plus souvent des personnages secondaires et négatifs : « *The universe of Marguerite Yourcenar is primarily masculine and the opposition between masculine*

---

<sup>105</sup> Alain Garsault, « Le temps d'aimer et le temps de mourir (*Le Coup de grâce*) », *Positif*, n° 189, p. 67.

*and female is capital. Men dominate action or initiate the action whereas women are supporting characters or negative*<sup>106</sup>. » Par exemple, les narrateurs homodiégétiques de ses écrits sont toujours des hommes, comme Hadrien dans les *Mémoires d'Hadrien*, Zénon dans *L'Œuvre au noir* et Éric von Lhomond dans *Le Coup de grâce*. Par cette narration à la première personne, Éric est le personnage le mieux défini et c'est par son prisme particulier, quelque peu cynique et misogyne, qu'il raconte la diégèse et que le lecteur la perçoit. Par exemple, quand il compare Sophie à son frère et évoque sa relation avec elle comme une sorte d'inceste, il affirme : « Passablement né, assez beau, suffisamment jeune pour autoriser toutes les espérances, j'étais fait pour rassembler toutes les espérances d'une petite fille séquestrée jusqu'ici entre quelques brutes négligeables et le plus séduisant des frères, mais que la nature semblait n'avoir douée d'aucunes velléités pour l'inceste (CG, p. 100). »

Parmi les autres thèmes récurrents de l'œuvre yourcenarienne, il y a l'opposition entre le plaisir et la souffrance, l'âme et le corps, et surtout entre la vie et la mort. Cette dernière est d'ailleurs omniprésente dans *Le Coup de grâce*, le mot étant maintes fois répété par l'auteure, par exemple : « c'était la première fois que la mort nous tombait du ciel » (CG, p. 119) ou encore cette phrase de Sophie : « Éric, ça vous embête que je meure ? » (CG, p. 119) et ce, dans la même page. La même réplique se retrouvera dans le film de Schlöndorff. C'est d'ailleurs un élément de « coprésence<sup>107</sup> » entre le texte écrit et le texte filmé comme pratique intertextuelle. À la page suivante, il est fait mention de poissons morts de l'étang voisin du manoir à la suite du bombardement aérien de la veille : « J'appris le lendemain que l'obus était tombé sur la berge, et

---

<sup>106</sup> Lylian Y. Bourgois, *Féminin/masculin : ordres et désordres du corps dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Ph. D. University of Massachusetts, Amherst, 2008, p.v.

<sup>107</sup> Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité, mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 33.

des roseaux fauchés flottèrent sur l'eau pendant quelques jours mêlés aux ventres blancs des poissons morts. » (CG, p. 119-120). Dans le roman, il y a un net clivage entre la laideur associée à Sophie qualifiée par exemple de « Méduse coiffée de serpents (CG, p. 109) » alors que son frère Conrad est encensé pour sa beauté androgyne : « Du frère et de la sœur, c'était Conrad qui correspondait paradoxalement le plus à l'idée d'une jeune fille ayant des princes pour ancêtres (CG, p. 112). »

### **3. Le titre du *Coup de grâce***

Selon la classification des titres par Gérard Genette, il s'agirait « d'un titre thématique<sup>108</sup> ». Ce type d'intitulé désigne le contenu de l'ouvrage et aurait une fonction métaphorique qui suppose un travail de l'imagination de la part du lecteur et de ses capacités de connotation pour découvrir le sens des symboles, en l'occurrence la perspective d'une montée par étapes vers la mort. Le titre est brutal : il indique une montée du désir de mort. Kajsa Anderson, qui s'intéresse au thème de la mort dans l'œuvre yourcenarienne, considère que le titre du roman révèle que le thème principal du roman est bien la mort : « *Le Coup de grâce*, dont le titre indique à lui seul l'importance du thème de la mort, n'a pas été écrit dans une intention politique<sup>109</sup> ». Elle cite, dans cette optique, Yourcenar elle-même dans le cadre d'entretiens : « l'amour, la fidélité au milieu, l'union entre trois êtres de même type, est ce qui compte<sup>110</sup>. »

L'œuvre de Yourcenar se compose de thèmes récurrents antithétiques comme l'opposition vie/mort, plaisir/souffrance et âme/corps. Ces thèmes s'entrecroisent et se répondent dans ses

---

<sup>108</sup> Yves Stalloni, *Dictionnaire du roman*, Paris, Armand Colin, 2<sup>e</sup> éd., 2012, p. 299.

<sup>109</sup> (Kajsa Anderson, 1989, p.40)

<sup>110</sup> Matthieu Galey, *Les yeux ouverts, Entretiens avec Marguerite Yourcenar de l'académie française*, Paris, Éd. du Centurion, 1972-1980, p. 118.

divers écrits. Pour ce qui est du titre du *Coup de grâce*, il évoque tout de suite le thème de la mort. Pourquoi s'intéresse-t-elle à ce thème ? Selon des entretiens avec Marguerite Yourcenar, le contexte angoissant de l'époque de rédaction expliquerait la prédominance du thème de la mort ainsi que la tension intérieure qui caractérise *Le Coup de grâce* :

J'ai parlé d'Alexis écrit d'un seul jet. *Le Coup de grâce* a été également écrit en quelques semaines, durant l'automne 1938. C'était l'époque des fameuses entrevues de Munich : la guerre était de nouveau bien proche, et je suis sûre que les angoisses du moment sont pour quelque chose dans la tension intérieure du récit, consacré comme il l'est à un épisode de guerre se situant près de vingt ans plus tôt<sup>111</sup>.

Selon Ingeborg Judith Holland, le titre annonce l'exécution de Sophie assimilée à une méduse coiffée de serpents et une tentative d'Éric d'éliminer son désir sexuel interdit: « *By killing the Medusa-like Sophie (a Communist sympathiser and a double of her brother Conrad), Eric attempts to extinguish her frightening sexuality and his own forbidden (homosexual) desire in one blow of the title*<sup>112</sup>. » Toujours d'après elle, Michael Rothberg, dans un article, démontre la misogynie et l'homophobie d'Éric et la dimension sexuelle du fascisme qui informent le sous-texte de Yourcenar : « *By demonstrating Eric's misogyny and homophobia, Rothberg exposes the sexual politics both of fascism and of Yourcenar's (sub-text)*<sup>113</sup>. » Pour notre part, le titre évoque la mort en deux temps, puisqu'il implique ici de mettre un terme à la vie de quelqu'un, du moins d'un être vivant, animal ou être humain. Le titre thématique du roman comporte aussi un caractère incitatif pour le lecteur, intrigué par ce à quoi il renvoie au juste dans le roman et après dans le film.

---

<sup>111</sup> Patrick de Rosbo, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, Paris, Mercure de France, 1972-1980, p. 20.

<sup>112</sup> Judith Holland Sarnecki, *Subversive Subjects, Reading Marguerite Yourcenar*, Judith Holland Sarnecki & Ingeborg Majer O'Sickey (dir.), Madison, Teanech Fairleigh Dickinson University Press, 2004, p. 21.

<sup>113</sup> *Ibid.*

Dans la préface, qui fait partie du paratexte, Marguerite Yourcenar met certes l'accent sur le drame humain et non sur le contexte historique et politique en minimisant ce dernier : « Au-delà de l'anecdote de la fille qui s'offre et du garçon qui se refuse, le sujet central du roman est avant tout une communauté d'espèce, une solidarité de destin chez deux hommes et une femme soumis aux mêmes privations et aux mêmes dangers comme le mentionnait la préface du roman (CG, p. 82). » Mais il y a ici tout de même l'agonie d'une relation entre les personnages et, en parallèle, l'agonie de la classe aristocratique à laquelle ils appartiennent, soit celle d'un monde finissant, d'un milieu qui était rassurant pour les personnes qui y vivent une condition de privilégiés, comme les trois principaux personnages du roman : Sophie et Conrad de Reval, frère et sœur, et Éric von Lhomond, leur cousin. Il y a ainsi une double mort qui est liée au titre : celle d'une personne et celle de leur milieu. La guerre civile achèvera l'un des personnages (ou plusieurs d'entre eux) et certainement leur milieu social, condamné à l'exil (CG, p. 144) ou à la mort, comme l'évoque Éric Von Lhomond désillusionné par la fin prochaine de cette guerre qui s'avère bientôt une cause perdue.

Devant cette issue tragique, où l'on passe du bonheur au malheur dans le manoir de Kratovicé, Éric pense quitter les pays baltes devenus bolchéviques pour le Canada lorsqu'il constate que l'îlot de Kratovicé est « obstiné et inutile » dans le cadre de la guerre civile balte (CG., p. 144). Plus idéaliste et résolu, Conrad envisage de poursuivre le combat et espère transformer le domaine en repaire d'artistes après la guerre civile. Selon Anne Yvonne Julien, Yourcenar insistait sur le caractère classique du *Coup de grâce*, avec les éléments suivants : unité de temps, de lieu et de danger<sup>114</sup>, et son intertextualité avec les œuvres littéraires de Racine et Corneille dans sa préface

---

<sup>114</sup> Julien, *op. cit.*, p. 135.

de 1962 : « Triade intertextuelle que le récit de 1939. Il se trouve que cette fiction, qui rejoint par certains côtés la tragédie racinienne, commence par l'allusion au refrain d'une "ballade allemande", qui aurait séduit Wagner et Nietzsche, à l'époque où ce dernier était encore admirateur de Wagner<sup>115</sup>. » La narration d'un duel tragique entre deux univers de valeurs opposées mène à une issue fatale dans le décor de la vieille demeure seigneuriale de Kratovicé, de plus en plus dégradée au fil des combats. Le mythe de la camaraderie militaire est mis en exergue dans *Le Coup de grâce* et c'est ce qui justifie son insertion dans sa production littéraire des années 1930 marquée aussi par le thème de l'amour inassouvi comme l'affirme Julien :

Il reste que le mythe de la camaraderie militaire et le schéma tragique dont fait état le paratexte, même si schéma est plus yourcenarien que racinien, informent en profondeur *Le Coup de grâce*, rendent compte de sa complexité structurelle et signifiante justifient son inclusion dans le cycle textuel des années 1930<sup>116</sup>.

#### **4. Thanatos**

*Le Coup de grâce* est le seul roman de Marguerite Yourcenar d'avant 1940 qui place des personnages dans une situation de guerre en l'occurrence celle qui oppose dans les pays baltes (dont la Courlande) les troupes blanches et bolchéviques après la révolution russe. Les situations de guerre sont fréquentes dans les œuvres de l'écrivaine, mais paradoxalement les descriptions des batailles en sont presque absentes comme le mentionne Blanckeman :

les descriptions de batailles ou de combats, en revanche, sont beaucoup moins nombreuses. La romancière recourt souvent à l'ellipse, passant volontiers à leur dénouement. [...] *Le Coup de grâce* pourrait constituer une exception, mais les combats relatés dans le roman relèvent davantage de l'escarmouche et servent à planter le décor du drame qui se joue entre les protagonistes ainsi qu'à montrer la décomposition de l'univers dans lequel ils évoluent.<sup>117</sup>

---

<sup>115</sup> Marguerite Yourcenar, *Essais et mémoires*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1657, citée dans Anne-Yvonne Julien, *Marguerite Yourcenar ou la signature de l'arbre*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 139.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>117</sup> Blanckeman, *op. cit.*, p. 115.

Dans cette optique, le paysage isolé des pays baltes en chaos joue un rôle symbolique en constituant une métaphore du monde finissant d'une noblesse déchue. Le thème du désespoir amoureux et des souffrances sentimentales, présent dans *Alexis ou le Traité du Vain Combat* et dans *Feux*, est repris dans *Le Coup de grâce*, en ce sens que la guerre de Troie s'exporte aux pays baltes de façon allusive avec la mort de l'aimé, Conrad sur le champ de bataille, comme l'estime Rémy Poignault : « Les combattants ont perdu tout idéal, dans un monde sans point fixe. Ce sera quelques années plus tard l'atmosphère du *Coup de grâce* qui présente plus d'un point commun avec "Patrocle ou le destin"<sup>118</sup>. » D'après Elena Real, En retournant à Kratovicé, Éric fait un voyage qui implique chez Yourcenar : « a non seulement un signe d'inquiétude, de désir inassouvi<sup>119</sup>[...] Elle précise plus loin dans le texte :

Le voyage dans les romans de Marguerite Yourcenar implique non seulement une lecture interprétative du monde, mais il apparaît aussi par le tracé même du parcours qu'il dessine, comme une des figures du mouvement cyclique de la destinée. [...] Cette particularité des périples est renforcée par la structure en boucle ou en anneau des récits de Marguerite Yourcenar, depuis *Alexis* jusqu'aux deux volets du Labyrinthe du monde et dans laquelle la fin du récit apparaît fortement nouée à son début, cernant, ainsi l'espace romanesque du livre qui part du Moi pour revenir, enrichi d'autres espaces et d'autres temps, au Moi. L'espace du Moi est ainsi celui qui enclôt et cerce le récit. Le voyage débouche sur un espace interne profond, sur une exploration du Moi. Cette structure circulaire apparaît évidemment dans tous les récits rétrospectifs, *Alexis, Le Coup de grâce, Mémoires d'Hadrien*.<sup>120</sup>

Elle conclut que le voyage à la recherche de l'identité du Moi est liée à la conception cyclique du temps inhérente à la pensée de Marguerite Yourcenar. Le bénéfice de faire d'un personnage

---

<sup>118</sup> Rémy Poignault, « Les visages de la mort dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar », *Actes du colloque international tenu à l'Université du Minnesota*, C. Frederick Farrell (dir.), 7 au 10 juillet 1992, p. 175-176.

<sup>119</sup>Elena Real, « Le voyage dans l'œuvre narrative de Marguerite Yourcenar » dans Daeniel Leuwers et Jean-Pierre Castellani, (dir.), *Marguerite Yourcenar, une écriture de la mémoire*, Marseilles, Sud, 1990, p.198.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p.207.

masculin le narrateur de la diégèse fait en sorte qu'il soit le personnage le mieux défini du roman et les thèmes du roman s'organisent autour de ce personnage. *Le Coup de grâce* montre un trio amoureux dans le cadre d'une guerre du bout du monde, compliquée comme le sont leurs désirs. Marc-Jean Filaire considère que les périodes de guerre sont traditionnellement marquées par une masculinité exacerbée et une féminité rétractée : « Dans des lieux où la mort fait son nid, le masculin est excroissant : au château des de Reval, une vieille tante bigote à demi-folle et une jeune fille n'opposent qu'une faible présence féminine à la garnison d'hommes retranchés<sup>121</sup>. » Selon lui, la dégénérescence est le point commun des chronotropes mortifères, le nombre de victimes va croissant et le décor [château de kratovicé et Venise] se délite tel un écho aux corps meurtris.

Dans son ordre d'idées, une rupture entre les sexes se produit dans les deux récits et donc dans *Le Coup de grâce* : « Dans *La Mort à Venise* et *Le coup de grâce*, une rupture entre le masculin et le féminin est en train de s'accomplir et par ce fait que le monde maternel s'associe à l'épidémie chez Mann et à la guerre chez Yourcenar<sup>122</sup>. Ces endroits n'offrent que des abris précaires à des individus privilégiés en conflit avec des forces destructrices extérieures et se caractérisent par un vide intérieur, auquel s'ajoute une ambiance carcérale. Ce huis-clos a des conséquences selon di Méo : « La guerre impose un huis clos qui exacerbe les passions : l'éloignement et le renoncement devenant impossibles, la vengeance et le sacrifice apparaissent comme la seule issue honorable<sup>123</sup>. » Les valeurs aristocratiques, que la filiation mâle doit entretenir dans le temps, sont défaites au point qu'elles ne soutiennent plus les discours qui appellent la continuation des combats. Il y a ainsi dans *Le Coup de grâce*, tant dans le roman que le film, un échec de la continuité ; une mort d'un

---

<sup>121</sup> Marc Jean Filaire, « *Le Coup de grâce* et *La mort à Venise* : la fin du masculin », dans Marc-Jean Filaire, *Marguerite Yourcenar et la culture du masculin*, Nîmes, Lucie éditions, 2011, p.271,

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 272.

<sup>123</sup> Nicolas di Méo, *op. cit.*, p. 166.

milieu, qui est précédée de celles de ses membres. En somme, on assiste à un double thanatos. La guerre est synonyme de décomposition.

Dans la décennie 1930, d'un écrit à l'autre, du poème au roman, Yourcenar se questionne sur la notion de personnage. Les avis sont partagés sur le roman : certains, tels que Jacques-Gérard Linze, le considèrent comme le chef-d'œuvre de la décennie des années 1930 en raison de son classicisme : « Marguerite Yourcenar faisait triompher avec *Le Coup de grâce* la pureté et la sobriété d'une conception des plus classiques et l'infinie richesse d'une langue de grand siècle<sup>124</sup>. » D'autres estiment qu'il effectue un retour à un certain cinéma soviétique (où l'héroïne entre en conflit avec son milieu et son époque et où le réalisateur fait le portrait de la décadence d'un milieu qui se sait peu à peu condamné) alors que certaines critiques considèrent ce bref roman comme froid, sec et violent, voire misogyne. Par exemple, Brian Gill considère que cet écrit de Yourcenar se démarque des autres par son « sadisme et de sadomasochisme <sup>125</sup>» qui se montre par la métaphore filée du supplice de la main chinoise qui fait allusion à l'exécution de Sophie.

Dans cette optique, Joy Rich parle même de la conduite abjecte d'Éric à l'endroit de Sophie en la traitant comme une marchandise: « *The abjection demonstrated by Eric is not that of self-abasement—he is too insidious for that—but rather that of the hapless young boy of Nimier's account: both reveal the most abject part of themselves, the need to treat another as merchandise*<sup>126</sup>. » Par exemple, il la compare parfois à un objet, comme l'atteste ce passage du *Coup de grâce* : « L'amour avait mis Sophie entre mes mains comme un gant d'un tissu à la fois

---

<sup>124</sup> Jacques Gérard-Linze, *op.cit.*, p. 77.

<sup>125</sup> Brian Gill., « L'altérité dans *Le coup de grâce*,» sans Jean-Phillippe Beaulieu, Jeanne Demers et André Maindrone (dir), *Marguerite Yourcenar, Écritures de l'autre*, Montréal, 1997, p.53.

<sup>126</sup> Joy Rich, « Marguerite Yourcenar's *Le Coup de grâce* and Marie Nimier's *La Nouvelle Pornographie* : The Rôle of the Abject in the Discours amoureux », *Cincinnati Romance Review*, 2006, vol. 25, n° 2, p. 292.

souple et fort ; quand je la quittais, il m'arrivait de la retrouver à la même place comme un objet abandonné (CG, p. 103). » Selon Rich, l'abjection d'Éric culmine dans le fait qu'il tue son amie Sophie. Par ailleurs, il estime que l'abjection n'est pas que l'apanage d'Éric, mais que Sophie en a une part en elle aussi : elle utiliserait son désespoir comme une arme pour manipuler Éric. Quand elle constate qu'elle est tuée psychologiquement par Éric, c'est pour cette raison qu'elle lui demande de la tuer physiquement : « *Until her flight, Sophie chooses despair rather than give up on loving Eric. She flaunts that despair self-destructively. It is her weapon. To what extent, were to capitulate, Eric would be her trophy. Sophie manifests that abject aspect of desire, to possess, to manipulate an object.*<sup>127</sup> » Il estime que sa demande d'être exécutée par l'être aimé se situe dans leur salut mutuel, mais qu'en somme la vie d'Éric se termine en même temps que celle de Sophie puisque personne ne sort vainqueur de cette situation.

Marguerite Yourcenar situe avec précision le contexte historique dans lequel les personnages de ses romans évoluent, comme dans *L'Œuvre au Noir* et dans *Le Coup de grâce*. Bien que morcelées, aux troupes bolchéviques après la révolution russe. Éric fait état avec une ironie sarcastique du caractère hétéroclite des forces contre-révolutionnaires : « Moi-même, à quinze ans de distance, je me souviens mal de ce qu'ont été ces épisodes embrouillés de la lutte antibolchévique en Livonie et en Courlande, tout ce coin de guerre civile avec ses poussées subites et ses complications sournoises, pareilles à celles d'un feu mal éteint ou d'une maladie de peau. Chaque région d'ailleurs a sa guerre bien à soi : c'est un produit local, comme le seigle et les pommes de terre. » (CG, p. 87)

---

<sup>127</sup> *Idem*, p. 294.

Ce roman d'une centaine de pages raconte l'histoire d'amour et d'amitié entre trois êtres (Sophie, Conrad, son frère, et Éric, le grand ami de ce dernier) au cours de dix mois de la guerre civile balte, en Courlande, dans le sillage de la Première Guerre Mondiale et de la révolution russe de 1917. Celle-ci ne règle rien puisqu'une guerre civile lui succède opposant les révolutionnaires bolchéviques aux forces conservatrices et contre-révolutionnaires dites blanches, dont font partie les trois principaux personnages du *Coup de grâce*, sauf Sophie vers la fin de sa vie quand elle rejoint les forces adverses des bolchéviques.

L'impact négatif sur les personnages de la toile de fond, celle de la guerre civile balte, est souligné par Frederick Farrell Jr et Edith R. Farrell : « L'omniprésence 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<sup>128</sup>. »

Le contexte de la guerre civile encadre l'évolution de ces couples dans le roman *du Coup de grâce*. La guerre est au centre de l'horreur puisque partout elle s'accompagne de la mort et de destructions, souvent inévitables. En l'occurrence, la guerre civile balte (qui oppose les partisans des révolutionnaires bolchéviques aux forces blanches partisans de l'ordre aristocratique et tsariste) est un cas souvent qualifié d'imbroglio (CG, p. 87 et 93) et d'engrenage (CG, p. 88).

---

<sup>128</sup> C. Frederick Farrell et Edith R. Farrell, « Trois personnages en quête de mythe », dans Simone et Maurice Delcroix (éd.), *Roman, histoire et mythes dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours, Société internationale d'études yourcenariennes, 1995, p. 106.

Le château assiégé se trouve de plus en plus cerné par les bolchéviques, de sorte que la mort resserre peu à peu son étreinte sur les assiégés et rôde autour de la demeure des de Reval, les accablant d'inquiétudes, d'anxiété et d'une tension omniprésente qui pousse leurs émotions à leur paroxysme. Éric parle de cet environnement comme d'une source de perturbations sur l'état psychologique des châtelains et de la soldatesque chargée de les protéger : « Ces frottements continuels d'une existence sur le qui-vive nous laissaient à la fois écorchés et durcis (CG, p. 106). » Cette situation d'assiégés sur le qui-vive à cause du contexte qui provoque une tension sur les habitants de Kratovicé est maintes fois dénoncée, d'autant plus qu'ils ne peuvent guère s'y soustraire : « À partir de ce moment, la sagesse eût été d'éviter la jeune fille, mais outre que la fuite était difficile dans notre vie d'assiégés, je fus bientôt incapable de me passer de cet alcool dont j'entendais bien ne pas me griser (CG, p. 102). » Il prend un malin plaisir à tourmenter Sophie, la sachant éprise de lui. Bizarrement, Éric qui est un militaire n'apprécie pas tellement le cadre guerrier et son atmosphère, mais y trouve tout de même des avantages : « Comme il y a généralement plus de pire que de meilleur, l'atmosphère de la guerre est, tout compte fait, la plus dégoûtante qui soit. Mais ceci ne me rendra pas injuste envers les rares moments de grandeur qu'elle a pu comporter (CG, p. 144). » Il considère que c'est un privilège pour lui de vivre en compagnie de ses cousins à Kratovicé : « Si l'atmosphère de Kratovicé était mortelle aux microbes de la bassesse, c'est sans doute que j'ai eu le privilège d'y vivre à côté d'êtres essentiellement purs (CG, p. 145). » Il estime également le frère et la sœur dans leur pureté, comme le montre le passage suivant, même s'il idéalise davantage Conrad avec lequel il n'a pas la même ambivalence de comportement : « Le frère et la sœur était également purs, intolérants et irréductibles (CG, p. 136). »

Il semble en fait qu'Éric retire une satisfaction cruelle dans sa vanité à devoir continuellement refuser les avances de Sophie, laquelle s'enfonce dans une spirale dangereuse, d'où la multiplication des aventures d'un soir avec les divers soldats de la garnison assurant la défense du château familial dans l'espoir (qui s'avère vain de rendre jaloux Éric.) Éric admet tout de même que « la liaison entre Volkmar et Sophie l'inquiéta » parce qu'elle la lui tint cachée (CG, p. 123).

De surcroît, la guerre exacerbe certaines valeurs masculines selon Andrea Hynynen : « Par exemple, la guerre qui constitue le cadre de l'histoire d'Éric, de Sophie et de Conrad fait que la vaillance militaire devient une valeur masculine capitale dans *Le Coup de grâce* alors que le succès politique prend une place plus considérable dans *Mémoires d'Hadrien*<sup>129</sup> ». D'après Andrea Hynynen, « dans le but de montrer que la liberté est une qualité masculine par excellence dans l'univers yourcenarien, nous essaierons de lier ce besoin de liberté à l'idée de reconnaître son côté masculin et son côté féminin afin de devenir un individu plus complet<sup>130</sup> ».

Donc, la guerre amène un stimulant et un développement de qualités inhérentes au genre masculin, déjà présentes chez ses membres. La guerre n'a pas, tout compte fait, qu'un apport négatif pour les hommes, soit des pertes de vies et des destructions de leurs milieux de vie, bien que ce soit souvent le cas. Marc-Jean Filaire abonde dans le même sens en insistant sur l'importance du contexte de guerre pour le genre masculin : « Le temps de la guerre est traditionnellement un temps de la masculinité exacerbée et d'une féminité rétractée<sup>131</sup>. » Il mentionne l'écrasante présence masculine dans des lieux où il y a peu de femmes pour offrir un faible contrepoids à

---

<sup>129</sup> Andrea Hynynen, « La masculinité conformiste redoutable », dans Jean-Marc Filaire (dir.), *op. cit.*, p. 169.

<sup>130</sup> Andrea Hynynen, « L'univers masculin de Marguerite Yourcenar », XV Skandinaviske romanistkongress, Oslo, 12-17 août, 2002, p. 471.

<sup>131</sup> Marc-Jean Filaire, *op. cit.*, p. 271-272.

l'omniprésence masculine dans un château transformé en caserne en raison de la guerre civile. Dans ces lieux les décès vont sans cesse en augmentant. Il en conclut une forme de « dégénérescence<sup>132</sup> » de ce type de milieu. Néanmoins, le cadre de la guerre (qui rappelle le mythe grec de l'amitié militaire héroïque d'Achille et de Patrocle) est présent en filigrane dans un schéma tragique de montée vers la mort. C'est aussi le point de vue que partagent C. Frederick Farrell Jr. et Edith R. Farrell :

The Greek military ideal of love is one underlying Yourcenar's next novel. Its first person narrator, Eric, a mercenary soldier who despised women insofar as they were feminine, loved his cousin and comrade-in arms, described in "feminine" terms as having "the gentleness of a young girl", and was loved by Sophie, Conrad's sister. Eric found Sophie under pseudo-battle conditions—They watched aerial bombardment from an exposed position<sup>133</sup>.

Toujours selon eux, en se basant sur la tendance de Yourcenar à mythifier, « nous voulons démontrer qu'Éric se donne le rôle d'Achille, Conrad celui de Patrocle et Sophie de Penthésilée. [...] Le mythe d'Achille est le mieux développé, car Éric 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<sup>134</sup>. » Cette dernière n'est pas une belliciste puisque, selon Nicolas Di Méo, Marguerite Yourcenar dénonce par son pacifisme la guerre qu'elle voit comme une menace, bien elle lui permette d'aborder des thèmes qui lui sont chers et de les éclairer de façon nouvelle : « On parle toujours comme si les tragédies se passaient dans le vide, elles sont conditionnées par leur décor : « Notre part de bonheur ou de malheur à Kratovicé avait pour cadre

---

<sup>132</sup> *Ibid.*

<sup>133</sup> C. Frederick Farrell et Edith Farrell, « Marguerite Yourcenar », *Gays and Lesbian Literature*, Detroit and London, St-James Press, 1994, p. 431.

<sup>134</sup> C. Frederick Farrell Jr et Édith R. Farrell, « Trois personnages en quête de mythe » Simone et Maurice Delcroix (éd.), *Roman, histoire et Mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar* (Actes du colloque tenu à Anvers du 15 au 18 mai 1990, Tours, *Société Internationale d'études yourcenariennes*, 1995, p. 167.

ces corridors aux fenêtres bouchées où on butait sans cesse [...] le temps y jouait son rôle par l'offensive impatientement attendue. » (CG, p. 105). Ici, le caractère absurde et transformateur de la guerre est souligné par Éric qui déplore le changement. Le château est comparé métaphoriquement à un « navire abandonné pris dans une banquise » (CG, p. 103). L'eau ne semble pas être un élément positif sans l'univers yourcenarien. Cette dégradation de l'état de la demeure est perçue aussi par Conrad avec dégoût comme une tragédie :

Comment oublier l'expression de douceur attendrie et de dégoût profond sur le visage de Conrad à son retour dans une maison juste assez intacte pour que chaque détérioration lui fit l'impression d'un outrage, depuis la grande étoile irrégulière d'un coup de feu sur le miroir de l'escalier d'honneur jusqu'aux marques de doigts à la poignée des portes ? (CG, p. 95)

Pour ce qui est de Sophie, elle ne semble pas attacher d'importance à la détérioration du domaine familial. Éric n'y fait aucune mention, sauf pour dire que la promiscuité devait être bien gênante dans une maison changée en caserne. Il fait référence à Sophie lorsqu'elle est forcée de partager une certaine intimité avec des inconnus, des hommes pour la plupart :

Les avantages que les autres femmes obtiennent de leur table de toilette, des conciliabules avec leur coiffeur et la couturière, de tous les jeux de miroirs d'une vie malgré toute différente de celle de l'homme, et souvent merveilleusement protégée, Sophie les devaient aux promiscuités gênantes d'une maison changée en caserne, à ses dessous de laine rose qu'elle était forcée de repriser devant nous sous la lampe, à nos chemises qu'elle lavait à l'aide d'un savon fabriqué sur place, et lui crevassait les mains. Ces frottements continuels d'une existence sur le qui-vive nous laissaient à la fois écorchés et durcis. (CG, p. 105-106)

Ce contexte militaire de plus en plus défavorable aux principaux personnages dénonce la tension exercée par le cadre guerrier sur l'existence jusque-là idyllique et paisible de Kratovicé d'avant la guerre civile, existence idéalisée ostensiblement par Éric. Il donne de nombreux exemples agréables de la vie idyllique du château de Kratovicé d'alors, soit d'avant la guerre civile :

Ma jeunesse servait de laisser-passer pour vivre avec Conrad au fond de cette propriété perdue où l'on m'avait confié aux bons soins de sa tante, une vieille fille à peu près idiote, qui représentait le côté russe de la famille, et à ceux du jardinier Michel, qui avait des instincts d'excellent chien de garde. Je me souviens des bains dans l'eau douce des lacs, ou dans l'eau saumâtre des estuaires à l'aurore, de nos empreintes de pieds identiques sur le sable, et bientôt détruites par la succion profonde de la mer ; des siestes dans le foin, où nous discutons des problèmes du temps en mâchonnant indifféremment du tabac ou des brins d'herbe, sûrs de faire beaucoup mieux que nos aînés, en ne nous doutant pas que nous n'étions réservés que des catastrophes et des folies différentes. Je revois des parties de patinage, des après-midi d'hiver passés à ce curieux jeu de l'Ange, où l'on se jette dans la neige en agitant les bras de façon à laisser des traces d'ailes, et des bonnes nuits de lourd sommeil dans les chambres des femmes lettones, sous le meilleur édredon des duvets des paysannes [...]. Les filles ne manquaient pas dans cet Éden septentrional isolé en pleine guerre. (CG, p. 89-90).

Cette idéalisation de Kratovicé d'avant la guerre civile est renforcée par le constat fait par les personnages d'Éric et de Conrad (principalement) du dépérissement des lieux par les changements apportés par ce conflit armé qui implique la promiscuité que cause la claustration dans cette demeure seigneuriale mise en péril par des ennemis résolus, leurs adversaires rouges. Une phrase résume bien la perception d'Éric de l'évolution du château sur la pente déclinante avec la guerre civile balte : « La dureté des temps et le tic affreux de la tante Prascovie n'empêchaient pas que Kratovicé ne fût un grand paradis calme, sans interdiction et sans serpent. » (CG, p. 91). Il associe ainsi Kratovicé à un lieu de bonheur, même pendant la guerre civile, comme il affirme plus loin dans son récit : « Quand je pense malgré tout à Kratovicé comme à une certaine notion de bonheur, je me souviens de cette période tout autant que de mon enfance, l'Europe nous trahissait ; le gouvernement de Lloyd favorisait les soviets ; von Wirtz rejoignit l'Allemagne, abandonnant définitivement l'imbroglie balte. » (CG, p. 144). Entre autres, la forêt entourant la demeure seigneuriale est ravagée. Le délabrement progressif du château est une véritable métaphore de l'effondrement de la classe aristocratique de ses habitants.

Par ailleurs, Éric fait en général un portrait peu flatteur de Sophie, qu'il décrit ainsi au début de son récit (et à maintes reprises par la suite) : « Quant à la jeune fille, elle était mal coiffée, négligeable, se gorgeait de livres que lui prêtait son petit étudiant juif de Riga, et méprisait les garçons. » (CG, p. 91) Le château de Kratovicé, situé sur une frontière instable, est transformé en caserne militaire à la faveur de la guerre civile, rendant de ce fait l'élément masculin numériquement nettement plus important. En effet, il est précisé dans le roman que Kratovicé était situé en pleine zone de combats dans un équilibre instable entre les forces adverses en présence : « J'avais appris par lui que Kratovicé avait subi une occupation rouge de courte durée [...] Depuis lors, le château repris par nos troupes restait en pleine zone des combats (CG, p.93-94). » Il est devenu ainsi un lieu où rode la mort en permanence. Cette dernière est associée ici par Filaire au masculin tandis que la vie est associée à l'élément féminin : « Ainsi, il semble s'établir une corrélation entre la présence de la mort et l'influence masculine, au détriment de la présence féminine plus facilement associée à la vie<sup>135</sup> ». Kratovicé est devenu un lieu où l'érotisme est lié à la mort, à la faveur de la guerre civile balte. Le château idéalisé de naguère s'est transformé en caserne, et la promiscuité qui s'ensuit est déplorée par Éric qui constate l'embarras qu'elle cause à ses habitants.

En apparence, Sophie semble mieux s'accommoder de la guerre que son frère Conrad et Éric, même s'il est mentionné qu'elle était comme « une jeune fille épouvantée » (CG, p. 99), voire « outragée par le soupçon du désir » après son viol par un sergent lithuanien. Éric la compare souvent à un objet, plus précisément à « un objet abandonné » (CG, p. 105), ou à un animal : « Je la revis dès le lendemain chez son frère : chaque fois, elle trouva moyen de s'éclipser avec une souplesse

---

<sup>135</sup> Marc-Jean Filaire, *op. cit.*, p. 272.

de jeune chatte redevenue sauvage » (CG, p. 96). Éric constate que l'état de bouleversement de Sophie est la conséquence de la promiscuité grandissante causée par le château transformé en caserne :

Je sentais qu'il s'était passé pour elle quelque chose plus essentiel que le bouleversement de son pays et du monde et je commençais enfin à comprendre ce qu'avaient dû être ces mois de promiscuité avec des hommes mis hors d'eux-mêmes par l'alcool et la surexcitation continuelle du danger [...]. J'avais devant moi une enfant outragée par le soupçon même du désir. (CG, p. 97).

Cette promiscuité a des conséquences parfois néfastes, comme le constatera Sophie après avoir été violée par un soldat lithuanien chargé, comble de l'ironie, de la défendre. Ce viol montre le pouvoir de l'homme sur la femme. Il est fondamental dans le roman. Elle est réduite, selon les dires d'Éric, à l'état de « prisonnière épouvantée<sup>136</sup> » dans sa propre demeure. Cette épithète est répétée dans le récit, ce qui a pour effet de mettre l'accent sur le nouvel état problématique du personnage de Sophie. Après les refus répétés d'Éric, elle est entraînée dans une spirale dangereuse et malheureuse de conquêtes masculines sans lendemain et d'ivresse, où elle met sa santé en danger. Par exemple, elle soigne les malades du typhus au risque de contracter elle-même la maladie. Par là, elle se punit elle-même (CG, p. 118).

Éric assimile son acharnement à de la folie : « Nous avons des cas de typhus dans les baraquements ; elle s'obstina à les soigner ; ni moi ni Conrad n'y pouvions rien ; je finis par laisser cette folle décidée à mourir sous mes yeux (CG, p. 118). » Elle a visiblement des pulsions autodestructrices liées, d'une part, au refus obstiné d'Éric de répondre à son amour et, d'autre part, à la guerre. Elle quitte les siens (les aristocrates) par dépit, ce qui constitue une désertion de son milieu social, mais aussi avec une certaine conviction idéologique : elle sympathise depuis

---

<sup>136</sup> CG, p. 98.

longtemps avec la cause des communistes, comme le montre son amitié avec le libraire Grigory Loew qu'elle fréquente aux yeux de tout le village.

Plus globalement, le temps du récit dans ce roman montre la précarité de la vie dans le contexte d'une guerre. Il y a des moments d'attente quant à l'éventuelle possibilité d'une offensive (CG, p.105) et la possibilité constante de mourir dans ce cadre, où le risque de périr pour les personnages est très important, par opposition à un cadre de paix. Le poids psychologique que la guerre fait porter aux personnages est dénoncé par Éric qui constate qu'ils vivent une existence les uns près des autres sur le qui-vive à cause de la guerre : « Ces frottements continuels d'une existence nous laissaient à la fois écorchés et durcis. » (CG, p. 106)

Le temps est une variable importante dans l'œuvre littéraire de Marguerite Yourcenar. La forme que prend le récit est semblable à celle du roman *Alexis ou le Traité du vain combat* publié en 1929, puisque *Le Coup de grâce* constitue aussi une « confession<sup>137</sup> », pour reprendre les termes de Christiane Papadopoulos. En tant que narrateur, Éric raconte l'histoire tragique du trio de personnages qu'il avait formé avec son ami Conrad et sa sœur, Sophie. Ce récit est fait soi-disant à des passants dans la gare de Pise en attendant un train qui le ramènera en Allemagne parce qu'il a été blessé lors de la guerre civile d'Espagne, mais il fait cette confession à lui-même étant donné que les badauds ne l'écoutent guère (CG. p. 87).

Outre les dommages causés par les combats de la guerre civile au château de Kratovicé, le bataillon chargé de le défendre s'effrite au fil du temps : « Depuis la mort de Frantz von Aland, notre petit corps expéditionnaire allemand s'était effrité de jour en jour, remplacé par un mélange

---

<sup>137</sup> Christiane Papadopoulos, *L'expression du temps dans l'œuvre romanesque et autobiographique de Marguerite Yourcenar*, Berne, Francfort-S. Main, New York & Paris, Peter Lang, 1988, p. 45.

d'éléments baltes et de russes blancs. (CG, p. 123). » Paradoxalement, le contexte de guerre permet de mourir pour ceux qui attendent une offensive pour pouvoir mourir : « Le temps y jouait son rôle par l'offensive patiemment attendue et par la chance perpétuelle de mourir. (CG., p. 105). » Le temps à attendre sert positivement aussi à imaginer des rêveries comme celle d'Éric qui fait des projets d'émigration avec Conrad à la fin des combats : « Pensant pour la première fois au lendemain, je fis des projets d'émigration vers le Canada avec Conrad, et d'existence dans une ferme, sans tenir compte du fait que je sacrifiais pas mal de goûts de mon ami (CG, p.111). » Les descriptions de ces mêmes combats sont rares et ces derniers sont relatés comme des escarmouches, donc des combats de brève durée. Yourcenar s'intéresse à d'autres formes de conflit, tels que ceux qui peuvent s'interpréter davantage comme des affrontements amoureux dans la lignée des tragédies classiques, notamment raciniennes, où la victoire ne s'obtient qu'au prix du sacrifice suprême, soit la mort<sup>138</sup>. Éric compare Sophie à son frère Conrad, dont le physique fragile est souligné par le narrateur qui le qualifie de surmené : « Bien plus, elle avait investi Conrad de tous les privilèges, de toutes les vertus auxquelles elle renonçait comme si ce fragile garçon avait été son innocence. » (CG, p. 134) Il constate l'effet dévastateur de la guerre sur le visage de son grand ami : « Conrad releva à peine, en me voyant entrer, sa figure pâle, creusée par le surmenage et l'inquiétude. Je remarquai que la mèche de cheveux blonds qui s'obstinait à lui tomber sur le front se faisait moins épaisse, moins brillante qu'autrefois ; il serait un peu chauve à trente ans. » (CG, p. 135) Sur le plan psychologique, il le considère comme fanatique puisqu'assez russe pour être un inconditionnel de Broussarof et très angoissé à son sujet : « Conrad était tout de même assez russe, pour un fanatique de Broussarof » (CG, p.135).

---

<sup>138</sup> Blanckeman, *op. cit.*, 2017, p. 115.

Lorsque Conrad est blessé sur le champ de bataille, Éric ne se résout pas à l'achever pour abrégé ses souffrances puisqu'il l'aime trop, mais il arrivera à le faire pour Sophie » Or elle ressemblait trop à son frère pour qu'il ne pense pas à lui en l'achevant, ce qui lui fait revivre la mort de Conrad dans une certaine mesure et concrétise ce qu'il n'avait pas pu accomplir pour le frère, soit donner le coup de grâce à la sœur. Éric attribue à Conrad et Sophie les mêmes qualités morales : « Le frère et la sœur étaient également purs, intolérants et irréductibles » (CG, p.136). Il les idéalise à cause des vertus qu'il leur attribue. De plus, Sophie est associée à la terre par Éric, élément stable dans l'univers yourcenarien :

À une époque où tout fout le camp, je me disais que cette femme au moins serait solide comme la terre, sur laquelle on peut bâtir ou se coucher. Il eût été beau de recommencer le monde dans une solitude de naufragés. Je savais avoir vécu jusque-là sur mes limites ; ma position se ferait intenable ; Conrad vieillirait, moi aussi, et la guerre ne servirait pas d'excuse à tout (CG, p. 127).

On voit qu'Éric envisage un avenir possible avec Sophie, bien qu'il fasse aussi des plans pour émigrer au Canada avec Conrad, dans le contexte de la guerre civile qui semble tourner mal pour eux après un séjour à Riga : « Je quittai Riga plein de soulagement maussade à me dire que je n'avais rien de commun avec ces gens, cette guerre, ce pays, non plus qu'avec les rares plaisirs inventés par l'homme pour se distraire de la vie » (CG, p. 111). Encore une fois, il hésite entre les deux. En général, il penche plus vers le frère qu'il apprécie tant sur le plan physique que psychologique, à la différence de la sœur. Conrad bénéficie d'un magnétisme physique et d'une aura que Sophie ne possède visiblement pas, du moins à ses yeux. Un passage du roman est éloquent sur l'entente parfaite entre Éric et Conrad : « Tout en lui m'inspirait une confiance absolue dont il ne m'a été possible de créditer quelqu'un d'autre. À son côté, l'esprit et le corps ne pouvaient qu'être au repos, rassurés par tant de simplicité et de franchise, et libre avec le maximum

d'efficacité. C'était l'idéal compagnon de guerre comme c'avait été l'idéal compagnon d'enfance » (CG, p. 93).

Par ailleurs, dans *Le Coup de grâce*, plus le temps passe, plus il montre le déclin du domaine ancestral de Kratovicé. Naguère considéré comme un Éden septentrional, il devient de plus en plus délabré et indéfendable face aux assauts de la menace rouge qui entoure cet îlot de la résistance blanche. Le caractère transformateur et destructeur de la guerre est ainsi souligné et dénoncé. Or cette dégradation est perçue comme une tragédie par rapport au caractère paradisiaque des lieux pendant l'adolescence des personnages. Conrad est peiné et offensé à la vue des dommages causés au manoir familial lors de son retour à Kratovicé (CG, p. 95) et Éric compare même l'existence dans le château familial lors de la guerre civile à du « fumier » (CG, p. 110) : « Le temps y jouait son rôle par l'offensive impatientement attendue et par la chance perpétuelle de mourir (CG, p. 105). » La guerre aurait paradoxalement ainsi un aspect libérateur d'une situation pénible.

Toutefois, un autre commentaire d'Éric concernant l'impact défavorable de la guerre sur l'état de leur château, et plus particulièrement de ses fenêtres pour la plupart absentes, se fait jour dans ce passage :

Conrad et sa sœur m'attendaient sur les marches du perron, sous la marquise dont les canonnades de l'été précédent n'avaient pas laissées une seule vitre intacte, de sorte que ces cloisons de fer vides ressemblaient à une énorme feuille morte et décortiquée dont il ne restait que les nervures. La pluie coulait au travers, et Sophie s'était noué sur la tête un mouchoir comme une paysanne (CG. 111).

Il déplore aussi les inconvénients gênants d'une maison transformée en caserne et la trop grande promiscuité qui en est la conséquence : « à ses dessous de laine rose qu'elle devait bien être forcée de reprendre devant nous sous la lampe, à nos chemises qu'elle lavait à l'aide d'un savon fabriqué sur place, et qui lui crevassait les mains (CG, p. 105-106) . » Non seulement la guerre entoure les

personnages assiégés et menace leur existence même, cette promiscuité grandissante de la soldatesque rend difficile l'intimité nécessaire au développement de relations amicales et/ou amoureuses :

J'étais exaspéré par la tournure que prenaient, et la guerre, et mes affaires intimes. La participation à la défense antibolchévique en Courlande ne signifiait pas seulement danger de mort ; il faut bien dire que la comptabilité, les malades, le télégraphe, et la présence épaisse ou sournoise de nos camarades empoisonnait peu à peu mes relations avec mon ami. La tendresse humaine a besoin d'un minimum de solitude autour d'elle, et d'un minimum de calme dans l'insécurité. On fait mal l'amour ou l'amitié entre deux corvées de fumier. Le fumier, c'est ce qu'était devenue pour moi, la vie à Kratovicé (CG, p. 110).

Dans le même ordre d'idées, Éric soulignait son apparence débraillée et méconnaissable et celle de Conrad à leur arrivée au château de Kratovicé, au point de faire aboyer les chiens des lieux (CG, p. 94). Les habits des personnages de même que leur apparence générale subissent une certaine détérioration et usure. La guerre change aussi l'apparence des humains : on n'a qu'à penser aux blessures et aux amputations, sans compter les détériorations de la santé des civils et des militaires dues à des privations de toutes sortes en temps de guerre. Dans la diégèse, il y a aussi cet aspect de la disette et plus globalement une dénonciation des totalitarismes ou du moins un affrontement des idéologies en présence : celle du marxisme adopté par Sophie et celle de la pensée plus aristocratique d'Éric, bien qu'il se défende d'être partisan d'une idéologie quelconque, lui qui prétend se battre pour être avec son ami, mais pas pour une quelconque cause : « Il y avait pour moi Conrad et la guerre, et quelques ambitions débarquées depuis<sup>139</sup>. » Bref, il se bat davantage pour être au côté de son ami de toujours plutôt que pour la cause des troupes blanches contre-révolutionnaires.

---

<sup>139</sup> CG, p. 99.

Toutefois, Éric sait bien que cette guerre est une guerre de classes sociales dont l'issue pourrait menacer son mode de vie privilégié, comme le mentionne Mireille Douspis : « Éric a parfaitement conscience de participer en qualité de chef à une guerre de classes sociales bien distinctes<sup>140</sup>. » Elle se base alors sur les propos d'Éric : « J'avais pour les Bolchéviks une hostilité de caste » (CG, p. 88). Peu à peu, il considère même cette cause perdue tout en avouant avoir un faible pour les causes perdues lorsque Sophie le confronte à propos de son retour à Kratovicé. Il avoue alors n'avoir guère de points communs avec son entourage : « Je n'avais rien en commun avec ces gens, cette guerre, ce pays » (CG, p. 111). Avec ce commentaire, il montre son rapport désabusé par rapport à la guerre, d'où son projet d'émigration avec Conrad au Canada. Il est vrai que l'engagement d'Éric dans la guerre civile balte était lié davantage à la présence de son « ami de toujours », comme il le fait lui-même remarquer ostensiblement : « Il y avait pour moi Conrad et la guerre (CG, p. 99). »

Outre cette camaraderie virile, il reconnaît un autre aspect positif à la guerre : elle permet d'oublier plus facilement des petits incidents du passé. « Tous trois, nous paraissions avoir oublié les incidents de la veille : cette cicatrisation au moins apparente était de notre vie sans cesse cautérisée par la guerre » (CG, p. 129). Éric nuance son opinion sur la guerre en reconnaissant, somme toute, que l'atmosphère de la guerre est la plus dégoûtante qui soit, mais qu'elle apporte tout de même quelques éléments de grandeur liés au manoir de Kratovicé et à ses résidents : « Comme il y a généralement plus de pire que de meilleur, l'atmosphère de la guerre est, tout compte fait, la plus dégoûtante qui soit. Mais ceci ne me rendra pas injuste envers les rares moments de grandeur qu'elle a pu comporter. Si l'atmosphère de Kratovicé était mortelle aux microbes de la

---

<sup>140</sup> Mireille Douspis, « Un aristocrate déchu en quête de virilité dans *Le Coup de grâce*. L'archétype fasciste du genre masculin : Éric von Lhomond », dans Marc-Jean Filaire (dir.), *op. cit.*, 2011, p. 193.

bassesse, c'est sans doute que j'ai eu le privilège d'y vivre à côté d'êtres essentiellement purs » (CG, p. 144-145). Dans cette optique, il associe la perte de vie des jeunes hommes au combat à un acte vertueux et un apanage divin. Il considère même qu'à ce chapitre Conrad était « vierge de crainte » (CG, p. 145), donc hardi au combat. Pour lui, la guerre a donc un double aspect : il y trouve nombre de désagréments, mais tout de même certains côtés positifs dont certains moments de joie, soit avec Conrad ou même avec Sophie, et ce, davantage pour ses qualités de l'âme que physiques.

Éric est par ailleurs ambivalent face à la guerre comme il l'est par moment avec Sophie. Parfois, il lui témoigne de l'intérêt, mais il ne va pas jusqu'au bout dans cette voie. Il avance parfois, mais il recule aussitôt. Il parle même d'une occasion manquée avec elle : « Il n'en est pas moins vrai que j'ai probablement perdu une des chances de ma vie. Mais il y a des chances dont malgré nous notre instinct ne veut pas » (CG, p. 129). Éric fait remarquer au départ que son attention est divisée alors que celle de Sophie est entière envers lui : « Il y avait pour moi Conrad et la guerre, et quelques ambitions débarquées depuis. Il n'y eut bientôt pour elle que moi seul, comme si toute l'humanité autour de nous s'était muée en accessoire de tragédie » (CG, p. 99). Parmi les moments de joie, il y a le réveillon de Noël pendant lequel on oublie pour un temps les combats de la guerre. On apprécie davantage certains moments particuliers de joie quand on est prêts de la mort à tout instant. Ce sera un point commun avec le film comme l'illustre aussi la scène des joies des retrouvailles au manoir de Kratovicé au début des deux récits. Mais cette joie est vite interrompue par une attaque des troupes ennemies, ce qui montre la précarité de ce bonheur bien fragile et précaire, voire fugace.

Par ailleurs, Sophie cache difficilement ses sympathies envers l'ennemi rouge avec ses visites fréquentes à un ami libraire, Grigori Loew, qui habite le village voisin du château et qui est un ardent partisan des bolchéviques adversaires des forces blanches, partisans de l'ordre ancien aristocratique. Éric remarque aussi ce penchant idéologique de Sophie qui aggrave, selon lui, sa solitude, conscient qu'elle l'aime d'un amour assimilé à une maladie aggravée par la contagion idéologique aux idées de l'ennemi bolchévique, adversaire de sa classe : « Cette effroyable solitude d'un être qui aime, elle l'aggravait en pensant autrement que nous tous. Sophie cachait à peine sa sympathie pour les rouges : pour un cœur comme le sien, l'élégance suprême était évidemment raison à l'ennemi » (CG, p. 107). Contrairement à l'idée courante que le cadre d'une tragédie se passe dans le vide, Éric reconnaît que la tragédie qu'ils vivent se déroule dans un décor qui les conditionne, en l'occurrence celui de la guerre (CG, p. 105). Il accorde ainsi de l'importance au cadre et au contexte dans lesquels les personnages du *Coup de grâce* évoluent.

De plus, la guerre entraîne un désordre et le chaos dans un monde qui était jusque-là dans un équilibre relatif. D'après Bruno Blanckeman, « le motif du chaos est un motif majeur<sup>141</sup> » dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Il est accompagné du désordre, de la confusion et de la dislocation. Il produit une déstructuration de la société dans laquelle la civilisation programme en fait sa propre destruction. La guerre serait, selon cette conception, une déstructuration régressive, comme celle à laquelle on assiste dans *Le Coup de grâce* quand, dans le sillage de la fin de la Première Guerre mondiale, « la région balte et les trois principaux personnages qui y évoluent perdent toute trace de géographie et d'humanité [...]. Ces désordres de l'histoire entrent en résonance avec la dissipation des consciences<sup>142</sup>. » La guerre civile balte reflète ainsi les conflits

---

<sup>141</sup> Bruno Blanckeman, « Chaos », dans le *Dictionnaire Marguerite Yourcenar*, 2017, p. 105.

<sup>142</sup> *Ibid.*

intérieurs des personnages et la complexité de leurs désirs parfois contradictoires. Les désordres intérieurs des personnages ont pour écho le désordre de leur environnement.

Le monde des pulsions des divers personnages et leur énergie peuvent entrer en conflit avec les normes qui ont pour objet de les discipliner et de les conformer aux règles de la société dans laquelle ils évoluent ou à laquelle ils s'identifient. Marc-Jean Filaire parle du château de Kratovicé comme un lieu mortifère qui cause « une dégénérescence puisque dans ces lieux la mort fait son lit<sup>143</sup> ». Il y a dans ces endroits, à la faveur de la guerre, une présence masculine nettement prépondérante par rapport à la proportion réduite des femmes dans le château. De là, la masculinité est associée à la mort et la féminité à la vie. Deux sociétés s'affrontent dans *Le Coup de grâce*, celle du château avec une hiérarchie plus ancienne et celle du village, qui entend y mettre fin et de renverser l'ordre ancien.

Le château de Kratovicé vers lequel Conrad et Éric convergent au début de la diégèse s'avère bientôt « un refuge précaire à l'ambiance carcérale<sup>144</sup> » et éphémère pour les personnages qui y résident, et ce, surtout pour l'élément féminin, d'où par exemple le viol de Sophie par un sergent lithuanien. Plus généralement, Marc-Jean Filaire considère que dans *Le Coup de grâce* tout comme dans *La Mort à Venise* de Thomas Mann, il y a « une rupture entre le masculin et le féminin<sup>145</sup> : associée à la guerre chez Yourcenar. Dans son optique, le château de Kratovicé vers lequel les personnages convergent pour sa défense est « un ventre maternel de substitution<sup>146</sup> » dont l'existence est éphémère, alors que sa destruction est amenée par les hommes. Cet éternel huis clos

---

<sup>143</sup> Marc-Jean Filaire, « *Le Coup de grâce* et *La mort à Venise* : la fin du masculin », dans Marc-Jean Filaire (dir.), *op. cit.*, p. 272.

<sup>144</sup> *Idem*, p. 273.

<sup>145</sup> *Ibid.*

<sup>146</sup> *Ibid.*

des assiégés du château pèse fortement sur leurs épaules et sur leurs nerfs. Le viol de Sophie par le lieutenant a eu lieu avant l'arrivée d'Éric. C'est le premier malheur de Sophie qui représente une souillure sexuelle. Ce viol illustre le pouvoir des hommes sur les femmes. Il est fondamental dans l'histoire puisqu'à Sophie n'est dès lors plus présentée que comme une prisonnière « épouvantée » (CG, p. 99). Éric constate qu'il est difficile de fuir dans cette vie d'assiégés (CG, p. 102). Pour sa part, il se plaît à faire de l'escrime au figuré (CG, p. 103) avec Sophie dans un jeu pervers d'escalade de rebuffades envers elle, qui, malgré tout, revient à la charge. Son zèle amoureux s'exacerbe avec les rejets répétitifs d'Éric.

Éric assimile cet amour à l'absurde et à une maladie, lorsqu'elle soigne par exemple des malades du typhus au risque d'attraper elle-même cette maladie : « Moins d'une semaine plus tard, elle s'alita : on la crut atteinte. Elle ne souffrait que d'épuisement, de découragement, des fatigues d'un amour qui sans cesse se forme, comme une maladie nerveuse qui présente à chaque jour de nouveaux symptômes, et tout à la fois de manque de bonheur et d'excès (CG, p. 118). » Éric considère ici que Sophie était devenue folle en décidant de mourir à soigner les malades, peu importe les conséquences du typhus parmi les soldats de la garnison du château de Kratovicé. On peut y voir une pulsion auto-destructrice, voire un désir de mourir pour en finir avec la douleur d'un amour non partagé après les refus répétitifs d'Éric. Autrement dit, son amour la mène à vouloir mourir. Éric la croit atteinte et va à son chevet : « assis sur son lit, j'étais ridiculement fraternel (CG, p. 118). » Leur lien ressemble davantage à une relation platonique, avec une alternance de hauts et de bas. Selon Judith Johnston, Éric est à la recherche de son identité sexuelle dans un Europe sans repères après la Première Guerre mondiale dans l'action violente : « Erick is the

European without roots after World War I, seeking identity in violent action <sup>147</sup>». D'après Judith L. Johnston, le langage de l'auteure, Yourcenar révèle les relations de pouvoir entre homme et femme : « *The sexual identity of her narrator shapes his «récit» Coup de grâce calls for a radical revisioning of culturally based gender stereotypes and requires to reader to envision alternatives to passivity with threat of violence* <sup>148</sup>. » Elle veut susciter la réflexion face au genre.

Éric n'apparaît pas exclusivement comme homosexuel, bien qu'il préfère les amitiés viriles en repoussant sans ménagement Sophie qui a développé un sentiment amoureux passionné pour lui, malgré les nombreuses rebuffades qu'elle subit de l'être aimé. Il semble même trouver du plaisir à l'humilier et la pousser à un certain désarroi. Il se montre dans l'ensemble assez misogyne et Sophie sait qu'elle ne supplantera jamais son frère dans les sentiments d'Éric. Celui-ci cache sous une apparente froideur son mépris. Peu à peu, un rapport de bourreau à victime s'établit entre eux, jusqu'à ce que Sophie se lasse de cette situation et choisisse la solution extrême de quitter les siens pour rejoindre les troupes ennemies pour lesquelles elle avait de la sympathie.

Certains passages du roman donnent aussi l'impression que le narrateur déplore les pertes matérielles de la nature causées par un obus sur les berges d'un étang : « J'appris le lendemain que l'obus était tombé sur la berge et les roseaux flottèrent sur l'eau pendant quelques jours, mêlés aux sables blancs des poissons morts, et aux débris d'un canot brisé » (CG, p. 120). Ce commentaire sur la dégradation des habitats de la faune et de la flore montre une nette dénonciation du caractère

---

<sup>147</sup> Judith L. Johnston, *Faith of a woman writer*, Wesport, C.T. Alice Kessler-Hams et William McBrien (éd.), 1988, p. 223

<sup>148</sup> *Ibid*, p. 221-222.

transformateur et destructeur de la guerre comme contexte défavorable à la nature et à l'environnement des sociétés humaines.

En plus des dommages causés à la nature, il y a doublement Thanatos dans *Le Coup de grâce* : la perte de deux êtres aimés vécue par le narrateur, Éric, seul survivant de l'hécatombe de la guerre civile balte, et la lente destruction de son milieu d'origine, l'aristocratie, monde auquel il appartenait. Il survit certes à la guerre civile balte, mais il en paye le prix fort : la disparition d'abord de son inséparable ami Conrad, qui périt des suites d'une blessure sur le champ de bataille, et de Sophie, âme entière qu'il admirait à sa façon, même s'il ne voulait pas d'elle comme épouse en lui préférant la solitude et l'amitié jugée plus certaine que l'amour. Éric a une attitude ambivalente envers la guerre. Souvent il lui voit des aspects négatifs : destruction graduelle de Kratovicé, comparée métaphoriquement à un navire abandonné pris dans une banquise, existence d'assiégés sur le qui-vive vivant une vie d'assiégés (poids de la guerre sur les personnages ici dénoncé) et où la promiscuité est dérangeante, la guerre comme un engrenage ennuyant et comme imbroglio. Marc-Jean Filaire conclut que Yourcenar dans *Le coup de grâce*, tout comme Thomas Mann dans *La Mort à Venise* montrent l'échec d'un avènement de l'androgynie et ce, tant dans leur roman respectif que dans leur adaptation filmique :

Yourcenar dans *Le Coup de grâce*, tout comme Thomas Mann dans *La Mort à Venise*, montrent selon Marc-Jean Filaire, l'échec d'un avènement, celui de l'androgynie à la polysexualité accomplie et apaisée, que les cinéastes Visconti et Schlöndorff ne font reconduire et accentuer dans les années 70, rappelant par leur adaptation respective que le masculin n'a pu se réconcilier avec le féminin, comme avait pu l'espérer Yourcenar, alors que le féminin ne cesse de s'accorder au féminin <sup>149</sup>.

---

<sup>149</sup> Marc-Jean Filaire, « Introduction », dans Marc-Jean Filaire (dir.), *op. cit.*, p. 13-14.

Mais Éric lui voit aussi paradoxalement des aspects positifs, comme partager des moments avec Conrad considéré comme « l'idéal compagnon de guerre et d'enfance » (CG, p. 93). Il perçoit peu de différences entre Conrad et lui : « Au moral, la différence entre Conrad et moi était absolue et subtile, comme celle du marbre et de l'albâtre. La mollesse de Conrad n'était pas une question d'âge : il avait une de ces natures qui prennent tous les plis avec la souplesse d'un beau velours (CG, p.90), » Éric parle ici du caractère souple de Conrad.

Les femmes sont donc peu nombreuses dans cet univers essentiellement masculin. Conrad est souvent comparé à un être fragile : « Il avait gardé une innocence d'enfant, une douceur de jeune fille » (CG, p. 93) ; ou dans cet extrait : « Conrad, fatigué et heureux comme un enfant qui sort de l'école » et à quelqu'un de « fragile » (CG, p. 134). Éric compare le frère et la sœur, bien qu'elle avait investi Conrad de tous les privilèges, de toutes les vertus auxquelles elle renonçait, comme si ce fragile garçon avait été son innocence. Dans ce même ordre d'idées, Éric ne serait pas le seul à idéaliser Conrad puisque sa propre sœur a la même propension que lui. Conrad semble faire l'unanimité aux yeux des deux autres personnages, mais les couples ne durent guère dans l'univers yourcenarien, comme nous le constaterons bientôt.

Cette éternelle perception de la jeunesse attribuée aux personnages de Conrad et d'Éric suggère que le temps qui passe ne s'applique pas à eux et qu'ils sont condamnés à mourir jeunes, comme en témoigne cette description du personnage de l'officier Éric, « beau dans la quarantaine figé dans une dure jeunesse » au début du roman (CG, p. 85) On connaît trop l'admiration de Yourcenar pour la civilisation grecque antique pour ne pas y voir une analogie avec la statuaire grecque, comme si Éric se faisait l'écho moderne de ce passé lointain et idéalisé. Pour sa part, il compare son ami et

cousin Conrad à un enfant : « Les premières lueurs du jour nous ramenaient Conrad, fatigué comme un enfant qui sort de l'école (CG., p. 104)

Entre ces trois personnages, Éric, Conrad et Sophie, qui s'attirent comme des aimants, il y a le paradoxe d'un désir d'amour qui n'aboutit pas et comme une impossibilité de l'avenir suggérée pour chacun d'eux. L'impossibilité de la vie commune entre Sophie et le narrateur résulte aussi du refus de ce dernier de s'engager et de perpétuer l'avenir, offrant ainsi une autre image d'anéantissement et donc de guerre, qu'il se fait à lui-même dans le fond. Il perd ce qui lui tient le plus à cœur en bout de ligne : ses deux cousins et son milieu social, de même qu'un avenir avec eux. Selon Marguerite Yourcenar, c'est le personnage d'Éric qui perd le plus dans *Le Coup de grâce*, puisqu'il perd son cercle d'amis et de cousins et plus généralement son milieu social, l'aristocratie, qui fait naufrage avec lui. Selon l'auteure, à la fin de la diégèse, il ne reste que quelques souvenirs de cette camaraderie guerrière héroïque comme elle le confie à Patrick de Rosbo : « Cet aristocrate mi-allemand, mi-balte (mais fier de ses lointaines origines françaises), a vu s'écrouler la caste à laquelle il appartient et le monde dans lequel il se croyait destiné à vivre<sup>150</sup>. »

Par ailleurs, Il y a de nombreuses métaphores marines dans le roman. Or l'eau ne semble pas constituer un élément positif dans l'œuvre yourcenarienne. Par exemple : « Nous tenions dans le bureau du régisseur de Kratovicé des conciliabules de naufragés » (CG, p. 107) ; « solitude de naufragés » (CG, p. 117) et aussi la comparaison du château de Kratovicé à « un navire abandonné dans une banquise », puis Sophie à un « nageur épuisé » (CG, p. 119) ou à « une passagère atteinte de nausées » (CG, p. 117). Joan E. Howard donne une explication plausible à la fonction de cette

---

<sup>150</sup> Patrick de Rosbo, *op. cit.*, p. 80.

abondance de métaphores marines dans l'œuvre, alors que le personnage de Sophie est souvent associé à la terre ou au pays, tandis que son frère Conrad est associé à la légèreté face à la pesanteur d'une paysanne assimilée à sa sœur :

Mais si l'on suit le fil des métaphores qui concernent de plus près Sophie, l'eau n'est pas tout de suite morte : elle dissimule sa nature pour mieux être englobée dans un paysage : « la maussaderie de Sophie fondait par places » remarque Éric (CG, p. 96) [...]. C'est presque imperceptiblement que l'eau devient négative, comme lorsque Sophie se soule pour la mort de son chien et qu'elle est assimilée à une « passagère atteinte de nausées » (CG, p. 117) encore distante de l'eau, elle commence à en ressentir les effets. Son malaise physique suggère la comparaison avec la statue d'une fontaine [...]. Ce n'est que plus tard qu'est explicité le concept selon lequel l'eau apporte la mort, lorsque l'élément submerge, engloutit : Comme un nageur épuisé, elle se vit coulée à deux brasses du rivage, au moment ou peut-être j'aurais commencé à l'aimer (CG, p. 119)<sup>151</sup>.

D'autre part, Sophie est associée par Éric à la terre sur laquelle il fait bon s'appuyer : « À une époque où tout fout le camp, cette femme au moins serait solide comme la terre, sur laquelle on peut bâtir ou se coucher. Il eût été beau de recommencer dans cette solitude de naufragés (CG, p. 127) ». Joan E. Howard croit qu'en assimilant Sophie à la terre, Éric ne s'intéresse pas du tout à elle et que c'est encore un faux-semblant : « Pourtant, cette expression n'exclut pas la solitude d'Éric qui prétend ne pas pouvoir se passer : le lexique enseigne que faire l'amour avec la terre c'est le faire en solitude<sup>152</sup>. »

Les personnages semblent partager une fin malheureuse. En général, on peut dire que la guerre est friande de jeunes gens, et *Le Coup de grâce* ne fait pas exception à cette règle puisque le roman se solde par la mort de deux des trois principaux personnages dont l'aimé par excellence, Conrad, et Sophie, estimée dans une certaine mesure par Éric pour ses qualités humaines, à une échelle

---

<sup>151</sup> Joan E. Howard, *From Violence to Vision, Sacrifice in the Works of Marguerite Yourcenar*, Carbondale & Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1992, p. 111-112.

<sup>152</sup> *Ibid.*

globale, on assiste à l'effondrement progressif d'un monde en déclin, celui des châtelains de Kratovicé, avec son bataillon qui s'effrite jusqu'à rendre la demeure indéfendable. On les voit se résigner à abandonner le château, la mort dans l'âme, par suite d'une défaite au goût amère, et ce particulièrement pour Éric, qui perd d'un coup ses deux plus grands amis de jeunesse. On assiste aussi chez Éric, désillusionné, au déclin de son milieu social privilégié, l'aristocratie dont il est issu, lui et ses deux cousins, Conrad et Sophie de Reval.

Éric voit une marque de grandeur dans la mort de Conrad sur le champ de bataille et montre encore une fois son indifférence face au sort de Sophie : « Si le fait de mourir est une espèce de montée en grade, je ne conteste pas à Conrad cette supériorité de rang. Quant à Sophie, elle m'était complètement sortie de la tête. (CG, p. 148) ». Le souvenir l'ami disparu, Conrad, est présent à son esprit lorsque quelques années après la guerre il visite un musée à New York :

C'était pour moi Conrad, et non la guerre, et l'aventure en marge d'une cause perdue. Quand je pense à ces jours de la vie de mon ami, j'évoque automatiquement un tableau peu connu de Rembrandt que le hasard d'un matin d'ennui et de tempête de neige me fit découvrir quelques années plus tard à la Galerie Frick, de New York, où il me fit l'effet d'un fantôme portant un numéro d'ordre et figurant au catalogue. Ce jeune homme dressé sur un cheval pâle, ce visage à la fois sensible et farouche, ce paysage de désolation où la bête alertée semblait flairer le malheur, et la Mort et la Folie infiniment plus présentes que dans la vieille gravure allemande, car pour les sentir toutes proches on n'a même pas besoin de leur symbole... (CG, p. 146).

Ce cavalier polonais dans le tableau de Rembrandt qui ressemble à Conrad dans l'esprit d'Éric, c'est un intertexte de Rilke. Éric reconnaît le caractère transformateur et destructeur de la guerre lors du décès de Conrad après une blessure au ventre reçue la veille : « Il mourut à l'aube, méconnaissable, à peu près inconscient, gorgé de rhum par Chopin et par moi tour à tour : nous nous relayions pour soutenir à la hauteur de ses lèvres, et pour écarter de sa figure un essaim de moustiques (CG, p.147) ». Éric a une attitude toujours bienveillante à l'endroit de Conrad, ce pôle

dans sa vie. Il considère que Conrad a connu une belle mort puisqu'il a sacrifié sa vie pour une noble cause sur le champ de bataille et qu'il en sort agrandi à ses yeux : « Si le fait de mourir est une espèce de montée en grade, je ne conteste pas à Conrad cette mystérieuse supériorité de rang. (CG, p. 148). »

Par contre, il ne voit pas du même œil la mort de Sophie, l'assimilant à une quelconque passante ayant perdu son individualité et à qui on a laissé que la seule possession de l'initiative de sa mort :

Quant à Sophie, elle m'était complètement sortie de la tête. Comme une femme quittée en pleine rue perd son individualité à mesure qu'elle s'éloigne, et n'est plus de loin qu'une passante comme les autres. Les émotions qu'elles m'avaient procurées s'enfonçaient à distance dans l'insignifiante banalité de l'amour ; il ne m'en restait plus qu'un de ces souvenirs décolorés qui font hausser les épaules quand on les retrouve au fond de sa mémoire. (CG, p. 148)

Selon C.M.I. Wright, le contexte en temps de guerre exacerbe des attitudes équivoques envers les femmes : « *in Coup de grâce, the war-time context setting exacerbates equivocal attitudes towards Women seen in Alexis*<sup>153</sup> » Pour sa part, Carminella Biondi estime que dès les premières pages du roman, le contexte, le lieu et le caractère compliqué de la guerre civile balte qui encadrent l'histoire de l'impasse entre les personnages est d'une grande complexité : « Dès la première page du roman, *Le Coup de grâce* offre des précisions précises sur le lieu et la complexité, sinon l'extrême confusion, du contexte civil et militaire au sein duquel se situe l'histoire<sup>154</sup>. »

Le texte parle d'épisodes embrouillés de la lutte antibolchévique en Livonie et en Courlande. Dans ces coins de la guerre civile, avec ses poussées subites et ses complications surnoises (CG,

---

<sup>153</sup> C.M.I. Wright, *Reading between the lines: « A Study of «Alexis », « Coup de Grace» and « Feux »*, Thèse de doctorat, Université Reading, 1987, p. 143.

<sup>154</sup> Carminella Biondi, « Réalités et fiction spatio-temporelles dans *Le Coup de grâce* », dans Bruno Blankeman (dir.), *Colloque de Cerisy*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 165.

p. 87), les protagonistes de « la grande histoire » et ceux de la « petite histoire » s'épaulent mutuellement. Il y a une « réelle fusion entre histoire privée<sup>155</sup> » et publique qui se conjuguent vers un résultat final annoncé dans le titre du roman. Dans cette optique, ce titre ne se limiterait donc pas à la seule description d'un drame humain, comme le laissait entendre la préface de Yourcenar, mais à une forme de fusion entre un milieu géohistorique, Kratovicé, et une histoire privée : « La force destructrice de la guerre et la passion amoureuse s'y contaminent et s'y influencent réciproquement<sup>156</sup>. »

Le danger implique parfois un rapprochement des corps, comme lors du bombardement du manoir par un avion, qui, dans d'autres circonstances, ne se serait pas produit. Dans le roman, l'avion est comparé métaphoriquement à une « guêpe géante » (CG, p. 121). Éric précise que cet évènement provoque un rapprochement entre lui et Sophie : « J'entraînai Sophie comme un amant au clair de lune » (CG, p. 121). On voit ici que l'érotisme est lié à la mort et au danger. Sophie est par la suite déçue amèrement par la répulsion que révèle Éric à son baiser puisqu'il l'assimile à un mauvais souvenir d'enfance, celui d'une étoile de mer qui s'accroche à lui (CG, p. 122).

Selon Daniel D. Lewer et R. Elena<sup>157</sup>, les romans de Marguerite Yourcenar sont ponctués de voyages qui impliquent une lecture interprétative du monde, mais ils apparaissent aussi, par le tracé même du parcours qu'ils dessinent, comme les figures du mouvement cyclique de la destinée. En faisant le tour du monde connu, les héros de Marguerite Yourcenar prennent possession de l'univers et d'eux-mêmes. Au mouvement évolutif vers l'extérieur succède un mouvement

---

<sup>155</sup> *Idem*, p. 174.

<sup>156</sup> *Idem*, p. 173.

<sup>157</sup> David D. Lewers et R. Elena, « Le voyage dans l'œuvre narrative de Marguerite Yourcenar », dans Daniel D. Lewers et Jean-Pierre Castellani (dir.) *Marguerite Yourcenar, une écriture de la mémoire*, Marseille. Éditions Sud, 1990. p. 207.

involutif de retour au centre et au point de départ. Dans cette optique, les récits rétrospectifs de Marguerite Yourcenar, dont *Le Coup de grâce*, se caractérisent par une structure circulaire, dans ce sens que les voyages qui le composent font en général une boucle dans laquelle la fin du récit apparaît nouée à son début. Par exemple, l'empereur Hadrien, dans *Mémoires d'Hadrien*, revient à Rome. Dans *Le Coup de grâce*, le château de Kratovicé, demeure heureuse des de Reval, est un centre vers lequel on retourne au début de la diégèse pour la défendre par la suite avec acharnement contre ses ennemis, les forces bolchéviques, avant de se résigner à la quitter à regret à la fin du récit. Ce passage du bonheur au malheur est typique de la tragédie. Trois amis d'enfance et cousins se retrouvent ainsi dans cette demeure idéalisée, siège d'une jeunesse heureuse et désormais menacée par les forces bolchéviques.

La guerre a affaibli et de ce fait transformé Conrad, comme le fait remarquer Éric, ce qui le rend plus vulnérable : « Conrad fut légèrement blessé (CG, p. 122). » Mais étant donné qu'il est plus déterminé qu'Éric à défendre la cause des troupes blanches, il fait preuve de plus de hardiesse sur le champ de bataille contre laquelle Éric le met en garde. Conrad est plus tard grièvement blessé au combat, sous les yeux d'Éric qui voit agoniser son ami sans parvenir à soulager ses souffrances, que ce soit par un médecin ou par lui-même. Mais il ne peut se résoudre à l'achever. La mort de Conrad rappelle le mythe ancien d'une mort héroïque, comme le souligne Pascale Doré : « Le couple se superpose aux couples mythiques d'amants et d'aimés sur les champs de batailles tels Achille et Patrocle<sup>158</sup>. » Les deux combattent l'un pour l'autre : « Dans cet imbroglio balte où toutes les chances étaient du côté du sinistre, je ne m'étais engagé somme toute que pour lui ; il fut bientôt

---

<sup>158</sup> Pascale Doré, « Affinités helléniques : l'éros au masculin dans *Le Coup de grâce* et *Mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar », *Société internationale d'études yourcenariennes*, bulletin n° 20, décembre 1999, p. 88.

clair qu'il ne s'y attardait que pour moi (CG, p. 93). » Doré estime qu'Éric dépeint Conrad comme un jeune dieu : « j'ai vu quelquefois chez des garçons destinés à la mort violente cette légèreté qui est à la fois leur vertu et leur privilège de dieux » (CG, p. 93). On constate une valorisation de Conrad comme combattant et guerrier. Conrad fait don de sa mort à Éric, qui assiste à sa lente agonie après la blessure quasi fatale reçue sur le champ de bataille, ce qui parachève l'image et la référence au mythe grec ancien d'Achille et de Patrocle. C'est le mythe grec ancien qui est le plus important dans l'œuvre yourcenarienne.

Le couple Éric et Conrad constitue en quelque sorte un couple asymétrique, où Conrad est souvent comparé à un enfant et Éric relève plutôt de la figure du maître qui l'encadre. Il considère la santé de Conrad comme fragile et répète ce commentaire plusieurs fois, par exemple quand il compare le frère à la sœur : « Bien plus, elle avait investi Conrad de tous les privilèges, de toutes les vertus auxquels elle renonçait, comme si ce fragile garçon avait été son innocence. L'idée qu'elle prenait contre moi sa défense m'atteignit au point le plus sensible » (CG, p 134). Cet éternel enfant est considéré fragile à maintes reprises et idéalisé, sa perte étant en conséquence plus douloureuse. En le percevant comme un enfant fragile, Éric le couve d'un regard presque paternel et lorsque Conrad agonise sur le champ de bataille, il ne parvient pas à l'achever pour abrégé ses souffrances, parce qu'il l'aime d'une manière si absolue : « C'était l'idéal compagnon de guerre, comme ç'avait été l'idéal compagnon d'enfance. L'amitié est avant tout certitude, c'est ce qui la distingue de l'amour. Elle est aussi respect et acceptation totale d'un autre être. Que mon ami m'ait remboursé jusqu'au dernier sou les sommes d'estime et de confiance que j'avais inscrites sous son nom, c'est ce qu'il m'a prouvé par sa mort (CG, p. 93) » Sa mort est perçue par Éric comme un don qui montre que son ami lui faisait confiance et l'estimait.

Au fond, Éric perd ses deux cousins, Conrad et Sophie de Reval, en plus du milieu aristocratique dans lequel il était destiné à évoluer. Pour lui, c'est la tragédie : c'est une double expression de Thanatos (la pulsion de mort) du fait de ce double écroulement qui se solde par une double mort. Plus tard, il verra mourir Sophie, qui l'aime toujours et qui demande à être exécutée de sa main. Il tourne définitivement la page sur leur relation ambivalente en mettant un terme brutalement à son existence et du coup à une possible union avec elle et d'avoir des enfants. Il lui préfère encore le souvenir de son frère qu'il trouve divinement jeune : « et certes, je n'étais pas préparé à considérer Conrad en beau-frère. On ne laisse pas tomber, pour en séduire un peu malgré soi, la sœur, un ami divinement jeune et vieux de vingt ans (CG, p. 127). » Dans cet aveu, l'image du frère éclipse littéralement celle de la sœur, du moins dans l'esprit d'Éric.

En effet, Sophie, être entier, va jusqu'au bout de son amour en cherchant à mourir lorsqu'elle constate que ce dernier est sans espoir et qu'elle est dans une impasse dont seule la mort peut la sortir. On constate ici l'immense solitude de la personne qui aime inconditionnellement sans retour : « Cette effroyable solitude d'un être qui aime, elle l'aggravait en pensant autrement que nous tous (CG, p. 107). » La douleur d'un amour non partagé est vive et mène à une issue fatale dans l'univers pessimiste de Yourcenar.

John E. Howard considère que la passion de Sophie et les larmes de la jeune fille évoquent le thème de la noyade : « Seul l'amour d'Éric peut réussir à la sauver et au moment où il envisage une vie possible avec elle, c'est dans le désarroi d'une solitude de naufragés » (CG, p. 127). La passion de Sophie est soumise à un destin aquatique, dans la mesure où elle tend constamment à s'abîmer dans l'eau profonde<sup>159</sup>. La mort du chien de Sophie, Texas (CG, p116) est un présage de

---

<sup>159</sup> Joan E. Howard, *op. cit.*, p. 113.

la mort de sa maîtresse. Dans cette optique de montée vers la mort, Sophie élabore la mise en scène de sa propre mort en demandant à être exécutée par la main de l'homme qu'elle aime. On peut s'interroger ici sur les motivations qui l'ont amenée à cette décision : serait-ce pour léguer à son amant des remords ? Pour sa part, Marguerite Yourcenar estimait, lors d'un entretien avec Patrick de Rosbo, que tout ce qui reste au personnage d'Éric à la fin de la diégèse :

est un idéal presque sacré de camaraderie militaire. Son attachement plus ou moins charnel pour Conrad, son cousin et son compagnon d'enfance s'inclut dans une discipline héroïque et paradoxalement, une forme d'ascétisme. Et pourtant, il n'est pas insensible à l'attraction féminine, ce qui explique que tantôt il encourage, et tantôt il la refuse la sœur de Conrad, Sophie, qui passionnément et obstinément s'offre à lui<sup>160</sup>.

L'obstination à mourir de Sophie à mourir a horrifié Éric plus que sa mort elle-même. Enfin, pour lui, cette mort le coupera de son passé balte : « La disparition de la sœur de Conrad liquiderait ma jeunesse passée, couperait les derniers ponts entre ce pays et moi » (CG, p. 155). C'est en somme, le thanatos de sa jeunesse heureuse et insouciante à Kratovicé en compagnie de ses cousins, les de Reval, lors de son adolescence avant la guerre balte. Selon Judith L. Johnston, la mort de Conrad, celle d'une génération de sang mêlé post-1918, présage la mort de l'aristocratie européenne : « *Erick's nostalgia for « the time of Charles the Twelfth » colors his history, in which Conrad's dead, prefaced by an evocation of a lost Polish cavalier, represents the down fall of European aristocracy. Conrad's sister, though born an aristocrat, did not seek to preserve the domination of her class* <sup>161</sup>. » Enfin, di Méo considère que la guerre dans les œuvres de Yourcenar est aussi le cadre de nouvelles définitions des genres : « les œuvres de Yourcenar sont aussi le théâtre de modifications du masculin et du féminin, directement occasionnées par les protagonistes lors des

---

<sup>160</sup> De Rosbo, *op. cit.*, p. 80.

<sup>161</sup> Judith L. Johnston, *op. cit.*, p. 224.

bouleversements qu'ils doivent affronter <sup>162</sup>». Abordons ces bouleversements causés par la guerre dans les relations des personnages et de la redéfinition des genres dans ce cadre.

## **5. Éros**

L'univers de Marguerite Yourcenar est porté par la passion selon Anne-Yvonne Julien. Il y a en effet la présence d'une amitié passionnée dans un monde clos et d'un amour passionné de Sophie pour Éric. Il s'y forme des couples atypiques et des êtres marginaux sur le plan sexuel dans un monde clos, le château de Kratovicé assiégé : *Le Coup de grâce* est l'histoire d'une amitié passionnée entre trois jeunes gens dans un univers passionné et conflictuel. Éric et Sophie y jouent une partie obscure d'alternance d'acceptation et de rejet. C'est la relation la plus définie dans le roman, celle du bourreau à victime, quelque peu consentante. Johnston considère que l'interaction entre Éric et Sophie explore le lien entre les personnalités autoritaires et les personnalités passives : « *The interplay between Erik's history and our response, guided by Sophie's acts and few words, explore the bond between domineering and submissive personalities. The tension is defined sexually, as well as politically, in terms of authority and power* <sup>163</sup>. » Son viol par un sergent lituanien, qui est une souillure sexuelle, constitue son premier malheur. Elle illustre le pouvoir des hommes sur les femmes : c'est le premier malheur de Sophie et il constitue une souillure sexuelle. Y a-t-il ici une présence sous-jacente d'un quelconque mythe ? La notion de mythe a joué un rôle essentiel dans les écrits de 1932 à 1938 dans l'écriture yourcenarienne d'après un entretien entre l'écrivaine et Patrick de Rosbo : « Au fond, la notion même du mythe n'a joué pour moi un rôle qu'en 1932 et 1938 <sup>164</sup>. » Ce mode mythique d'expression se fondait sur l'espérance de l'espace du

---

<sup>162</sup> Di Méo, *op. cit.*, p.158.

<sup>163</sup> Judith L. Johnston, *op. cit.*, p. 225

<sup>164</sup> *Idem*, p. 146.

dedans, d'où le recours fréquent à la narration à la première personne. Selon Luc Rasson, l'écrivaine affectionne la figure du « triangle amoureux problématique » qui se retrouve dans plusieurs de ses écrits caractérisés par un schéma à deux niveaux :

La tâche du romancier historique, telle que l'envisage Yourcenar, consiste à s'immerger dans la conscience des personnages historiques, qu'ils soient fictifs ou réels, consiste à faire avec eux, l'expérience immédiate, concrète de l'Histoire au moment où elle se déroule. Cela dit, le texte yourcenarien ne se limite pas à ce niveau premier de l'expérience directe de l'Histoire. Il y a dans l'ensemble de l'œuvre, un geste constant de dépassement vers le niveau mythologique qui permet de subsumer l'expérience historique brute, telle que vécue par les personnages, dans une universalité qui tend à constituer tel événement historique comme l'occurrence d'un événement local d'un invariant mythique<sup>165</sup>.

*Le Coup de grâce* ne fait pas exception à cette règle. Au sujet de l'attrait de Yourcenar pour le triangle amoureux, Linda K. Stillman abonde dans le même sens : « *Triangulation structures the erotics of Yourcenar's fiction, but rather than a typical ménage à trois, men sacrifice loving women to the greater and more natural glory of a pederastic relationship [...]. Always, we witness a victim, the suffering female, her love associated with torture, abandonment, and death; and a victor, the male, his homosexual lover*<sup>166</sup>. »

Dans ce roman, il y a un en effet un triangle amoureux entre les trois principaux personnages : Éric, le narrateur, son ami de toujours, Conrad, et Sophie qui aime Éric, mais celui-ci préfère le frère à la sœur pour diverses raisons. Éric est tiraillé entre l'attirance physique pour le frère et son affinité avec l'esprit de sa sœur. On voit ici l'importance du corps : Éric est attiré par le corps de Conrad, mais aussi par l'esprit de Sophie. En comparant le physique de Conrad au sublime, au divin (CG, 127), Éric avoue sans ambages préférer le frère à la sœur. Il y a là une brutalité

---

<sup>165</sup> Luc Rasson, « *Le Coup de grâce* ou la stratégie de l'esquive » cité dans *Roman, Histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours, S.I.E.Y., 1990, p. 516.

<sup>166</sup> Linda K. Stillman, *op. cit.*, p. 262.

psychique résultant d'une relation triangulaire entre les trois principaux personnages. Bruno Blanckeman précise que dans *Le Coup de grâce*, Éric décrit l'amour que Sophie éprouve pour lui et suggère un amour latent pour Conrad en soulignant l'impact du contexte guerrier sur les trois personnages : « Dans le huis-clos d'une guerre qui catalyse la charge destructrice des affects, les attitudes des trois corps en présence trahissent un éros à la fois hétérosexuel, qui se nomme le refus, et l'homosexuel ». Cet auteur fait un parallèle entre *Le Coup de grâce* et un épisode des *Nouvelles Orientales*, soit « Sourire de Marko ». Il y a un commun enchâssement d'une légende dans la structure de la nouvelle qui permet de saisir à vif la situation érotique, recouvrant par là même une donnée archétypale. Selon lui, Yourcenar revisite les mythes antiques de la passion en mettant en correspondance l'analyse abstraite de la douleur d'aimer et la figuration expressionniste de corps héroïques torturés par le désir (Phèdre, Clytemnestre, Sappho)<sup>167</sup>.

Dans le cas du *Coup de grâce*, Sophie est habitée par un vif et irrésistible désir envers Éric qui lui préfère, et de loin, son frère, son « idéal compagnon d'enfance et de guerre » (CG, 93). Maurice Delcroix met en évidence le paradoxe de l'écriture yourcenarienne au sens que l'amour y est toujours incarné, tend à se réaliser, mais quand il est contrarié, il en sort grandi : « L'amour incarné, malmené par l'écrivain par la procuration de ses personnages, s'inscrit néanmoins dans une aspiration contrariée à ne pas seulement libérer l'amour, mais à le grandir <sup>168</sup>. » La notion de couple est à clarifier dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar puisqu'il ne s'agit pas ici du couple traditionnel de l'homme et de la femme, mais davantage de couples mal assortis et dysfonctionnels où le personnage féminin est celui qui est le pôle négligé dans ce triangle relationnel peu

---

<sup>167</sup> Blanckeman, *op. cit.*, 2017, p. 193-194.

<sup>168</sup> Maurice Delcroix, « Le corps de l'amour » dans Jean-Philippe Beaulieu, Jeanne Demers et André Maindron (dir.), *Marguerite Yourcenar, Écritures de l'autre, op. cit.*, 1997, p. 35.

conventionnel : il connaît souvent une fin abrupte, voire la mort, avec le déploiement d'une rare violence dans l'œuvre de l'auteure. Trois couples dysfonctionnels et atypiques, plus souvent mal assortis, se forment et se déforment dans les romans de Marguerite Yourcenar, où l'on s'aime, mais différemment la plupart du temps : « Pour d'abord comprendre la notion de couple dans l'œuvre de Yourcenar, il faut s'entendre sur la définition du terme : au sens traditionnel d'une association amoureuse et sexuelle entre un homme et une femme, de préférence unis par les liens du mariage, il n'y en a aucun dans l'œuvre de l'écrivaine <sup>169</sup>. »

Ces couples ne durent pas : ils se font et se défont sans jamais atteindre une quelconque forme de stabilité qui semble hors de leur portée. Sophie, dans *Le Coup de grâce*, entretient une relation mortifère avec Éric dont l'aboutissement est l'anéantissement de l'être qui aime par l'aimé. Sophie occupe le pôle négligé du triangle amoureux homosexuel-hétérosexuel et Éric lui inflige divers sévices en considérant cet amour comme déplacé dans les circonstances comme l'indique ce passage du roman : « J'épiais avec avidité un mouvement de colère, un reproche mérité, n'importe quel acte qui eût été pour elle l'équivalent d'un sacrilège, mais elle se tint sans cesse au niveau de ce que je demandais à son absurde amour. De sa part, un manque de goût du cœur m'eût à la fois rassuré et déçu (CG, 106). » Il constate que Sophie ne cherche pas bien loin en s'amourachant du meilleur ami de son frère considérant qu'il s'agit d'une forme d'inceste.

Éric qualifie l'amour de Sophie « d'absurde » en l'associant à une maladie, avec des symptômes. Il y a ainsi un lien entre l'amour et la maladie et en bout de ligne, la mort, si cette maladie arrive à son terme. La mort de Sophie est une conséquence de sa passion absolue alors qu'Éric aime autrement (peut-être son amour de la solitude, principalement). Quoi qu'il en soit,

---

<sup>169</sup> *Ibid.*, p.136.

Éric et Sophie constituent le couple dont la relation est la plus définie dans le triangle amoureux par la place importante qu'il prend dans la diégèse. Ils partagent une coïncidence astrologique d'être nés au même moment, au sens qu'ils seraient jumeaux sur le plan de la destinée puisque « soumis aux mêmes astres et donc à la même destinée » (CG, p. 99). Une relation de bourreau à victime s'instaure (CG, p.100) entre Éric et Sophie et il aime ce type de relation. Un lien destructeur très fort s'installe entre eux, selon Édith Edith Borchardt : « C'est une danse de mort<sup>170</sup>. » Sophie accuse Éric d'être amoureux de la guerre, de la discipline et des femmes de basse condition, et finalement de son frère, Conrad ; bref, elle prétend que la guerre n'est en somme qu'une excuse ou un prétexte pour ses amitiés viriles, voire homosexuelles. Yourcenar mentionnait qu'à ses yeux Sophie était aussi importante qu'Éric dans le roman :

Dans *Le Coup de grâce*, Éric a l'avantage d'être le narrateur, d'être naturellement plus dessiné, mais Sophie m'apparaît aussi importante que lui. Elle représente en quelque sorte la terre elle-même ; elle incarne cet élément féminin qui compte tant pour moi, mais que j'avoue retrouver assez rarement, par malheur, chez les femmes que nous voyons autour de nous : en abondance d'émotion et de sentiment presque inépuisable, cette foncière bonté, cette patiente capacité d'accepter, le contraire presque du raidissement héroïque d'Éric. Sophie, jusqu'à sa mort, a une richesse de source ; et même lorsqu'elle tombe dans les erreurs du désespoir, lorsqu'elle vient « à blâmer Prométhée, d'avoir apporté le feu aux mortels<sup>171</sup> ».

On dit que la femme est la femme est la grande absente de l'œuvre de Marguerite Yourcenar alors que ces narrateurs en Je sont tous des hommes et que les femmes sont le plus souvent l'élément perdant. Cette image de la femme passive dans la littérature en général ne s'applique pas à Sophie puisqu'elle en somme une exception selon Rémy Poignault : « L'image de la femme offerte dans la littérature, passive, obstacle au développement héroïque, sera souvent corroborée

---

<sup>170</sup> Edith Borchardt, *Les visages de la mort dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Acte du colloque tenu à l'Université du Minnesota, 7-10 juillet 1992, Frederick Farrel Jr. et Edith R Farrell (éd.), The Division of Humanities, University of Minnesota, Morris, 1993, p. 104.

<sup>171</sup> De Rosbo, *op. cit.*, p. 89-90.

dans l'œuvre, mais Sophie dans *Le Coup de grâce* constitue un contre-exemple, puisqu'elle accède à l'héroïsme par l'amour <sup>172</sup>. » Elle ne se décourage pas rapidement par rapport à l'être aimé, mais quand elle a la certitude de ne pas être acceptée, elle endosse l'uniforme pour une cause à laquelle elle croit et trouve enfin l'amour auprès d'un jeune combattant communiste comme elle-même si elle exécutée peu après lui du moins dans le film de Schlöndorff, une variante de l'adaptation cinématographique sur la fin de la diégèse. Elle va au bout de sa passion pour Éric et fait de même dans son engagement politique. Michel Delcroix constate que le désir d'aimer quand il reste inassouvi mène souvent à une fin funeste dans les écrits de Yourcenar : La mort, on l'a vu, est souvent au rendez-vous chez Yourcenar <sup>173</sup>. » Judith L. Johnston abonde en ce sens en considérant la rébellion de Sophie comme une libération à la fois sexuelle et politique :

Her submissiveness ends only after she discovers the nature of his close relationship with her brother. Then, she denounces Erik in obscenities, and responds to his calling her a streetwalker by spitting in his face. Abandoning her position as Countess de Reval and joining the workers revolution, she acts on her convictions. Her rebellion against Erik's sadistic domination combines political and sexual position<sup>174</sup>.

Éric se sent bientôt inadapté comme un éternel adolescent par rapport à l'amour que lui porte la jeune fille :

Mais si l'adolescence est une époque d'inadaptation à l'ordre naturel des choses, j'étais certes resté plus adolescent, plus inadapté que je le croyais, car la découverte de ce simple amour de Sophie provoqua en moi une stupeur qui alla jusqu'au scandale. Dans les circonstances où je me trouvais, être surpris, c'est être en danger, et être en danger, c'est bondir (CG, p. 100).

---

<sup>172</sup> Rémy Poignault, « La symphonie héroïque, un prélude? » dans Rémy Poignault et Blanca Arancibia (dir.), *op. cit.*, p.157.

<sup>173</sup> Maurice Delcroix, « Le corps de l'amour » dans Jean-Philippe Beaulieu, Jeanne Demers et André Maindron, *Marguerite Yourcenar, Écritures de l'autre, op. cit.*, p. 37.

<sup>174</sup> Judith L. Johnston, *op. cit.*, p. 224.

Éric aurait gardé un reste de l'état d'esprit de l'adolescence. Peut-être est-ce un certain refus de vieillir, alors qu'il est présenté comme une statue grecque figée dans une dure jeunesse dans le prologue du roman par le narrateur hétérodiégétique. Le premier couple du roman est certes Éric et Sophie, qui constituent un des trois couples dans le roman sans en être le principal. C'est la relation qui est la plus développée entre deux personnages dans le roman ou du triangle relationnel entre les trois principaux personnages. Sophie fait une déclaration d'amour à Éric qu'il qualifie de presque coupable comme s'il était coupable d'aimer un homme qui ne lui était pas destiné : « J'eus des aveux qui se croyaient complets, et qui étaient pleins de sous-entendus (CG, p. 101). » Ils entretiennent « une relation mortifère<sup>175</sup> », mais plus étroite que celle qui existe entre Sophie et son frère. Après le refus d'Éric et se croyant perdue par l'audace de son propre aveu, elle réagit de manière ambivalente en lançant dans une spirale de conquêtes sans lendemain et dans l'autre extrême, elle prit le parti de la contrainte, comme une femme d'autrefois serrant son corset. Éric s'identifie parfois à Sophie, mais dans l'ensemble, sa relation se caractérise principalement par « la « stratégie de l'esquive » face à la femme. Il s'agit d'éviter la situation amoureuse afin de ne pas demeurer figé dans une position univoque, de là la tendance du protagoniste à masculiniser Sophie. De même, face à l'idéologie, il s'agit de ne pas être situable, d'échapper aux déterminations locales, provisoires<sup>176</sup>, selon les termes de Luc Rassin. Cela a pour conséquence qu'il est satisfait que Sophie quitte le manoir pour mettre fin à une situation tendue et monotone, et aussi par curiosité, ne serait-ce que pour laisser aux événements la chance de se développer d'eux-mêmes (CG, p. 137).

---

<sup>175</sup> Anne Berthelot, « Le couple », dans le *Dictionnaire Marguerite Yourcenar*, 2017, p. 136.

<sup>176</sup> Luc Rassin, *op. cit.*, p. 516-517.

Quant à Conrad et Sophie, ils se ressemblent comme des jumeaux. Cette ressemblance est accrue par l'apparence androgyne de Sophie et celle de son frère. Pour sa part, Éric reconnaît une qualité égale au caractère entier du frère et de la sœur : « Le frère et la sœur étaient également purs, intolérants et irréductibles (CG, p. 136) ». Ce couple composé de Conrad et de Sophie semble durable tant la sœur admire les qualités de son frère, mais il se défait lui aussi peu à peu puisque Éric soupçonne Sophie d'une indifférence grandissante par rapport à son frère au point de commencer à le haïr (CG, p.120), mais la rupture survient abruptement quand Sophie quitte Kratovicé pour rejoindre les troupes ennemies après la révélation au sujet d'une possible relation homosexuelle entre son frère et Éric (CG, p. 143). Conrad assimile alors sa soeur à une espionne dans leurs rangs alors que les troupes blanches contre-révolutionnaires essuient de plus en plus de revers sur le plan militaire après l'expédition à Riga et que les effectifs du bataillon chargés de défendre le château s'effritent (CG, p. 123).

Le couple Éric et de Conrad a une importance considérable dans le roman du fait de l'importance de la valorisation de l'amitié militaire héroïque associée au mythe grec ancien d'Achille et de Patrocle, présent ici en filigrane et non explicitement. Éric présente Conrad comme l'ami idéal à bien des reprises, dont celle-ci : « C'était l'idéal compagnon de guerre comme ça avait été l'idéal compagnon d'enfance<sup>177</sup>. » Il se sent même lié à lui par un pacte : « j'en arrivais à regretter que Sophie fût précisément la sœur du sel être envers lequel je me sentais lié par une espèce de pacte (CG., p. 113). » Éric lui trouve nombre de qualités dont la beauté comme l'atteste ce passage : « Les dons variés de Conrad lui eussent permis de se tirer d'affaire dans des paysages moins désolés que la révolution et la guerre ; ses vers auraient plu ; sa beauté aussi (CG, p. 93). »

---

<sup>177</sup> CG, p. 93.

Ce mythe grec de l'amitié est considéré comme une certitude dans cette période incertaine de la guerre civile balte à Kratovicé. C'est la thèse notamment défendue par Rémy Poigneault :

Trois ans après *Feux*, d'ailleurs, *Le Coup de grâce* est comme une réécriture de « Patrocle et le destin » avec des personnages appartenant à l'époque moderne, la situation d'Éric, de Conrad et de Sophie reproduit un schéma analogue : Éric tue Sophie à la demande de la victime cette fois, laquelle ressemblait tout de même trop à son frère pour [qu'Éric n'eût] pas l'impression de mourir deux fois ; mieux encore, comme Patrocle pour Achille, pour Éric, « Conrad était au moins dans cette existence sans cesse déviée un point fixe, un nœud, un cœur. » ; Éric aurait souhaité donner à Conrad, mortellement blessé, et qu'il aimait le coup de grâce, ce qui l'aide à accepter à la demande de Sophie : « [...] Je m'accrochais à l'idée que j'avais désiré achever Conrad, et que c'était la même chose ». C'est ainsi que, de manière inattendue, la Guerre de Troie, chez Marguerite Yourcenar, prolonge son écho jusque dans les pays baltes<sup>178</sup>.

La bonne entente caractérise cette relation entre Conrad et Éric et les disputes entre les deux grands amis sont rarissimes, comme l'atteste la phrase suivante : « L'amitié est avant tout certitude, c'est ce qui la distingue de l'amour » (CG, p. 93). On ne recense que deux seules disputes entre eux et encore sont-elles bénignes.

La pureté de Conrad est louée par Éric et les nuances subtiles entre les deux amis évoquées par des bains pris dans des lacs dans le Kratovicé de leur jeunesse où Conrad paraît plus fragile et délicat : Je me souviens de bains dans l'eau douce des lacs, ou dans l'eau saumâtre des estuaires à l'aurore, de nos empreintes de pieds identiques sur le sable, et bientôt détruites par la succion profonde de la mer, de siestes dans le foin où nous discutons des problèmes du temps en mâchonnant indifféremment du tabac et des brins d'herbe... Je revois des parties de patinage, des après-midis d'hiver à jouer à ce curieux jeu de l'Ange, où l'on se jette dans la neige en agitant les bras, de façon à laisser sur le sol des traces d'ailes ; et de bonnes nuits de lourd sommeil dans la chambre des fermes lettones, sous le meilleur édredon de duvet des paysannes qu'avaient tout à la fois attendries et effrayées, par ces temps de restrictions alimentaires, nos appétits de nos seize ans (CG, p. 89-90).

Patricia E. Frederick considère que les deux types d'eau évoqués sont rattachés respectivement à chacun des amis, en l'occurrence l'eau douce et pure des lacs serait associée à

---

<sup>178</sup> Rémy Poigneault, « L'antiquité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar, Littérature, Mythe et histoire, 1<sup>ère</sup> partie », *Latomus. Revue d'études Latines*, 1995, vol. 228, p. 68.

Conrad en raison de la pureté de son âme et l'eau salée des estuaires à Éric considéré comme impur. Pour sa part, Linda Stillman estime que Conrad était le double d'Éric au sens que leur amour du même relèverait d'une hostilité à l'autorité parentale et surtout à celle de la mère comme l'exprime cette critique : « *Linda Stillman, calling Conrad "Eric's double", attributes this type of identification and love for an object representing one's own self... to an oral-sadistic hostility projected against the primitive parental images, and especially against the mother* <sup>179</sup>. » Il est vrai que leur ressemblance physique rapproche Éric et Conrad de même que leur esprit en symbiose, comme Éric le rappelle, « entente spontanée des corps, des esprits et des caractères » (CG. p. 89), favorisant cette amitié ou cet amour durable. L'amitié ardente entre eux est pratiquement un amour inavoué. Linda Stillman estime que Yourcenar était tentée par la non-différenciation sexuelle, sous le terme de la recherche de l'universel : « *Her own writing often denies singularity and difference, especially of of her own nature, by disguising them in universal* <sup>180</sup> ».

Un trait physique de Conrad vient souligner son côté androgyne, soit une petite cicatrice à la lèvre qui lui donne l'air de mâchonner des violettes, une fleur bleue assimilée à une couleur antithétique, rappelant le bleu saphir des hermaphrodites (CG, p. 93). Enfin, en rapport avec la pureté, l'innocence et la passivité féminine de Conrad, l'attachement d'Éric pour son cousin résulterait d'une forme d'ascétisme selon Patricia E. Frederic : « *Yourcenar explains in fact that Eric's attachment to his cousin* » s'insère dans ce qui est pour lui une discipline héroïque et,

---

<sup>179</sup> Linda Stillman, « Marguerite Yourcenar and the Phallacy of Indifference », *Studies in Twentieth Century*, Printemps 1985, n° 2, p. 272.

<sup>180</sup> Stillman, *op. cit.*, p. 261.

paradoxalement, une forme d'ascétisme<sup>181</sup>. Par ascétisme, il faut entendre une méthode morale pour s'élever, par la volonté, dans l'ordre de l'esprit ou de la religion.

D'autre part, concernant l'explication mythique du comportement des personnages, C. Frederick Farrell Jr et Edith R. Farrell estiment que *Le Coup de grâce* s'adapte très bien à une interprétation mythique : « L'histoire vécue par les trois jeunes personnages au milieu d'une guerre en Courlande, possède l'unité de temps, de lieu et, comme le définissait jadis Corneille avec un singulier bonheur, l'unité de danger<sup>182</sup> ». Yourcenar s'attend de son lecteur à une attention soutenue aux allusions aux mythes dans son texte, et ce, particulièrement dans ses écrits des années 1930 : « En plus, Yourcenar est une auteure 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 en plus que je n'ai allumai », ne nous fait pas voir derrière cet amant désespéré l'immense embrasement de Troie [...]” (F2, 22) ».

Selon les Farrell, d'autres allusions encore nous font comprendre qu'il faut accorder un prestige mythique aux personnages du *Coup de grâce* en commençant par Éric « pétrifié dans une dure jeunesse (CG, p. 85) » comme celle des statues antiques si familières selon eux aux lecteurs de Marguerite Yourcenar. Cela montre que « l'histoire se déroule dans un présent éternel propre à un héros mythique<sup>183</sup> . » Quand, après la mort de Conrad, Éric le compare à un cavalier polonais d'un tableau de Rembrandt, c'est une référence à Rilke à la chevelure de saule, soit une métaphore

---

<sup>181</sup> Patricia E. Frederick, *op. cit.*, p. 141.

<sup>182</sup> 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) cité dans C. Frederick Farrell et Édith R. Farrell, « Trois personnages en quête de mythe », dans Simone et Maurice Delcroix (éd.), « Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar », *Société d'études internationales yourcenariennes* (S.I.E.Y.), Tours 1995, p. 165.

<sup>183</sup> C. Frederick Farrell Jr et Edith R. Farrell, *op. cit.*, p. 166).

pour souligner la beauté de Conrad (CG, p. 146). Mais Sophie s'éprend d'Éric qui lui préfère son frère. Il se plaît alors à repousser Sophie à maintes reprises, sans la ménager, et se développe entre lui et elle une relation de bourreau à victime. Éric qualifie « d'absurde » (CG, p. 106) l'amour de Sophie envers lui. On constate ici l'effroyable solitude de la personne qui aime sans être aimée en retour. Nicolas di Méo estime pour sa part que *Le Coup de Grâce* s'inscrit dans la lignée des tragédies classiques : « *Le Coup de grâce* peut s'interpréter comme un affrontement amoureux dans la lignée des tragédies classiques, notamment raciniennes, où la victoire ne s'obtient qu'au prix du sacrifice suprême. Dans ce roman, c'est Sophie, un être entier qui va jusqu'au bout de sa passion et en meurt quitte à léguer des remords à l'homme qu'elle a aimé, une victoire amère<sup>184</sup>. » Toujours d'après di Méo, la guerre impose un huis-clos qui exacerbe les passions : « l'éloignement et le renoncement devenant impossibles, la vengeance et le sacrifice apparaissent comme la seule issue honorable<sup>185</sup>. » Sophie essaie de se venger d'Éric en rejoignant les troupes ennemies et se sacrifie de la sorte et tourne le dos à son milieu familial et sociale, l'aristocratie.

Éric compare même ses escarmouches avec Sophie à de l'escrime, qu'il semble toutefois apprécier parce qu'il a l'impression de dominer sa malheureuse adversaire : « Si irrité que j'en fusse, j'aimais cette espèce d'escrime épuisante où mon visage portait une grille, et où le sien était nu (CG, p. 103). » Quand il est seul avec Sophie, Éric débat violemment de la guerre et du marxisme et admet néanmoins que ses convictions étaient la seule chose que la guerre n'avait pas altéré : « Seul à seule, nous discussions des suites de cette guerre et de l'avenir du marxisme avec violence où il entraît de part et d'autre un besoin d'alibi ; elle ne me cachait pas ses préférences ; c'était la seule chose que la passion n'avait pas entamée en elle, » (CG, p. 108) À l'antagonisme

---

<sup>184</sup> Nicolas di Méo, « Combat » dans Blackeman, *op. cit.*, p. 115

<sup>185</sup> Nicolas di Méo, *op. cit.*, p. 166.

des cœurs s'ajoute l'antagonisme idéologique entre deux êtres opposés, voire complémentaires, mais trop différents pour pouvoir s'entendre longtemps, tant les deux personnages cumulent les clivages sources de conflits et de tensions entre eux. Éric traite Sophie d'une manière paradoxale comme le montre le passage suivant : « je mettais une espèce de bravade à traiter cette adversaire en ami (CG, p.107). » À noter qu', mi est écrit au masculin auquel il assimile souvent Sophie qu'il qualifie entre autres du frère du frère (CG, p.99). Une tension est un conflit dont la source est diffuse. Dans cette optique, Nicolas di Méo estime que la guerre cause des tensions : « La tension née de la guerre rejoint la nervosité qu'engendre l'amour impossible et le désir contrarié<sup>186</sup>. » Yourcenar se plaît à ne pas être explicite auprès de son lecteur. Il doit combler lui-même les blancs laissés par le texte.

Les trois principaux personnages du roman ont en commun deux sortes de similitudes selon Marie-Laure Swiderski : « l'une intérieure, l'autre événementielle<sup>187</sup>. » On peut les appeler intérieures (psychologiques) et extérieures (être soumis aux mêmes dangers). Ces trois êtres paraissent semblables. Les ressemblances entre eux sont multiples. D'une part, elles sont physiques. Par exemple, Conrad et Éric sont souvent pris pour des frères. Le thème du double s'introduit ici avec l'amour de l'autre qui revient au même, c'est-à-dire de s'aimer soi-même. Sophie et son frère se ressemblent fortement comme des jumeaux, cette ressemblance est d'autant plus importante en raison de l'apparence androgyne de Sophie. Son frère a aussi des traits propres à l'autre sexe. Il est comparé à une jeune fille et aussi à une douceur de velours sur le plan du caractère. Le thème du double s'applique donc à ce couple. C'est l'amour du même qui entre en ligne de compte, ce qui fait économie de l'altérité puisque l'autre est un semblable, on n'a pas alors

---

<sup>186</sup> *Ibid*, p.165.

<sup>187</sup> Marie-Laure Swiderski, *op. cit.*, 1997, p. 211.

à faire d'efforts pour le comprendre. Toutefois, ce couple interdit, à cause de l'inceste, se sépare quand Sophie quitte le château de Kratovicé pour rejoindre les forces ennemies.

D'autre part, sur le plan des similitudes intérieures, les trois principaux personnages ont connu la même expérience précoce d'avoir perdu leur père mort à la guerre, de sorte qu'ils sont ruinés et aussi privés du soutien maternel. Par exemple, on ne parle jamais de la mère de Sophie et de Conrad. Sophie et Éric sont des jumeaux au sens des astres, puisque nés au même moment et donc supposés partager le même destin, et se comprennent très bien puisque soumis aux mêmes influences. Toutefois, seule la relation d'amitié ardente entre Éric et Conrad est considérée comme signifiante, car elle est avant tout certitude parce que les deux amis ont les mêmes goûts, voire la même orientation sexuelle, ce qui implique une acceptation mutuelle de l'autre. Au départ, Éric voit en Sophie une sœur et attribue son désir pour lui à une pulsion incestueuse.

Sur le plan physique, les trois principaux personnages du roman partagent la même ascendance complexe, à savoir avec des parents de nationalité composite : Éric est prussien avec du sang balte et français puisqu'il a un père allemand et une mère balte. Conrad et Sophie sont des Baltes avec des ancêtres aux composantes variées et hétéroclites, c'est-à-dire balte avec du sang russe (CG, p. 89). Éric et Conrad se ressemblent comme des frères et sont souvent pris pour tels : « Dans les campagnes, les gens nous prenaient pour deux frères, ce qui arrangeait tout en présence de ceux qui n'ont pas le sens des amitiés ardentes. » (CG, p. 90)

Pour ce qui est des similitudes extérieures, les trois principaux personnages du roman sont exposés aux mêmes dangers, dans le refuge précaire, leur château de Kratovicé, qui fait figure de

« poste perdu » selon les termes de Henning Hufnagel<sup>188</sup> sur une frontière changeante et imprécise. Cet auteur, qui fait le lien entre le château de Kratovicé et le poste perdu, constate que la recherche existante s'est centrée sur les relations entre les personnages et pas assez sur l'importance du cadre de la tragédie du *Coup de grâce*, en l'occurrence la scène et l'action qui s'y passe :

Ce que la critique a négligé pourtant, ce sont les relations entre ce qui se passe et les lieux où ça se passe, entre l'action et sa scène même si Yourcenar en a souligné l'importance dans sa préface. L'endroit que j'appelais Kratovicé ne pouvait pas n'être qu'un vestibule de tragédie, ni ces sanglants épisodes de guerre civile qu'un vague fond rouge à une histoire d'amour. » [...] Le « setting » du roman, les lieux dévastés et l'atmosphère de danger imminent poussent donc le « conflit de passions » à ses limites extrêmes, en en faisant une affaire de vie et de mort. Mais encore plus : selon Marguerite Yourcenar, seule cette situation de guerre est adéquate à une histoire d'amour[...] Le lien métaphorique entre amour et guerre est bien traditionnel, il survit à notre époque encore dans l'expression de la « guerre des sexes » [...] Pour créer le « décor » adéquat pour son « jeu tragique », Marguerite Yourcenar n'utilise pas seulement une atmosphère générique de guerre, mais, plus précisément, une situation extrême, celle d'une défaite imminente et inévitable.<sup>189</sup>

Le choix de la toile de la guerre civile balte et son caractère compliqué par l'écrivaine se situe dans le rapprochement entre la guerre des cœurs entre les personnages et celle entre les pays. Cette toile de fond de la diégèse établit un parallèle entre les deux sortes de guerre. La guerre civile servirait de reflet à celle des personnages du roman, bien qu'elle ait un poids pesant sur leur vie de perpétuels assiégés, qui savent pertinemment que l'heure de la défaite est proche pour eux.

Par ailleurs, les personnages du roman se ressemblent étrangement et ce n'est pas sans impact non plus sur eux. La conséquence de ces nombreuses ressemblances entre les trois principaux personnages implique que les personnages peuvent éviter les questions de l'altérité puisqu'il y a toujours une possible identification de l'un à l'autre, et faire ainsi économie de l'altérité, qui est de

---

<sup>188</sup> Henning Hufnagel, « Ce coin obscur de pays balte. Mythologie du poste perdu dans *Le Coup de grâce* », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, Bd. 116, H. 3, 2006, p. 243-256.

<sup>189</sup> *Ibid.*, p.244-245.

penser que l'autre peut être différent de soi. La préface du roman souligne l'importance du cadre de la diégèse. Il ne faut pas oublier le couple du frère et de la sœur, c'est-à-dire Conrad et Sophie de Reval, même si c'est le moins défini des trois couples qui se forment tant bien que mal dans *Le Coup de grâce*. Sur le plan physique, ils se ressemblent comme des sosies et leur androgynie est un signe du sublime, pour Éric, et de noblesse. Sur le plan de l'esprit, l'entièreté de leur caractère est idéalisée et reconnue par Éric, qui considère le frère et la sœur comme des équivalents, comme le montre ce passage du roman : « Le frère et la sœur étaient également purs, intolérants, et irréductibles » (CG, p. 136). Selon Patrick Dubuis, leurs ressemblances sur les plans physique et moral les rendent indissociables : « Sur le même thème [de l'incertitude affective qui fait hésiter entre une attirance pour l'un ou l'autre sexe], ils ne forment pas les deux parties d'un même être, l'une masculine et l'autre féminine, mais un troublant mélange des deux<sup>190</sup>. » Il ajoute aussi que « l'ambiguïté sexuelle de Sophie agit comme un charme sur Éric<sup>191</sup> », dont les penchants homosexuels ne peuvent être ignorés. Cette équivalence entre Sophie et son frère vaut aussi sur plan physique, même si Conrad conserve une solide avance à ce chapitre : « Elle ressemblait tout de même trop à son frère pour que je n'eusse pas l'impression de le voir mourir une deuxième fois. » (CG, p. 156) Éric considère que Conrad n'avait pas d'intérêt pour l'inceste :

Passablement né, assez beau, suffisamment jeune pour autoriser toutes les espérances, j'étais fait pour rassembler les aspirations d'une petite fille séquestrée jusqu'ici entre quelques brutes négligeables et le plus séduisant des frères, mais que la nature semblait n'avoir doué d'aucunes velléités pour l'inceste. Et que pour l'inceste, même ne fit pas défaut, la magie des souvenirs me transformait en frère aîné. Impossible de ne pas jouer quand on a toutes les cartes en main : je ne pouvais que passer mon tour, et c'est jouer encore. Bien vite, il s'établit entre Sophie et moi une relation de victime à bourreau. La

---

<sup>190</sup> Patrick Dubuis, *Émergence de l'homosexualité dans la littérature française d'André Gide à Jean Genet*, Paris. L'Harmattan, 2011, p. 95.

<sup>191</sup> *Ibid.*

cruauté ne venait pas de moi : les circonstances s'en chargeaient : il n'est pas certain que je n'y prisse plaisir. (CG, p. 100)

Éric avoue ainsi son tempérament pervers et sadique envers sa victime désignée, la sœur de son meilleur ami : il s'imagine peut-être s'appropriier un peu le frère, à travers Sophie. Parfois, il se projette dans Sophie en qui il voit le reflet de Conrad. Sophie trouble l'image entre eux. Éric s'identifie parfois à Sophie au plan de ses qualités de l'esprit qu'il apprécie chez elle. À l'inverse, il émet nombre de comparaisons défavorables à l'endroit de la sœur pareille à une paysanne, à une fontaine crachant de la boue ou à un objet animé (CG, p. 48). Il se permet même de la giffler devant Volkmar, qui est perçu comme une brute par Éric, et assimile Sophie à une mauvaise actrice qui essaie d'attiser sa jalousie, ce qu'elle réussit dans une certaine mesure :

Les épaules nues dans sa toilette bleue, rejetant en arrière ses courts cheveux qu'elle avait brûlés en essayant de les friser au fer, Sophie présentait à cette brute les lèvres les plus invitantes et les plus fausses que jamais actrice de cinéma ait offertes en louchant vers l'appareil de prises de vues. C'en était trop. Je la saisis par le bras, et je la giflai (CG, p. 126).

Le soir venu, il retrouve Conrad et fit attention de ne pas le réveiller : « J'étais pieds nus, et mes pas sur le plancher ne pouvaient réveiller derrière son rideau Conrad endormi (CG, p. 127). » Son attention envers Conrad est bienveillante et paternelle. En ce sens, elle est asymétrique. Il le compare à maintes reprises à un enfant : « Les premières lueurs du jour nous ramenaient Conrad, fatigué et content comme un enfant qui sort de l'école » (CG, p. 104) ou à une jeune fille : « Il avait gardé une innocence d'enfant, une douceur de jeune fille et cette bravoure de somnambule qu'il mettait à grimper sur le dos d'un taureau ou d'une vague. » (CG, p. 93) Il parle d'une entente implicite entre lui et Sophie à considérer son frère comme un enfant : « Il devait y avoir entre nous une complicité tacite, puisque nous nous accordions à traiter Conrad en enfant » (CG, p. 105). Puis il décide d'aller rejoindre Sophie dans sa chambre et se demande s'il aime cette femme. Il en

conclut qu'il lui serait difficile de faire l'amour avec elle en raison de ses nombreuses aventures sexuelles sans lendemain, dont il la blâme, tout en se souciant de ses propres hésitations :

Dieu sait que j'en ai gardé rancune à Sophie de mes propres hésitations. Mais c'était le malheur de cette fille abandonnée à tous qu'on ne pouvait penser à s'engager avec elle que pour toute la vie. À une époque où tout fout le camp, je me disais que cette femme au moins serait solide comme la terre, sur laquelle on peut se coucher. Il eût été beau de recommencer le monde avec elle dans une solitude de naufragés (CG, p. 127).

Les femmes sont donc peu nombreuses dans cet univers essentiellement masculin. La compétition entre les hommes à leur sujet augmente en conséquence, de même que les pressions diverses sur elles dans les circonstances de ce huis clos de la forteresse assiégée. Il y a abondance de métaphores marines dans le roman :Kratovicé est comparé à un navire abandonné pris dans une banquise (CG, p. 103) et parfois Éric s'identifie à Sophie avec qui il envisagerait possiblement l'avenir après la guerre civile « dans la solitude de naufragés » (CG, p. 107), soit une autre métaphore marine de l'auteure pour qualifier la situation des habitants du manoir de Kratovicé. Le fait qu'Éric méprise ouvertement Sophie complique sa relation avec Conrad qui semble toutefois ignorer la situation

En somme, le caractère compliqué de la guerre civile balte se répercute sur le système des personnages : à l'imbroglio de cette guerre civile s'ajoute celui entre les trois principaux personnages quant à leur désir respectif. Sophie aime Éric qui lui préfère en fin de compte la compagnie de son frère Conrad, mais on ne sait pas à quel point cette amitié intense est aux frontières de l'homosexualité.

Dans le supplément au film de Schlöndorff, Margarethe von Trotta, scénariste et actrice du rôle de Sophie, voyait l'ambivalence d'Éric dans sa relation avec Sophie et son frère, Conrad, de la façon suivante : « recherche-t-il le frère dans la sœur ou la sœur dans le frère ? » À notre avis,

cette ambivalence d'Éric est palpable par rapport à Sophie, mais ne s'applique pas à Conrad qui est accepté dans sa totalité, corps et esprit, comme il le fait remarquer dans son propre récit : « une entente spontanée des esprits, des caractères, des corps, y compris ce morceau de chair qu'il faut bien appeler le cœur, et qui battait chez nous avec un synchronisme admirable, bien qu'un peu plus faiblement dans sa poitrine que dans la mienne. » (CG, p. 89) Pour Blanckeman, dans le huis-clos d'une guerre qui catalyse les affects, les attitudes des trois corps en présence trahissent un éros à la fois hétérosexuel, qui se nomme dans le refus, et homosexuel, qui s'éprouve dans le déni<sup>192</sup>. Emilia Surmonte considère que la passion, comme l'anéantissement de l'amant face à l'aimé, inspire entre autre *Le poème du joug*, *Les Charités d'Alcippe* et se développe dans *Le Coup de grâce*<sup>193</sup>

## **6. La représentation ambiguë des genres**

*Le Coup de grâce* fait le portrait d'un thème cher à son auteure, soit l'homosexualité. Pour Élisabeth Badinter, l'homosexualité favorise une « plasticité des genres » et elle fait vaciller les frontières entre les sexes<sup>194</sup>. La masculinité dans *Le Coup de grâce* est une notion élastique où les frontières entre les sexes sont assez floues, alors que Sophie est qualifiée par Éric comme étant « le frère du frère » (CG, p.99) et Conrad est considéré doux comme du velours avec des airs de jeune fille. Dans le roman, les genres sont donc représentés avec des frontières poreuses et fluctuantes. Marguerite Yourcenar a notamment à des adjectifs et des métaphores pour représenter les genres de façon ambiguë. La société stéréotype les genres et cette auteure les défait.

L'expression problématique des relations entre les principaux personnages prend la forme d'un triangle amical-amoureux dont deux des membres ont des côtés androgynes, soit Sophie qui a des

---

<sup>192</sup> Blanckeman, *op. cit.*, 2017, p. 193-194.

<sup>193</sup> Emilia Surmonte, Blanckeman, *Ibid.*, 433.

<sup>194</sup> Badinter, *op. cit.*, p. 26.

côtés masculins (décrite comme « le frère du frère » (CG., p. 99) par Éric et le frère de Sophie, Conrad, est décrit avec des aspects et qualités féminines, telles que la douceur : « Il avait gardé une innocence d'enfant et une douceur de jeune fille (CG., p. 93) ». Le triangle est la figure qui régit en effet les relations entre les personnages dans les fictions créées par Marguerite Yourcenar, et ce bref roman ne fait pas exception à la règle. Or il ne s'agit pas ici d'un typique ménage à trois, mais d'un triangle où il y a deux pôles masculins et un pôle féminin et c'est ce dernier qui en sort désavantagé au terme de l'histoire selon la perception qu'en a Linda K. Stillman :

*Triangulation structures the erotics of Yourcenar's fiction, but rather than a typical ménage à trois, men sacrifice loving women to the greater and more natural glory of a pederastic relationship [...]. Always, we witness a victim, the suffering female, her love is associated with torture, abandonment, and death; and the victor, the male, his homosexuality always valorised*<sup>195</sup>.

Éric se sent inadapté par rapport à l'amour que lui porte la jeune fille. Pour toute réponse aux avances répétées de la jeune femme, il instaure une relation mortifère avec elle de bourreau à victime. Il exprime ainsi sa réaction vis-à-vis d'elle:

Mais si l'adolescence est une époque d'inadaptation à l'ordre naturel des choses, j'étais certes resté plus adolescent, plus inadapté que je le croyais, car la découverte de ce simple amour de Sophie provoqua en moi une stupeur qui alla jusqu'au scandale. Dans les circonstances où je me trouvais, être surpris, c'est être en danger, et être en danger, c'est bondir [...]. Impossible de ne pas jouer quand on a toutes les cartes en main: je ne pouvais que passer un tour, et c'est jouer encore. Bien vite, il s'établit entre Sophie et moi une intimité de victime à bourreau. La cruauté n'était pas de moi; les circonstances s'en chargeaient; il n'était pas certain que je n'y prisse pas plaisir. L'aveuglement des frères, vaut celui des maris, car Conrad ne se doutait de rien (CG, p.100).

Sophie est visiblement le pôle désavantageux du triangle relationnel entre les trois principaux personnages de la diégèse. Il y a la présence d'un narrateur-héros masculin qui domine

---

<sup>195</sup> Linda K. Stillman, *op. cit.*, p. 262.

le récit par sa subjectivité (masculinité présentée ici comme plus objective) et féminité encombrante pour Sophie. Ce narrateur présente les faits selon un prisme particulier, comme l'affirme Marie-Laure Swiderski :

Le conditionnement par la guerre, Marguerite Yourcenar s'est évertuée à le rendre plus patent que le récit nous parvient par la voix d'Éric, le héros-narrateur, seul survivant des événements présenté dans le prologue comme un soldat de fortune au service de toutes les causes à demies perdues ou à demi gagnées ou autrement dit ayant fait de la guerre un mode de vie sans y être poussé par des convictions politiques <sup>196</sup>.

Il y a une représentation ambiguë des genres aux frontières assez floues et fluctantes dans *Le Coup de grâce*, selon les termes de Marc-Jean Filaire<sup>197</sup>, puisqu'un homme en désire un autre plus ou moins consciemment, à savoir Éric qui a une attirance pour Conrad. Par ailleurs, il y a un paradoxe de la valorisation de l'androgynie et une remise en question de la masculinité dominante par le narrateur. Volkmar est le représentant de cette masculinité conformiste hégémonique qui aura comme ennemi déclaré Éric. Par ces narrateurs masculins, selon George Paturca, des femmes-écrivains tels George Sand et Yourcenar le rejet du conservatisme ambiant de leur époque : « Il s'agit de leurs propres réflexions sur l'amitié et la passion masculines [...] Elles voulaient marquer une rupture avec l'ère victorienne, une manifestation concrète du relâchement des mœurs et des manières, de la censure de la morale <sup>198</sup>. »

Le cadre guerrier exacerbe certaines valeurs masculines comme le mentionne Marc-Jean Filaire : « Le temps de la guerre est traditionnellement un temps de la masculinité exacerbée et

---

<sup>196</sup> Marie-Laure Swiderski, « La guerre dans *Le Coup de grâce* de Marguerite Yourcenar : une image du mal? dans Myriam Wattlée et Metza Zupancic \_ (éd.), *Le mal dans l'imaginaire français (1850-1930)*, Paris. L'harmattan, 1998, p. 9

<sup>197</sup> Marc-Jean Filaire, « *Le Coup de grâce* et *La mort à Venise* : la fin du masculin », dans Marc-Jean Filaire, *op. cit.*, p. 272.

<sup>198</sup> George Paturca, « Écritures féminines-amitiés passions masculines, Bulletin, n°14, *SIEY*, 1994, p.71.

d'une féminité rétractée<sup>199</sup>. » Il mentionne des valeurs telles que la vaillance au combat, l'exposition des signes de virilité et entre compagnons d'armes. Andrea Hynynen précise ainsi l'impact du cadre guerrier sur certaines valeurs masculines : « Par exemple, la guerre qui constitue le cadre de l'histoire d'Éric, de Sophie et de Conrad fait que la vaillance militaire devient une valeur masculine capitale dans *Le Coup de grâce*<sup>200</sup>. » Marc-Jean Filaire associe la masculinité à la mort dans des lieux propices à cette dernière, comme le Château de Kratovicé lors de la guerre civile balte, et ce cadre comme cause de « dégénérescence<sup>201</sup> » en raison du fait que dans ces environnements ou chronotopes mortifères, le nombre de victimes va croissant et le décor se délite tel un écho aux corps meurtris. Dans ces lieux où la mort fait son lit, le masculin est en excroissance. Les femmes sont peu nombreuses dans cet univers essentiellement masculin de Kratovicé, Sophie et sa vieille tante Prascovie ne faisant qu'un faible contrepoids à la garnison d'hommes retranchés dans leur château.

Les frontières entre les genres masculin et féminin sont assez ténues, souples et perméables dans *Le Coup de grâce*. Par exemple, Sophie revêt des aspects masculins et est présentée souvent comme « un garçon manqué » (CG, p. 113) ou comme « le frère du frère » (CG, p. 99) ; inversement, son frère est souvent représenté avec des traits féminins. Sophie est même comparée à un objet (CG, p.105). Seul Éric semble échapper à cette androgynie généralisée et présentée parfois positivement, dans le cas de Conrad notamment. Il est tout de même présenté comme une statue un peu raide avec la mâchoire carrée. Par moments, Éric conteste la définition de la

---

<sup>199</sup> *Idem*, p. 271.

<sup>200</sup> Andrea Hynynen, « La masculinité conformiste redoutable », dans Marc-Jean Filaire (dir.), *Marguerite Yourcenar et la culture du masculin*, Nîmes, Lucie Éditions, 2011, p. 169.

<sup>201</sup> Marc-Jean Filaire. *op. cit.*, p. 272.

masculinité dominante. L'état hors-sexe est souhaité « par le narrateur qui remet souvent en cause l'image de la masculinité dominante de ses contemporains selon les termes d'Andrea Hynynen<sup>202</sup> ».

L'apparence androgyne est vue comme positive dans le cas de Conrad puisqu'elle est associée à la noblesse, « c'est une marque de supériorité et nullement associée à un échec ou un manque<sup>203</sup>. » Ce physique empruntant des traits à l'un et à l'autre genre est assimilé à un succès. Le mythe de l'androgyne est présent dans l'œuvre de Yourcenar et se situe dans le cadre d'un renouveau de l'intérêt pour ce mythe à travers d'importants ouvrages tels que ceux du *Méphistophélès et l'androgyne* de Mircea Eliade<sup>204</sup>, de Jean Libis qui a publié *Le mythe de l'androgyne*<sup>205</sup> (il voit dans l'androgyne le symbole de la réconciliation des contraires) et un article de vingt pages de Marie Piquet<sup>206</sup> dans le *Dictionnaire des mythes littéraires* dirigé par Pierre Brunel. Ces auteurs mettent l'accent sur la richesse et la complexité du mythe de l'androgyne. Par exemple, Jean Libis y voit une figure archétypale de première importance sur laquelle l'univers mythologique a investi des valeurs considérables.

Cependant, même si Sophie a des aspects parfois masculins, ils ne sont pas vus positivement par le narrateur sauf pour ses jambes qu'ils comparent à celles d'un « jeune dieu » plutôt que d'une déesse (CG, p. 116). Il faut dire qu'il parle de son propre point de vue, qui en général est assez cynique envers les femmes. Dans cette optique, Éric louange cet attribut de Sophie parce qu'il correspond davantage au physique masculin qu'il admire. Par ailleurs, il n'y a pas de

---

<sup>202</sup> Andrea Hynynen, *op. cit.*, p. 149.

<sup>203</sup> *Idem*, p. 153.

<sup>204</sup> Mircea Eliade, *Méphistophélès et l'androgyne*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 1962.

<sup>205</sup> Jean Libis, *Le mythe de l'androgyne*, Paris, Berg International, coll. « Ile verte », 1980.

<sup>206</sup> M. Miguet, « Androgynes », dans le *Dictionnaire des mythes littéraires*, Éd. P. Brunel, Monaco, Le Rocher, 1988, p. 57-77.

jugement sur l'homosexualité dans l'œuvre yourcenarienne. Les personnages y sont plutôt bisexuels comme Éric. Ils ont souvent des penchants pour l'un et l'autre sexe.

Dans le même ordre d'idées, Éric tergiverse entre Conrad et Sophie selon ce qu'en dit Marc-Jean Filaire : « Éric est tiraillé entre son attirance pour Conrad et celle pour Sophie, ce qu'il faut comprendre comme un désir érotique pour le corps du frère et une accointance pour l'esprit de la sœur<sup>207</sup>. » Il établit une relation mortifère de bourreau à victime avec Sophie (CG. p. 110), qui se bute à son indifférence, voire à son mépris, ce qui fait dire à certains que ce roman met en scène une « véritable esthétique de la cruauté<sup>208</sup> » mise en abyme par le supplice de la main chinoise, soit être fouetté avec le revers de peau d'une main d'un gant d'officier.

Cette mise en abyme est un présage de la mort brutale de Sophie de la part d'Éric, qui lui donnera le coup de grâce suite à un premier coup qui n'a fait que lui arracher une partie du visage sans entraîner sa mort, d'où le titre du roman qui évoque la mort en deux temps. Ce titre est inditensif et interroge le lecteur éventuel sur ce dont on parle ici. Youcenar est généreuse en ce qui concerne le paratexte, puisqu'elle ajoute une préface à partir de l'édition de 1962 dans le but de minimiser l'aspect politique du roman en insistant qu'il s'agit avant tout d'un drame humain et non de faire l'apologie d'une cause quelconque. Mais cette injonction de lecture suscita plus de réactions que de consensus, comme dans l'article de Jacques Lecarme<sup>209</sup> qui polémique au sujet de la préface, à savoir si *Le Coup de grâce* est vraiment un drame humain comme le laisse entendre la préface de l'auteure. Cette préface au caractère classique constituait une interdiction de lecture plurielle de

---

<sup>207</sup> Marc-Jean Filaire, « *Le Coup de grâce* et *La mort à Venise* : la fin du masculin », dans Marc-Jean Filaire (dir.), 2011, p. 282.

<sup>208</sup> Vicente Terres, « *Le Coup de grâce* », dans le *Dictionnaire Marguerite Yourcenar*, 2017, p. 135.

<sup>209</sup> Jacques Lecarme, *op. cit.*, p. 15-29.

l'œuvre. Cette injonction de lecture n'eut pas l'effet escompté par l'auteur puisqu'elle ouvrait la voix à la contestation dont celle d'Elaine Marks :

The eight page preface, in the American edition published by Farrar, Straus and Giroux, and translated by Marguerite Yourcenar's companion, « compagne de vie », [...] is a curious document. It is as if the author had wanted to present as unquestionable truths the following points: that this short novel must be read as human and not a political document; that the protagonist is neither a sadist nor an antisemite; that this narrative belongs with the double tradition of the seventeenth-century French tragedy and the Russian and French first person récit<sup>210</sup>.

Pour en revenir à Éric, le narrateur-héros du récit, les thèmes s'organisent autour de lui par son long récit fait à la première personne. Aussi est-il le personnage le mieux défini du roman puisque la presque totalité de la diégèse est perçue et racontée par son prisme culturel particulier, notamment son cynisme récurrent et répétitif envers Sophie souvent qualifiée de façon péjorative comme « de Méduse coiffée de serpents » (CG, p. 109). Cela tranche fortement avec son attitude envers le frère de celle-ci, soit Conrad, l'idéal ami d'enfance et compagnon de guerre.

À noter ici que la notion de couple dans l'œuvre yourcenarienne ne coïncide pas avec la notion traditionnelle du couple. Il ne s'agit pas ici du couple traditionnel formé d'un homme et d'une femme unis par les liens du mariage, mais plutôt de réunions d'êtres mal assortis et dysfonctionnels dont les désirs sont ambivalents et souvent contradictoires, les menant souvent à une issue fatale, comme pour Sophie dans *Le Coup de grâce*, où l'amour passion est assimilé à une maladie qui mène à la mort. Dans l'univers yourcenarien, la passion s'avère d'ailleurs souvent fatale.

Malgré tout, Éric trouve au moins un avantage à la cour assidue que lui fait Sophie. Il lui découvre la qualité de la générosité. Comme autre côté positif, par exemple, Éric pavoise un peu à

---

<sup>210</sup> Elaine Marks, « Getting away with Murd(h)er »: Author's Preface and Narrator Text. Reading Marguerite's *Coup de grâce* after Auschwitz », *Journal of Narrative Technique*, vol. 20, n° 2, p. 212.

l'idée que l'entourage du château pense que Sophie et lui sont épris l'un de l'autre. Cela rehausse son égo masculin. Il salue aussi son dévouement à l'infirmerie et s'en inquiète lorsqu'elle soigne des malades du typhus (CG, p. 118), ce qui montre qu'il n'est pas aussi dur qu'il en a l'air. Il assimile toutefois l'amour de Sophie à une maladie nerveuse dont les symptômes sont changeants : « Elle ne souffrait que d'épuisement, de découragement, des fatigues d'un amour qui sans cesse changeait de forme, comme une maladie nerveuse qui présente chaque jour de nouveaux symptômes, et tout à la fois de manque de bonheur et d'excès. » (CG, p. 118)

Pour ce qui est du couple formé du frère et de la sœur, c'est le couple dont la relation est la moins développée dans le roman. C'est un couple d'androgynes où l'un et l'autre ont des caractéristiques de l'autre sexe au point qu'on pourrait les prendre pour des sosies. Pourtant, à l'instar des autres couples, il ne dure pas comme le constate Éric au sujet du changement d'attitude de Sophie par rapport à son frère : « Oh ! Conrad » dit-elle avec un accent d'une infinie fatigue, et elle se mit debout en s'appuyant des deux mains à la table, comme une infirme qui hésite à quitter son fauteuil. Sa voix impliquait tant d'indifférence au sort de son frère que je me demandais si elle avait commencé à le haïr (CG, p.120). » Il y a une représentation ambiguë des genres par le choix des adjectifs. Éric compare souvent Conrad soit à un enfant ou à une jeune fille : « Il avait gardé une innocence d'enfant, une douceur de jeune fille (CG, p.93) . » Inversement, Éric présente Sophie avec des traits masculins. Par exemple, Éric compare Sophie à « un garçon manqué » (CG, p. 113) ou par des noms masculins comme « le frère du frère » (CG, p.99) ou même à un animal en l'occurrence à « une chatte redevenue sauvage » (CG, p. 96). Sophie, toujours du point de vue d'Éric, est perçue péjorativement comme un être quelconque ou comme un objet : « L'amour avait mis Sophie entre mes mains comme un gant d'un tissu à la fois souple et fort ; quand je la quittais, il m'arrivait de la retrouver à la même place comme un objet abandonné (CG, p. 105) On peut y voir

la situation comme une mise en abîme de la diégèse avec le motif du gant dont on se servait les ennemis des officiers prisonniers pour les torturer. L'amour, c'est le gant d'Éric pour infliger des blessures à Sophie. Le frère et la sœur résistent longtemps puisqu'ils se ressemblent et se comprennent. Le thème de l'inceste est ici effleuré. Pour Yourcenar, le mythe de l'androgynie est riche et complexe et elle le considère comme un idéal à l'instar de l'écrivain Michel Tournier :

L'androgynie est donc le symbole le plus adéquat pour exprimer toute quête de plénitude, de totalité, soit qu'on envisage son existence dans un passé mythique, tel Adam Cadmon de certaine tradition hébraïque ou l'homme sphérique de Platon, ou bien qu'on le situe à la fin d'un processus de transmutation comme nous l'affirment les alchimistes<sup>211</sup>.

Les mythes anciens ont inspiré la littérature. Paradoxalement, le caractère androgynique de Conrad est louangé par le narrateur et inversement le caractère masculin de sa sœur est perçu péjorativement comme étant « un garçon manqué » (CG, p. 113), « le frère du frère » (CG, p.99) et pire encore comme « une Méduse coiffée de serpents » (CG, p.109) quand elle sort en bigoudis devant les soldats. Bref, il n'y a pas de véritable couple au sens traditionnel du terme dans ce roman, sauf des couples mal assortis et dysfonctionnels. Éric attribue des qualités morales semblables à Conrad et à sa sœur Sophie: « Le frère et la sœur étaient également purs, intolérants irréductibles » (CG, p. 136). Après avoir refusé la demande en mariage de Volkmar, Sophie apprend par celui-ci qu'Éric et son frère auraient une liaison homosexuelle, ce qui la pousse à rejoindre les forces ennemies pour qui elle éprouvait des sympathies idéologiques.

---

<sup>211</sup> Carminella Biondi, « Le mythe de l'androgynie dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar et de Michel Tournier », dans Simone et Maurice Delcroix (dir.), *Roman, histoire et mythe*, Actes du colloque d'Anvers du 15 au 18 mai 1990, S.I.E.Y., 1995, p. 41.

Le couple du frère et de la sœur se défait par la suite et encore davantage lorsque Conrad apprend que sa sœur a quitté le château familial pour aller rejoindre l'ennemi bolchévique. Il l'assimile alors à une traîtresse parmi les troupes blanches responsables de la défense de leur château de Kratovicé. Dans l'ensemble, le triangle amoureux entre les trois principaux personnages fonctionne aux dépens du pôle féminin, en l'occurrence de Sophie dans *Le Coup de grâce*.

Enfin, et non le moindre, il y a le couple formé par Éric et Conrad, peut-être le plus important du roman, même si Yourcenar tient à conserver son triangle amoureux. Sophie, pour son malheur, choisit la pente la plus abrupte du triangle amoureux et devra en supporter seule les conséquences, une vie aux perspectives vite limitées par des obstacles infranchissables. Éric et Conrad évoquent en filigrane le mythe de l'amitié militaire héroïque. L'image évoquant le mythe ancien grec de l'amitié militaire et de l'épopée est complétée au moment du décès de Conrad sur le champ de bataille sous les yeux d'Éric.

Dans *Le Coup de grâce*, « l'affinité avec l'éros grec se joue avant tout dans le domaine militaire » selon les termes de Pascale Paradis<sup>212</sup>. La relation entre Conrad et Éric reproduit, selon elle, le compagnonnage fait d'entraide entre les soldats, d'attention à l'autre, de conseils de l'aîné au plus jeune et inversement d'obéissance et de devoir d'assistance du cadet envers le plus expérimenté. Ici, fait-elle remarquer, qu'en dépit du même âge Éric est dépeint avec la maturité du maître et Conrad par « sa beauté » (CG, p.93) et la malléabilité attribuable à celle du disciple. L'aimé, Conrad, est aussi souvent comparé à un enfant, ce qui montre l'asymétrie de la relation

---

<sup>212</sup> Pascale Doré, « Affinités helléniques : l'éros au masculin dans *Le Coup de grâce* et *7 Mémoires d'Hadrien* », *Société internationale d'études yourcenariennes*, bulletin n° 20, déc. 1999, p. 87.

entre eux : celle du maître et de son élève. Enfin, la beauté de Conrad s'ajoute à sa malléabilité, et la relation entre les amis est idéalisée selon le canon grec selon Pascale Doré :

Tout en lui m'inspirait une confiance absolue dont il ne m'a jamais été possible par la suite de créditer quelqu'un d'autre. :À son côté, l'esprit et le corps ne pouvaient pas être qu'au repos, rassurés par tant de simplicité et de franchise, et par là même de vaquer au reste avec le maximum d'efficacité. C'était l'idéal compagnon d'enfance comme ç'avait été l'idéal compagnon de guerre (CG, p.93).

Cependant, Éric n'est pas indifférent aux charmes féminins quand il s'apitoie parfois sur le sort de Sophie et lui donne faussement de l'espoir, comme lors d'une nuit de bombardement (CG, p. 119) Il se rapproche d'elle pour mieux s'en éloigner par la suite quand un avion ennemi est comparé métaphoriquement à « une guêpe géante » (CG, p. 121). Certaines conditions de danger liées à la guerre favorisent des rapprochements entre les gens, mais Éric demeure ambivalent envers Sophie, non envers Conrad.

Certaines phrases du roman attestent que l'érotisme y est lié à la mort : « Le bras passé autour de sa taille de Sophie, j'avais pensé que cette nuit-là, c'est tout de même près d'elle que j'avais choisi de périr. » (CG, p. 121) L'attitude d'Éric envers Sophie est marquée par une certaine ambivalence, soit une alternance de gestes d'acceptation et de rejet. Il s'intéresse plus à son esprit avec lequel il entretient, selon ses termes, une certaine forme d'escrime, qu'elle en tant que femme, même si par moment il semble désirer un rapprochement physique avec elle, par exemple dans la scène où ils sont surpris par la pluie et qu'ils doivent en partie se dévêtir pour faire sécher leurs vêtements ou lorsqu'un avion s'approche la nuit du manoir de Kratovicé pour le bombarder et que Sophie a eu l'insouciance d'allumer une lampe qui met en danger leur demeure sans cesse menacée par les troupes ennemies. Éric admet alors qu'il y a une certaine affinité intellectuelle entre lui et Sophie et qu'il avait gagné la guerre contrec elle.

D'autre part, imaginant la vie future de Sophie avec Volkmar, il admet une forme de connivence avec elle au plan de l'âme, tous deux étant des êtres entiers et sans concession, donc pas si différents :

Ce qui infirme cette vue, c'est que ma Sophie est morte exactement dans l'atmosphère et sous l'éclairage de notre amour. En ce sens, et comme on disait en ce temps-là, j'ai donc l'impression d'avoir gagné la guerre. Pour m'exprimer de façon moins odieuse, disons que j'avais vu plus juste dans mes déductions que Volkmar dans ses calculs, et qu'il existait bien une affinité d'espèce. Mais pendant cette semaine de Noël, Volkmar eut tous les atouts (CG, p. 123).

On peut se demander aussi si Éric n'était pas envieux dans une certaine mesure de Volkmar sur lequel Sophie avait jeté son dévolu dans l'espoir fou de le rendre jaloux. Dans cette optique, Volkmar aurait été un instrument entre ses mains pour atteindre Éric et, qui sait, peut-être le ramener auprès d'elle, même si c'était quelque peu machiavélique. Une phrase du roman jette un doute sur les réels sentiments d'Éric envers Sophie : « Mais il faut bien que j'aie tenu à cette femme plus passionément que je ne le croyais, puisque j'ai tant de mal à voir que cet imbécile l'ait aimée. » (CG, p. 124) Le rival d'Éric, Volkmar, devient objet de l'animosité et de la haine d'un homme qui dit ne pas aimer cette femme, bien qu'on puisse ici en douter un peu. Il semble même l'apprécier, bien que ce soit un peu tard pour ce faire.

On peut dire qu'Éric est un personnage problématique puisqu'il est tiraillé entre le frère et la sœur, mais il semble que l'attrait pour son ami de toujours et compagnon de guerre pèse plus lourdement dans la balance que le contrepoids que s'acharne Sophie à lui faire sans beaucoup de résultats. Elle en paie chèrement le prix à la fin de la diégèse, alors qu'elle quitte Kratovicé et les siens pour rejoindre les troupes ennemies et est exécutée par Éric, l'être aimé, qui s'est refusé à elle jusqu'au bout. Seule consolation pour l'infortunée amoureuse, elle meurt de la main de cet être

aimé, et ce, à sa demande, une manière peut-être d'abrèger la souffrance de pas voir son sentiment d'amour partagé par l'être qu'elle a le plus aimé dans sa vie.

Éric assimile même l'amour de Sophie vis-à-vis de lui à une maladie nerveuse alors qu'elle soigne les malades du typhus de Kratovicé. Il pense qu'elle cherche à mourir par dépit en les soignant pour se consoler de son sentiment d'amour non partagé envers lui :

Nous avons des cas de typhus dans les baraquements ; elle s'obstina à les soigner. Ni moi ni Conrad n'y pouvions rien ; je finis par laisser faire cette folle décidée, semblait-il à mourir sous mes yeux. Moins d'une semaine plus tard, elle s'alita : on la crut atteinte. Elle ne souffrait que d'épuisements, de découragements, de fatigues d'un amour qui changeait de forme, comme une maladie nerveuse qui présente chaque jour de nouveaux symptômes, et tout à la fois manque de bonheur et d'excès. (CG, p. 118)

Ainsi, le narrateur-héros fait lui-même le lien entre le désir de la mort des suites d'un amour de la femme envers lui. Le texte de Marguerite Yourcenar présente une pluralité de genres aux frontières fluctuantes, ce qui a des répercussions sur sa représentation des genres sexués. Elle conteste la masculinité hégémonique dominante. Selon Andrea Hynynen, les héros des romans de Yourcenar sont des hommes, comme dans *Le Coup de grâce*, qui remettent souvent en cause l'image de la masculinité qu'expriment leurs contemporains<sup>213</sup>. Enfin, pour Élisabeth Badinter, l'homosexualité favorise une plasticité des genres, car elle fait vaciller les frontières entre les sexes.

## **7. Synthèse du premier chapitre**

L'univers de Marguerite Yourcenar est essentiellement masculin. Ses narrateurs homodiégétiques sont toujours des hommes, comme Éric von Lhomond, le narrateur du *Coup de*

---

<sup>213</sup> Hynynen, *op. cit.*, p. 151.

*grâce* qui ne fait pas exception à cette règle. Le récit du *Coup de grâce* se divise en trois parties, selon Jane Southwood :

« l'adolescence idyllique en 1915 d'Éric et de Conrad, passée ensemble à Kratovicé, la propriété appartenant à Conrad ; le retour d'Éric et Conrad à l'été de 1919 à Kratovicé, cette propriété passant tour à tour des mains des communistes à celles de ses adversaires, la présence de Sophie, sa déclaration d'amour et puis son départ, dégoûtée du comportement d'Éric ; la mort de Conrad, suivie de celle de Sophie, aux mains d'Éric, forcé de jouer le rôle de bourreau et de donner le 'coup de grâce' à la sœur de son ami <sup>214</sup>.

Éric est un guerrier puisqu'il est militaire de carrière, lequel n'obéit cependant pas à des convictions politiques convaincues. Il est individualiste et peu solidaire d'autrui sauf de Conrad, son grand ami, qui figure dans le roman comme un cas à part. La force thanatique de la guerre est mise en scène par l'auteure dans ce roman historique qui se passe dans l'immédiat après-guerre de la Première Guerre mondiale, soit une période de dix mois dans la vie du narrateur : une période en soi courte, en 1919 en Courlande, mais turbulente et complexe tant sur le plan personnel que sur le plan sociopolitique et historique.

Cette histoire fictive que propose Marguerite Yourcenar serait inspirée d'un fait vécu par Conrad et Jeanne de Vietinghoff au début du XX<sup>e</sup> siècle, peu après la fin de la Première Guerre mondiale de 1914-1918. Le chaos de l'immédiat après-guerre dans *Le Coup de grâce* est représenté comme un miroir de cette période confuse, de dislocation et de détérioration et de profond désordre. D'après Anne-Yvonne Julien, *Le Coup de grâce* est composé de deux récits en parallèle :

Le roman mettait en présence à la fois la représentation d'une germanité légendaire et héroïque, qui a séduit Marguerite Yourcenar, traduite par le duo des compagnons d'armes, héritiers des chevaliers Teutoniques, que sont Éric et Conrad et en même

---

<sup>214</sup> Jane Southwood , « Éléments antiques et classique dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar : *Le Coup de grâce* », dans Jayne Southwood et Bernard Bourque (ed.), *French Seventeenth-Century, Influences and Transformations*, Berne, vol. 7, p.241-242.

temps le récit du choix difficile pour le personnage de Sophie du choix entre deux camps. L'ensemble pouvait déboucher sur une ambiguïté idéologique<sup>215</sup>.

Julien souligne aussi que *Le Coup de grâce* suit une progression dramatique à l'instar d'une tragédie classique, mais sans avoir l'unité de temps puisque la diégèse une période de dix mois : « La structure du récit épouse la limpidité de l'économie tragique :

--Nous parlerons ici métaphoriquement—sont parfaitement enchaînés. Une « scène d'exposition » contient non seulement les informations requises sur les protagonistes, mais surtout le récit d'un passé édénique à jamais révolu, celui des équipées champêtres de jeunesse avec Conrad, sous le signe d'un paganisme sensuel. C'est avec l'« espèce d'escrime cruelle entre celle « qui s'offre » et celui « qui se refuse », se déclinent toutes les modalités d'une guerre d'usure qui fait de l'adversaire une complice dans le jeu où on mise sa vie (CG, p.99). La dégradation progressive de Sophie coïncide avec le « second acte ». C'est l'époque des rivalités insensées ; la scène d'ivresse où se célèbre la mort du chien Texas, préfiguration de la mort de Sophie, est le point culminant de cette chute. « L'acte III » est celui de l'illusoire entente, moment solennel proche d'un échange de serments, dans l'effroi partagé lors d'un bombardement aérien et de la mort recherchée en commun, auquel succède le brutal écart d'Éric<sup>216</sup>

Nous préférons résumer en nos termes les deux derniers actes du récit : L'acte IV voit le départ de Sophie vers le cantonnement des rouges après avoir appris par Volkmar qu'Éric aurait une liaison homosexuelle avec Conrad qui meurt peu après de hardiesse sur le champ de bataille. À l'acte V, c'est enfin l'exécution de Sophie et l'évacuation de Kratovicé devenu indéfendable. Il ne reste qu'Éric comme survivant.

Selon Marie-Laure Swiderski, la narration y joue un rôle primordial pour rendre sensible l'effet dévastateur de la guerre et comporte trois visages :

Par le biais de la narration désabusée et cynique du héros quadragénaire, la romancière rend sensible la présence déshumanisante de la guerre tout en la démystifiant. Elle la montre dans son œuvre de mort, dénaturant le monde et encore plus les êtres, surtout quand ils sont jeunes et sans expérience comme nos protagonistes. Ainsi la guerre va-t-elle revêtir trois visages : celui de la guerre

<sup>215</sup> Anne-Yvonne Julien, *Marguerite Yourcenar, du Mont-Noir aux Monts-Déserts*, Paris, Gallimard, 2003, coll. « nrf », p. 167.

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 145-146.

civile, qui tient aux jeunes gens toute réalité, le combat d'Éric contre soi-même qui explique le drame et la guerre des sexes, telle que la vivent Éric et Sophie, la pire de toutes, dont le récit va révéler le lien étroit avec les deux autres<sup>217</sup>.

À la complexité de la guerre civile balte s'ajoute l'imbroglie entre les trois personnages principaux qui vivent une vie d'assiégés sur le qui-vive dans leur château de Kratovicé, transformé en caserne militaire à la faveur des hostilités dans la crainte constante de la mort apportée par les combats. Cette transformation du lieu est perçue comme une tragédie par les personnages qui y vécurent des jours heureux quand ils étaient adolescents.

Dans l'ensemble, la guerre a un impact ambigu sur les personnages qui se ressemblent et qui s'aiment : elle les rapproche pour un temps dans un huis clos carcéral dans leur demeure ancestrale où ils étaient naguère heureux, mais à cause de la violence des combats de la guerre civile, elle peut les séparer à jamais. La vie d'avant la guerre au château de Kratovicé, Éden septentrional, est évoquée nostalgiquement, surtout par Éric qui regrette ce paradis perdu idéalisé dans sa jeunesse en compagnie de ses cousins Conrad et Sophie qui lui ressemblent à bien des points de vue, tant au physique qu'au plan psychologique. Par exemple, ils partagent une ascendance complexe. Éric est allemand par son père et a du sang français alors que Conrad et sa sœur sont baltes avec du sang russe. Ils ont la caractéristique commune d'avoir été privés de façon précoce d'un soutien parental. Éric se sent questionné par l'amour de Sophie, mais il est parfois ambivalent avec elle. En fin de compte, il se résigne à l'exécuter non sans avoir pensé encore une fois au frère tant aimé de cette dernière, car il était toujours plus proche du frère que de la sœur à qui elle ressemble trop pour ne pas y penser à l'occasion.

---

<sup>217</sup>Swiderski, *op. cit.*, 1998, p. 130.

Éric est le narrateur et protagoniste du roman *Le Coup de grâce*. Il évoque un univers porté par la passion où hommes et femmes s'opposent. Les trois principaux personnages du roman, Éric von Lhomond et ses cousins Sophie et Conrad de Reval, ont connu une enfance heureuse au château de Kratovicé, la demeure seigneuriale des de Reval. La guerre civile balte qui survient peu après la révolution russe de 1917 cause un délabrement de cette demeure considéré comme une tragédie. Sophie s'éprend d'Éric, mais il lui préfère obstinément son frère, Conrad, son ami d'enfance et de toujours, puisqu'une amitié ardente aux frontières de l'homosexualité lie les deux hommes. Toutefois, on est dans l'ambiguïté quant à la nature de leur relation. C'est d'ailleurs une caractéristique de la littérature de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle que de parler d'homosexualité en termes voilés et non explicitement. *Le Coup de grâce*, c'est la coexistence de deux récits en parallèle : le récit d'une amitié passionnée dans un monde clos et celui de l'amour passionné d'une femme qui aboutit à sa mort.

De cette opposition entre les genres dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar, la femme en sort perdante. Dans le cas de Sophie le personnage principal féminin aux «frontières sexuelles vacillantes <sup>218</sup>» selon les termes d'Élaine Cliche en sort doublement perdant, car elle devient une femme-soldat (en endossant un rôle traditionnellement masculin qui lui fait renoncer à sa part de féminité) et elle est exécutée à sa demande par l'homme qu'elle aime, c'est-à-dire Éric, qui a l'impression d'assister une deuxième fois à la mort de Conrad, le frère de Sophie à qui elle ressemblait. Les amis de naguère sont devenus des ennemis lorsque Sophie rejoint les forces bolchéviques. Conséquence de sa départ de son clan, elle en paie le prix fort : sa vie. Les genres

---

<sup>218</sup> Elaine Cliche, «Performing the masculine voice», dans Judith Holland Sarnecky et Ingeborg Majer O'Sickey (dir.), *Subversive Subjects*, Madison, Teaneck Fairleigh Dickinson University, Press, 2004, p.205.

sexués ont des frontières souples et fluctuantes dans ce roman, Sophie étant comparée à un garçon manqué à maintes reprises voire au « frère du frère » (CG, p. 99). Inversement, son frère Conrad est comparé à un enfant ou encore à « une jeune fille ayant des princes pour ancêtres » (CG, p. 112).

Comme Andrea Hynynen, nous constatons ici que cette androgynie est vue comme une qualité de la noblesse et non comme un défaut. Dans cette optique, Andrea Hynynen affirme que l'air androgyne des personnages du roman est sans cesse souligné « par le narrateur autodiégétique qui relie cette qualité au sublime<sup>219</sup> ». Dans l'ensemble, à l'instar des autres héros des romans de Marguerite Yourcenar, Éric ne se soumet pas à l'hégémonie hétérosexuelle : « Alexis, Éric, Hadrien, Zénon, et Nathanël en sont les cas les plus apparents<sup>220</sup>. »

Dans *Le Coup de grâce*, Éric raconte des faits du passé lointain de la guerre civile balte, plus précisément en Courlande dans une longue analepse. Il raconte à travers son prisme particulier (un aventurier cynique) la diégèse d'un triangle amoureux entre lui et son compagnon d'armes et sa sœur qui s'éprend de lui. Cependant, il lui préfère le frère à la sœur. Celle-ci devine peu à peu que son amour est sans issue, tout comme la guerre civile dont elle est entourée, elle et sa classe privilégiée, l'aristocratie. Il y a une impasse au sujet du désir des personnages qui est non satisfait, insérée dans une autre impasse, celle de l'engrenage et de l'imbroglie de la guerre civile balte. Deux mondes s'opposent, soit celui du château et celui du village. Le paysage isolé de la Baltique

---

<sup>1219</sup> Hynynen, *op. cit.*, p. 153.

<sup>220</sup> Andrea Hynynen, « La résistance du personnage yourcenarien face à l'hégémonie hétérosexuelle » dans *Écriture du pouvoir, pouvoir de l'écriture. La réalité de sociale et politique dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, dans Francesca Counihan et Bérangère Deprez (dir.), Bruxelles, P.I.E., Peter Lang, 2006, p.265.

en chaos a un rôle symbolique servant à représenter la noblesse déchue qui n'arrive plus à se maintenir au pouvoir.

Le désordre amené par la guerre civile a plusieurs facettes : des désordres extérieurs peuvent s'accompagner de désordres intérieurs selon l'optique d'Anne-L. Thurler-Muller. Premier visage du chaos : « la répression des Zélotes par Hadrien, la guerre fratricide entre les bolchéviki et les tenants de l'ordre ancien [...] illustrent ce morcellement social et politique meurtrier<sup>221</sup>. » Sophie entre dans une spirale dangereuse en multipliant les aventures d'un soir pour attiser la jalousie d'Éric, mais ça ne fonctionne toujours pas avec ce militaire plutôt froid, qui se sent questionné par l'amour de la jeune femme. Or il se sent toujours plus proche de son frère Conrad, préférant l'amitié masculine considérée comme plus certaine à l'amour de la jeune femme assimilée par lui à une maladie obsessionnelle. Par ailleurs, le fait qu'Éric méprise souvent Sophie complique sa relation avec Conrad, qui finit par la considérer comme une simple espionne au service de l'ennemi rouge vers la fin de la diégèse, ce qui le rapproche de lui en fin de compte.

Par la suite, Conrad est blessé mortellement sur le champ de bataille (ce qui évoque le mythe grec ancien d'Achille de Patrocle durant le siège de Troie) et Éric ne peut se résoudre à abrégé ses souffrances lorsqu'il agonise la nuit devant lui, rappelant ainsi le mythe grec ancien. Entre-temps, Sophie, dont la mort du chien présage sa propre mort, a quitté le château familial de Kratovicé pour combattre du côté adverse, où elle retrouve son ami libraire et bolchévique convaincu Gregori Leow. Un passé révolu et idéalisé est souvent évoqué dans le roman, mais la guerre d'usure fait disparaître peu à peu cet univers qui se sait de plus en plus certain proche de sa fin. La guerre

---

<sup>221</sup> Anne-Lise Thurler-Muller, « L'univers socio-politique yourcenarien : ordres et désordres », *Equinoxe*, n° 2, p. 116.

provoque l'effritement des forces du bataillon responsable de la défense du château de Kratovicé situé sur une frontière instable qui peu à peu devient indéfendable et sera par la suite évacué. La guerre transforme le bataillon qui se rétrécit peu à peu et le temps fait son œuvre en rendant la défense du château plus difficile. Ce caractère transformateur se trouve ainsi dénoncé puisqu'il affaiblit la résistance des assiégés par des forces hostiles.

Malgré cela, au cours de la guerre civile balte, Sophie est faite prisonnière par les troupes d'Éric, ce dernier l'exécutera de sa main à la demande de cette dernière, acte d'amour ou de haine de sa part, on ne sait pas. C'est la dernière ambiguïté du *Coup de grâce* et non la moindre. *Le Coup de grâce* est une réécriture moderne du mythe d'une amitié militaire plus moderne où le mythe ancien se retrouve en filigrane à travers le roman. En n'oubliant pas toutefois que pour Achille, le compagnonnage était plus important encore que la gloire: « Il aime certes la gloire, mais plus encore l'amitié et l'amour<sup>222</sup>. » Éric et Conrad, son compagnon d'enfance et de guerre, font écho à ce mythe grec ancien, tout comme l'auteure qui valorise cette amitié militaire masculine basée sur l'entraide et le respect mutuel de chacun. N'oublions pas aussi que la mythologie peut servir de métaphore pour comprendre les comportements humains.

À la fin du roman, Éric voit toutefois son rêve de revenir à Kratovicé compromis par les révolutionnaires bolchéviques dont il doute peu de la victoire prochaine puisqu'il émet même des projets d'émigration vers le Canada avec son ami Conrad, même si lui est résolu à faire triompher la cause des siens, celle des troupes partisans de l'ordre ancien appelé à disparaître faute de pouvoir s'adapter à de nouvelles circonstances. Dans *Le Coup de grâce*, à la guerre des idéologies

---

<sup>222</sup> *Dictionnaire culturel de la mythologie gréco-romaine*, René Martin (dir.), Paris, Nathan, 1998, p. 18.

s'ajoute celle des cœurs, voire des genres. L'idée de la « décadence <sup>223</sup> » est aussi récurrente dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar, comme l'estime Mireille Blanchet-Douspis. Dans *Le Coup de Grâce*, on assiste plus particulièrement au déclin de la classe sociale privilégiée d'alors, l'aristocratie, à laquelle l'auteure appartenait aux classes supérieures, en l'occurrence l'ancienne bourgeoisie, par son père, Michel Cleenewerck de Crayencour et d'une mère belge, Fernande de Cartier de Marchienne, d'une famille noble belge puisque Yourcenar est son nom d'écrivain qui constitue une anagramme de son nom d'origine qui est Crayencour. Elle passa son enfance au château familial appelé Le Mont-Noir et les villageois la désignaient en ces termes : « « La petite fille du château <sup>224</sup> ». L'œuvre de Yourcenar a une dimension mythique qui viserait à l'exemplum, « car tous les personnages historiques, légendaires ou de pure fiction répondent à une vocation universalisante qui vise de façon plus ou moins consciente à l'exemplum <sup>225</sup>. » *Le Coup de grâce*, comme d'autres écrits de l'auteure, comporte deux niveaux, soit le niveau historique des événements racontés et l'étage mythique qui lui est sous-jacent :

L'histoire importe, donc, mais surtout comme décor nécessaire au déploiement du personnel historique. La tâche du romancier historique, telle que l'envisage Yourcenar, consiste à s'immerger dans la conscience des personnages historiques, qu'ils soient fictifs ou réels, consiste à faire, avec eux, l'expérience concrète de l'Histoire, au moment où elle se déroule. Cela dit, le texte yourcenarien ne se limite pas à ce niveau premier de l'expérience directe de l'Histoire. Il y a dans l'ensemble de l'œuvre, un geste constant de dépassement mythologique qui permet de subsumer l'expérience historique brute, telle qu'elle est vécue par les personnages, dans une universalité qui tend à constituer tel événement historique comme l'occurrence d'un invariant mythique <sup>226</sup>.

---

<sup>223</sup> Mireille Blanchet-Douspis, *L'idéologie politique de Marguerite Yourcenar d'après son œuvre romanesque*, Amsterdam et New-York, Rodopi, 2014, p. 91.

<sup>224</sup> Michèle Goslar, *Yourcenar*, Bruxelles, Éditions Racine, 1998, p.41.

<sup>225</sup> Carminella Biondi, Luc Rassin et Bruno Tritsmans, « Mythe et Idéologie », dans Simone et Maurice Delcroix (éd.), *Roman, histoire et Mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours, SIEY, Actes du colloque de l'Université d'Anvers du 15 au 18 mai 1990, 1995, p. 514.

<sup>226</sup> *Ibid.*

Avec *Le Coup de grâce*, Yourcenar termine la décennie des années 1930, où le thème de l'amour inassouvi caractérise sa production littéraire qui fait écho aux mythes gréco-romains selon les termes de Jane Southwood et de Bernard Bourque : « Pour Marguerite Yourcenar, il ne s'agit pas d'un passé révolu ; l'Antiquité est plutôt contiguë au présent [...] La contiguité du passé antique et du présent est surtout mise à jour par le truchement des mythes gréco-romains<sup>227</sup>. Les écrits des années 30 valorisent le compagnonnage viril fait de bravoure et d'entraide mutuelle et *Le Coup de grâce* ne fait pas exception à cette règle à laquelle Yourcenar ne déroge guère.

---

<sup>227</sup> Jane Southwood, « Éléments antiques et classiques dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar : *Le Coup de grâce*, dans Jane Southwood et Bernard Bourque (éd.), *French Seventeenth Century Literature, Influences and Transformation*, Berne, vol. 7, p.236

## 12. Transition vers la Deuxième Partie

Avant de passer à l'adaptation cinématographique du roman de Marguerite Yourcenar, présentons d'abord Volker Schlöndorff, son réalisateur. Bien que né en Allemagne en 1939, Schlöndorff fut naturalisé français, puis américain. Il a fait ses études universitaires en France à l'Institut d'Études d'économie et de sciences politiques à Paris, où il commencera sa carrière de cinéaste comme assistant d'Alain Resnais dans le cadre de la réalisation du film *L'année dernière à Marenbad*. Encouragé par Louis Malle, il réalise son premier long métrage qui se révéla un succès en 1966 avec l'adaptation cinématographique des *Désarrois de l'élève Törless* d'après le roman de Robert Musil. Ce fut sa première adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire. Il traite souvent des thèmes de la révolte, du pouvoir et de la répression (comme dans *L'honneur perdu de Katharina Blaum* en 1975, *Le tambour* en 1979, *Mort d'un commis voyageur* en 1985, *Le roi des Aulnes* en 1996 et *Les trois vies de Rita Vogt* en 2000). Schlöndorff amorce alors les deux tendances de sa carrière, soit celle de faire des adaptations de créations littéraires, surtout germanophones, avec en deuxième lieu les adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires françaises, puisant dans Marcel Proust (*Un amour de Swann*) en 1983<sup>228</sup> et Michel Tournier (*Le roi des Aulnes*) en 1996<sup>229</sup>. Dans cette perspective, Frantz Gévaudan constatait que Schlöndorff qui a reçu une formation en philosophie « a besoin de recréer à partir d'œuvres existantes<sup>230</sup> ». Ce sont ces deux littératures qui sont les sources de son inspiration dans cette tendance. L'autre tendance de Schlöndorff était de réaliser des films pour le grand public. Son cinéma se caractérise par une économie de moyens (comment faire plus avec peu) que lui ont montré Louis Malle et Jean-Pierre Melville, dont il a été également l'assistant<sup>231</sup>.

Dans l'ensemble de son œuvre, au lieu de créer des scénarios originaux il optera davantage pour recréer à partir de matériel existant. Le succès du film *Les Désarrois de l'élève Törless*

affirmait le renouveau du cinéma allemand dont Schlöndorff fut l'un des chefs de file avec d'autres réalisateurs allemands, tels qu'Alexander Kluge, Wim Wenders, Werner Herzog et Rainer Werner Fassbinder. Ces cinéastes plaçaient la critique sociale et politique au cœur de leur travail, tranchant par là avec le film de pur divertissement à l'américaine qui dominait les écrans en Allemagne alors que le public se relevait des affres des combats de la Seconde Guerre mondiale.

Peu après celle-ci, dans les années 1950, le cinéma allemand était dominé par les thèmes patriotiques, les tubes musicaux et les adaptations des romans de Karl May et d'Edgar Wallace. En 1961, à l'instigation d'un pamphlet intitulé *Le film allemand ne peut être meilleur*, Joe Hembus préconisa une réorientation du long métrage allemand. Au contraire, les porte-paroles du Nouveau Cinéma allemand voulaient traiter de sujets en prise avec la politique, la critique sociale et les débats contemporains. Les réalisateurs allemands voulaient devenir autonomes au plan financier. Lors du festival du court-métrage d'Oberhausen en février 1962, vingt-six d'entre eux signèrent un manifeste qui fut désormais appelé le Manifeste d'Oberhaus et qui fut à la source du Nouveau cinéma allemand.

Ce type de cinéma encourageait la réflexion du spectateur, ou selon les termes de Timothy Corrigan, il était de nature auto-réflexive : « Given *the necessary self-reflexive nature of the New German Cinema*<sup>232</sup>. » Dans cet ordre d'idées, les cinéastes allemands ont mis sur pieds le film *Germany in Autumn* (1978), le produit d'une collaboration entre onze réalisateurs allemands de ce courant incluant des réalisateurs tels que Fassbinder, Kluge et Schlöndorff. Ils entendaient par cette production cinématographique à instaurer un dialogue entre le spectateur et l'œuvre filmique à partir de différents thèmes sociaux et historiques : « *It addresses formally and thematically many*

---

<sup>232</sup> Timothy Corrigan, *New German Film. The Displaced Image*, édition révisée, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1994, p. 12.

*of historical and social vectors that locate contemporary German cinema as a cultural dialogue between spectator and screen*<sup>233</sup>. »

Cet auteur considère que dans l'ensemble, les films de Volker Schlöndorff sont assez conventionnels par rapport aux autres réalisateurs allemands du Nouveau Cinéma allemand en ayant recours à des stratégies et ou des moyens traditionnels pour établir le suspens et des climax : « *Compared to the cinema of many of the other German filmmakers of this generation, Schlöndorff's films have strikingly conventional look to them, stylistically unextravagant and narratively bound to be clear novelesque development that employ traditional strategies of suspense and climax*<sup>234</sup>. » Il souligne aussi que Volker Schlöndorff met l'accent sur les dimension sociale et sur l'histoire politique en montrant un individu dans une conjoncture où l'humanisme a du mal à trouver sa place : « *But, for Schlöndorff, the dynamics of a filmic type have a crucial social dimension which he consciously abstracts from cinematic and political history : in Schlöndorff's films, the democratic humanist is only a type whose place is becoming increasingly less viable*<sup>235</sup>. » Par ailleurs, le Nouveau Cinéma allemand a été influencé par les idées de la Nouvelle vague française de même par les mouvements de contestation de 1968.

Le succès de l'adaptation cinématographique des *Désarrois de l'élève Törless*, inspirée de l'œuvre intimiste de Robert Musil, ouvrait la voie à un nouveau récit de confession avec l'adaptation cinématographique du *Coup de grâce* dans lequel le narrateur-héros est un soldat troublé par l'amour que lui porte sa cousine, mais qui lui préfère son frère et ami d'enfance sur fond de guerre civile balte en Courlande, dans le sillage immédiat de la fin de la Première Guerre

---

<sup>233</sup> *Ibid.*

<sup>234</sup> *Idem*, p. 55.

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 59.

mondiale. La mise en scène du *Coup de grâce* se caractérise, selon Albert Cervoni, par le « même classicisme » et le « minimum de moyens de la mise en scène » qui ne sollicite aucun effet et qui rejette toute dramatisation<sup>236</sup>. Ce critique qualifie même *Le Coup de grâce* de chef d'œuvre et considère qu'il constitue le meilleur film de Volker Schlöndorff.

Le narrateur homodiégétique du roman de Yourcenar mis en scène par Schlöndorff, Éric von Lhomond, y raconte son histoire compliquée. On perçoit par le prisme particulier de son regard sa perception de la passion de cette femme, associée à une maladie sur un fond de guerre civile qui amplifie les émotions des personnages vivant une tension permanente puisqu'ils s'aiment et se déchirent dans un cadre propice à une mort prochaine, la leur, voire même celle de leur classe privilégiée, de l'aristocratie menacée par les forces bolchéviques qui ne veulent pas voir triompher les forces adverses de la révolution dont fait partie les trois principaux personnages, à savoir Éric, Sophie et son frère Conrad.

---

<sup>236</sup> Albert Cervoni, « Le désarroi des soldats perdus », *Avant-Scène du cinéma*, 1<sup>er</sup> février, 1977, n° 181, p. 4.



**Deuxième** **partie**

---

**L'adaptation cinématographique du *Coup de grâce* par Volker Schlöndorff**

**1. Méthodologie de l'adaptation**

Une adaptation est toujours une interprétation. C'est un concept malléable concernant deux récits dans deux univers différents. Dudley Andrew propose dans sa recherche sur la sémantique comparée deux avenues pour penser le phénomène de l'adaptation cinématographique :

First, adaptation becomes part of larger philosophical and epistemological projects in interpretation and thus connects adaptation with other questions linking the human and social sciences today. Second, unlike past tendencies to generalise about fundamental theoretical relations between film and literature, this framework allows a person to discriminate and distinguish between different tactics in individual acts of adaptation, placing each interpretative strategy to a specific context<sup>237</sup>.

Cet auteur identifie trois modes d'adaptation pour les différencier comme point de départ d'une analyse d'un film qui découle d'une œuvre littéraire : « *These modes can, for convenience, be reduced to three: borrow, intersection and fidelity*<sup>238</sup>. »

Le cinéma a des contraintes liées à son support, comme la durée du film qui implique des coupures, et parfois des contraintes liées au choix des acteurs, car un mauvais choix dans la distribution des acteurs peut avoir des conséquences néfastes pour le film. Une adaptation est aussi un processus de transformation. Les meilleurs films sont souvent des adaptations car le public a à l'occasion des bases littéraires, même si ses attentes sont parfois déçues par l'adaptation cinématographique de l'œuvre littéraire d'origine. Nous nous proposons dans ces pages d'étudier

---

<sup>237</sup> Timothy Corrigan, *Film and Literature. An Introduction and Reader*, 2<sup>e</sup> édition, Londres & New York, Routledge & Francis Group, 2012, p. 65.

<sup>238</sup> *Ibid.*, p. 66.

l'adaptation cinématographique du *Coup de grâce* de Marguerite Yourcenar par Volker Schlöndorff à l'aide de l'analyse filmique mise au point par Francis Vanoye et Anne-Marie Goliot-Lété<sup>239</sup>. Il convient de préciser ici que l'analyse filmique procède d'une commande, laquelle se situe dans un contexte donné. Dans cette optique, le film de Schlöndorff est un produit culturel qui s'inscrit dans le contexte culturel sociohistorique de l'Allemagne de l'Ouest et de la France, puisqu'il s'agit d'une coproduction franco-allemande. Au départ, le film a été tourné en allemand avec seulement quelques répliques en français. Il y aura par la suite une version doublée en français pour le marché francophone.

Analyser un film, c'est l'interpréter, il y a donc autant d'interprétations qu'il y a d'interprètes : « Tout le monde s'accorde aujourd'hui à postuler qu'un texte autorise une pluralité d'interprétations<sup>240</sup>. » Goliot-Lété et Vanoye sont d'avis qu'il faut tout de même respecter un minimum de balises méthodologiques, dont le recours au sens littéral défendu par Umberto Eco, à savoir ce qui est vraiment exprimé par le texte, à l'intention de l'œuvre, comme moyen de fonder la liberté interprétative à partir de vérifications et des validations. Pour prolonger l'interprétation de l'œuvre, Goliot-Lété et Vanoye suggèrent deux axes d'interprétation : l'axe sociohistorique et l'axe symbolique. La présente recherche se propose de combiner les deux axes puisque l'œuvre de départ, soit le roman de Marguerite Yourcenar, est riche d'un contexte historique complexe et de métaphores accompagnées de mythes. On s'intéressera ici à l'impact du passage d'un support à un autre sur la représentation de la guerre, de la masculinité, de l'éros et des genres.

---

<sup>239</sup> Anne Goliot-Lété et Francis Vanoye, *Précis d'analyse filmique*, Paris, Armand Colin, 2012, 127 p.

<sup>240</sup> Goliot-Lété et Vanoye, *op. cit.*, p. 45.

Notre question principale de recherche est la suivante : à quel type d'adaptation cinématographique est-on en présence ici selon la typologie des adaptations développée par Esther Pelletier<sup>241</sup> ? Est-ce une adaptation stricte, libre ou inspirée ? Cette dernière catégorie accorde le plus de libertés par rapport à l'œuvre initiale et il y a beaucoup de changements par rapport à l'œuvre littéraire initiale. La seconde implique des retranchements et des modifications alors que l'adaptation stricte, comme son nom l'indique, implique les mêmes motifs, les mêmes actions principales présentes dans l'œuvre d'origine. La classification des adaptations cinématographiques d'Esther Pelletier rejoint celle de Timothy Corrigan, qui classe les adaptations cinématographiques en trois grands types en relation allant de l'emprunt, au croisement et enfin à la fidélité et au changement par rapport à l'œuvre littéraire, c'est-à-dire son hypotexte. Pour notre part, nous allons nous baser sur la classification d'Esther Pelletier.

On peut aussi mentionner que Yannick Mouren<sup>242</sup> a établi une classification plus globale du phénomène des adaptations diverses, et non seulement celle du roman par le cinéma. Trois types de transposition du livre au film sont alors proposés :

- 1) Dans le cas le plus simple, que l'on appelle « adaptation », le cinéaste ou le scénariste part du roman (ou d'une nouvelle) unique et en font un film de fiction.
- 2) Plus rarement, l'auteur ou les auteurs du scénario partent de plusieurs (les plus souvent de deux) romans et nouvelles et en font un film de fiction, racontant une histoire unique (le film à sketch ne fait pas partie de cette catégorie).

---

<sup>241</sup> Esther Pelletier, *Écrire pour le cinéma, op. cit.*, 1992, p. 31.

<sup>242</sup> Yannick Mouren, « Le film comme hypertexte, Typologie des transpositions du livre au film », *Poétique*, n° 24, 1993, p. 113.

3) Parfois, les auteurs du scénario partent d'un ou de plusieurs ouvrages non narratifs (ou non fictionnels), tels que le mémoire, le rapport, le journal, les minutes d'un procès, etc.

Pour ce qui est du guide de l'analyse de l'adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire selon Francis Vanoye et Anne-Goliot Lété, leur approche met l'accent sur le contexte de production de l'hypertexte, soit le texte qui est subséquent par rapport à l'œuvre littéraire initiale comme c'est le cas ici. Dans ces conditions, la définition du contexte et du produit final est indispensable au cadre de l'analyse. Le contexte de production, dans les années 1970, a marqué et favorisé une certaine évolution où la grande histoire a pris le pas sur le document humain, contrairement à ce que recommandait initialement l'auteure du roman, Marguerite Yourcenar. Il s'ensuivra une nouvelle œuvre et un déplacement des significations au point qu'elle ne reconnaîtra plus l'œuvre cinématographique comme étant la sienne. Le guide explique une démarche précise à suivre sur laquelle nous nous baserons pour étudier la version filmique de Volker Schlöndorff du roman écrit par Marguerite Yourcenar. Dans cette optique, il convient d'analyser l'adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire selon un processus composé de douze étapes :

1. Comparer les dates de première parution du texte-source avec celle de la sortie (ou du tournage) du film ainsi que les contextes géographiques et historiques des deux œuvres.
2. Qui a écrit le scénario ? L'auteur du texte-source a-t-il collaboré à l'adaptation de son œuvre ?
3. Comment l'adaptation est-elle indiquée : ostensiblement, nettement, discrètement, pas du tout ?
4. L'adaptation a-t-elle été élaborée à partir de plusieurs textes ?
5. Observer les titres des deux œuvres, les noms des personnages, y compris les changements de pays de production. Y a-t-il transfert de lieux et/ou de contextes socio-historiques de l'histoire ?
6. Faire l'inventaire des personnages, observer les suppressions, les ajouts, les amalgames ainsi que le statut et les fonctions des personnages principaux.
7. Comparer le début et la fin des deux œuvres.
8. Faire l'inventaire des épisodes et des scènes supprimées, ajoutées ou condensées ou dilatées. Observer la mise en dialogue : dialogues prélevés dans le texte source, produits de transformations de ce texte, créés de toute pièce, etc.

9. Faire apparaître la structure globale des deux œuvres (division en parties ou en « actes », mode de narration, ordre des épisodes et des scènes, ellipses). Observer les processus de dramatisation.
10. Observer les processus de visualisation (scènes racontées/scènes montrées, intériorité et subjectivité des personnages exprimées par le dialogue/voix off/visualisées).
11. Observer l'apport des éléments non littéraires à la construction du sens et à la production des émotions : musique, couleurs, lumière, décor, physique et voix des acteurs, effets de montage.
12. Choisir un angle d'analyse qui ne se borne pas à constater les différences ou à juger l'adaptation à l'aune de sa plus ou moins grande « fidélité » à l'œuvre source. Réfléchir à l'usage que les adaptateurs ont fait de l'œuvre source pour produire une nouvelle œuvre présentant de nouvelles perspectives en termes de sens et d'impact émotionnel.<sup>243</sup>

Il y a parmi ces indications des notions que l'on va retenir pour analyser l'adaptation filmique du roman, telles que l'importance des personnages et de leurs rapports, qui se déplacent du roman au film. Cette démarche en douze étapes nous aide à comparer l'évolution du roman au film sur le plan du fond et de la forme entre les deux récits proposés, leurs objectifs et leurs finalités, de même que l'impact de la forme sur le fond. À travers l'examen des ajouts et des retraits par rapport à l'œuvre d'origine (l'hypotexte), on peut cerner davantage quelle nouvelle direction a pris l'œuvre subséquente (l'hypertexte) dans le temps. Qu'est-ce qui se passe dans le processus d'adaptation dans le passage d'un média à l'autre, en l'occurrence le passage du roman au film ? Entre l'écriture littéraire et l'écriture filmique et enfin la narration ?

Cette dernière est l'enjeu principal de l'adaptation d'après Volker Schlöndorff. Le film en version originale allemande s'intitule *Der fangshuss*. Pour des raisons langagières, nous nous baserons sur la version doublée en français pour le marché francophone. À noter qu'il y a quelques paroles dites en français dans la version originale allemande. Il faut dire qu'il était bon ton pour les gens de l'aristocratie de parler alors français. D'autre part, ces aristocrates ont une ascendance ethnique complexe, par exemple Éric qui a un père allemand et une mère française. Tandis que

---

<sup>243</sup> Goliot-Lété et Vanoye, *op. cit.*, p. 115.

Sophie et Conrad de Reval sont baltes avec du sang russe. Les quelques paroles prononcées en français sont peut-être plus significatives que les autres, comme celles prononcées par Sophie lorsqu'elle et Éric sont de retour au château de Kratovicé dans le film, où elles sont identiques à celles du roman (CG, p. 93). Il s'agit alors d'une relation de coprésence des mêmes éléments dans deux œuvres comme type d'intertextes selon la typologie établie par Gérard Genette dans *Palimpsestes*<sup>244</sup>.

Dans le passage d'un support du récit à un autre, il y a une évolution des personnages et de leurs rapports qui se déplace du roman au film. Il y a trois personnages principaux dans le roman et ils forment trois couples différents, atypiques et souvent dysfonctionnels. Il ne s'agit pas ici du couple conventionnel auquel le public peut être habitué avec un homme et une femme, tous les deux hétérosexuels. À l'inverse, dans l'œuvre yourcenarienne, les couples ne sont guère stables : ils se font et se défont et ils ont des désirs souvent complexes et ambigus. En voulant donner de l'importance au personnage de Sophie, Volker Schlöndorff et sa scénariste Margarethe von Trotta, une aristocrate de gauche qui joue le rôle de Sophie dans le film, vont faire évoluer le système des personnages des triangles relationnels qu'il était au profit d'une dualité, soit entre le personnage d'Éric et celui de Sophie. En plus de son rôle d'actrice dans le film, von Trotta travaillera aussi au scénario. Anatole Daumann, le producteur du film, trouvait qu'il y avait une tension créatrice entre Volker Schlöndorff et Margarethe von Trotta. Celle-ci voulait interpréter un rôle fort à la fin de sa carrière d'actrice avant de faire de la réalisation.

Margarethe von Trotta, dans son interprétation de Sophie à l'écran, a ravi la place de personnage principal dans la version filmée du *Coup de grâce* qui était détenue ostensiblement par

---

<sup>244</sup> Gérard Genette, cité dans Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité, mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2001, p. 33.

Éric dans le roman. Volker Schlöndorff et sa femme ont mis l'accent sur Sophie parce qu'ils considéraient que c'était un personnage plus moderne et qui rejoindrait plus aisément le public. Geneviève Dormann, romancière et scénariste qui a collaboré au scénario, s'est objectée pourtant à cette modernisation du personnage. D'autre part, le réalisateur avait déjà réalisé d'autres œuvres où l'affirmation de la femme dans les sociétés occidentales constituait le thème de son film, comme c'est le cas dans le cas de *L'honneur perdu de Katharina Blum* en 1975. Marguerite Yourcenar choisit toujours des hommes pour narrateurs dans ses romans au « je ». Ce faisant, elle accorde au masculin une valeur objective de neutre.

## **2. Description du film**

La version filmique du *Coup de grâce* est une coproduction franco-allemande, ce qui est mentionné dans le générique au début du film. Ce dernier a la particularité d'avoir été tourné en noir et blanc à une époque où la couleur était de mise depuis bien des années. Ce choix de son réalisateur allemand, Volker Schlöndorff, est justifié par son admiration des cinéastes soviétiques, tels que Dofjenko (selon le supplément au film). Il est mentionné aussi que le film est tiré d'un roman du même nom de Marguerite Yourcenar, ce qui n'est pas une garantie de fidélité selon Annie Mottet tant le cinéaste peut considérer le roman que comme un canevas de départ : « Ce “d'après” ne garantit donc en rien quant à une fidélité au texte de référence<sup>245</sup>. » Le film est dédié à Jean-Pierre Melville dont Volker Schlöndorff a été l'assistant. André Cornand croit que le cinéma de

---

<sup>245</sup> Annie Mottet, « Un film de...inspiré de... : la représentation de l'écrivain dans les génériques de film », dans Francis Vanoye (dir.), *Cinéma et littérature*, Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Textes Modernes, FITM, Paris, Université Paris X, 1999, p. 14-15.

Schlöndorff doit beaucoup à son maître, mais que son cinéma est d'une autre portée : « civique et politique, que celui de Melville <sup>246</sup>.

Pourquoi le noir et blanc ? Selon Bernard Génin, il convient parfaitement à l'ambiance carcérale des lieux dans l'intrigue :

Afin de donner plus de portée à l'histoire, Schlöndorff a vieilli les personnages de dix ans. En dépit de ce recentrage et de ces modifications, et bien que le film n'ait pas plu à Marguerite Yourcenar, *Le Coup de grâce* est une œuvre passionnante. L'auteur l'a dédié à Jean-Pierre Melville dont il a été l'assistant. Comme dans « le silence de la mer », le noir et blanc est superbe. Il sert à merveille à ce huis clos vénéneux qui se déroule dans la boue, la neige et la brume, entre une mer glacée et les immensités de la forêt russe<sup>247</sup>.

La mise en scène repose sur peu de moyens pour évoquer toute une époque, comme c'était le cas pour *Les désarrois de l'élève Törless*, fait remarquer Albert Cervoni dans un article élogieux portant sur le film :

Ce sur quoi je voudrais, pour ma part, insister, c'est le caractère apocalyptique que sait revêtir le film à la fois brûlant et glacé, brûlant par l'intensité des sentiments et des passions, glacé non seulement dans le froid physique, dans la neige, mais aussi par la retenue que traduit la mise en scène de Schlöndorff, qu'elle fonde et établit. Cette mise en scène ne sollicite aucun effet. Elle rejette toute dramatisation. Elle brise parfois mais tout en demeurant dans une logique linéaire très « classique<sup>248</sup> ».

Cervoni mentionne aussi le caractère soigné de la photographie et le bon travail de l'éclairage qui donne une tonalité grise au film. Le ton est donné dès les premières scènes, où le repas des retrouvailles familiales est troublé par une attaque des forces ennemies, ce qui met fin abruptement à la joie des habitants du manoir de Kratovicé d'être à nouveau ensemble. On perçoit vite qu'ils vivent dans un refuge précaire. Alain Garsault, dans un article comparant le roman et le film, loue

<sup>246</sup> André Cornand, « *Le Coup de grâce* », *Image et Son*, vol. 312, décembre 1976, p.111.

<sup>247</sup> Bernard Génin, *op. cit.*, 1988, p. 93.

<sup>248</sup> Albert Cervoni, « Le désarroi des soldats perdus », *Avant-Scène du Cinéma*, 1<sup>er</sup> février 1977, n° 181, p. 4.

lui aussi le recours au noir et blanc : « L'utilisation du noir et blanc, que l'on justifiera comme une réserve accordée à la tonalité du texte, est un autre exemple de transmutation essentielle : il accroît la présence du froid, de la guerre, de l'isolement des êtres dans un mode neutre, autre, passé<sup>249</sup> ». En comparant le roman et le film, il reconnaît l'avantage de ce dernier par la force de l'image à présenter des objets, des costumes, des décors et des paysages ainsi que des visages ; toutefois, il déplore la froideur tant du roman que du film qui recourent tous les deux aux procédés de l'académisme : « La froideur est semblable, du roman au film, qui provient de l'emploi conscient des procédés de l'académisme [...]. En ce film cependant l'académisme, d'habitude rassurant pour ceux qui le cultivent, représentent un risque artistique, commercial peut-être, sans lequel une œuvre ne pourrait avoir de poids ni d'effet <sup>250</sup>. » D'autre part, Garsault considère que toute œuvre artistique dont l'œuvre cinématographique n'est pas détachée de son auteur : « Il se pourrait aussi qu'il [ Schlöndorff] donne une leçon à certains metteurs en scène de ses contemporains qui, pour ne pas mesurer les capacités du médium choisi, créent involontairement des œuvres qu'une contradiction incessante détruit de l'intérieur : les plus narcissiques sous-entendent toujours une fiction détachée de leur auteur <sup>251</sup>»

Henry Welsh constate qu'avec l'adaptation cinématographique du *Coup de grâce*, Schlöndorff renoue avec le style de son premier film, *Les désarrois de l'élève Törless*, tout en mettant sur l'impact du contexte guerrier qui s'imisce dans les rapports entre les gens:

Même caractère intimiste, même façon de cerner les personnages et de rendre les conflits psychologiques. Mais alors que son premier film se déroulait dans un cadre scolaire, ici un fond de guerre d'une guerre larvée de partisans s'insinue entre les gens. Nous assistons aux derniers combats d'une armée qui s'écroule comme le monde

---

<sup>249</sup> Alain Garsault, *op. cit.*, p. 67.

<sup>250</sup> *Ibid.*, p.68.

<sup>251</sup> *Ibid.*, p, 67.

qu'elle défendait. En pays balte se livrent des escarmouches entre garnisons d'occupation—ou plutôt ce qu'il en reste—et une fraction d'armée rouge<sup>252</sup>.

Ce critique de cinéma considère en somme que ce réalisateur allemand dresse un excellent portrait d'un monde en déclin : « L'art de Schlöndorff est de nous faire la peinture de ce monde finissant par et à travers les conflits des personnes. La jalousie, l'espoir, le bonheur autant les sentiments qui sont exprimés par les principaux personnages du film et que le réalisateur décrit avec une précision d'antomologiste <sup>253</sup>. » Il trouve que le film s'intéresse à un microcosme (le château de Kratovicé) qui nous intéresse doublement :

d'abord parce que les trois protagonistes sont attachants dans leurs solitudes : ensuite parce que leurs rapports avec le monde extérieur sont ceux d'une classe acculée et qui voit l'heure de sa défaite. Et toujours en toile de fond, la réalité globale d'un combat grave qui intervient dans la réalité locale que constitue la vie de château de Kratovicé. Il y a quelque chose de tragique dans la manière dont les deux réalités s'opposent. L'effet de ces oppositions s'est comme cristallisé dans la personne de Sophie, très admirable Margareth von Trotta, dans ce rôle : sa meilleure composition. <sup>254</sup>.

Welsh ajoute que le départ de Sophie de sa demeure ancestrale en faveur de son ennemie de classe, les bolchéviques constitue « une radicalisation chez elle<sup>255</sup> » en rompant brutalement les liens avec son milieu, l'ancien monde. Cette rupture met en jeu son amour et sa vie selon lui. Elle quitte son milieu privilégié pour aller vers un monde pour lequel elle avait des sympathies idéologiques comme le montre les visites au libraire Gegori Leow, un communiste convaincu.

Dans le film, il y a une plus grande importance accordée aux personnages secondaires comme celui du médecin, le docteur Rugen, et surtout de la tante Pascovie interprétée par l'actrice des années 1920, Valeska Gert, que Schlöndorff encense, au grand dam de Yourcenar qui trouvait

---

<sup>252</sup> Henry Welsh, *Jeune Cinéma*, n° 100, février 1977, p.43.

<sup>253</sup> *Ibid*, p. 44.

<sup>254</sup> *Ibid*.

<sup>255</sup> *Ibid*.

que son interprétation était carrément caricaturale. Leur présence grandissante reçoit la justification suivante de la part Volker Schlöndorff, soit de dédramatiser la tragédie et se défaire les aspects trop classiques du roman. Le problème était pour lui de raconter une histoire compliquée sur un fond très complexe que les gens connaissent peu. La vraie difficulté résidait là et il fallait dédramatiser l'histoire selon Schlöndorff :

On avait une tragédie classique avec ses trois unités de temps et de péripétie. Mais la complication du fond historique et géographique était un handicap pour les nombreux spectateurs potentiels, car bien des gens, dans les années 1970, ignoraient les Pays Baltes et leur histoire : il y avait le rideau de fer et l'on ne voyageait pas facilement<sup>256</sup>.

Par exemple, le rôle accru de la Tante Prascovie entendait dédramatiser l'atmosphère pesante de la tragédie dans l'esprit du réalisateur tandis que le récit du viol de Sophie par le médecin Rugen était devenu nécessaire puisque ce viol ne pouvait être raconté par Éric, cette agression ayant eu lieu avant son arrivée à Kratovicé.

Dans la version cinématographique du *Coup de grâce*, la guerre est montrée plutôt que narrée, mais on peut déceler des liens de parenté entre les différents types de récit tels que les messages scriptural et scénique. Dans cet ordre d'idées, André Gaudreault, citant Christian Metz, croit que l'on compare souvent le roman au théâtre, il détermine ainsi la place du cinéma :

Béla Balázs avait déjà montré comment le film, apparemment très jumeau de la pièce de théâtre puisque les événements y sont présentés en acte et que leur surgissement y est en quelque sorte mimé, sur le moment, par les protagonistes eux-mêmes), se rapprochait en réalité du roman par la bande-image qu'un narrateur-invisible, très semblables au romancier et comme lui extérieurs aux faits qu'il relate, déroulait sous les yeux du spectateur de la même façon que le récit romanesque aligne des phrases qui vont directement de l'auteur au lecteur<sup>257</sup>.

---

<sup>256</sup> Anne-Yvonne Julien, *op. cit.*, p. 165.

<sup>257</sup> Christian Metz cité dans André Gaudreault, *Du littéraire au filmique, système du récit*, Paris et Montréal, Nota Bene et Armand Colin, 1999, p.99.

Il est précisé à la scène 1 que le film est inspiré d'un roman de Marguerite Yourcenar. Le contexte historique et géographique est évoqué par un plan écrit, dont les grandes lignes se lisent comme suit : « 1919 : les provinces baltes entre la Russie des Tsars et la Pologne se trouvaient en guerre dont la Courlande, région de la Lettonie, à l'ouest du golf de Riga : Une femme et son frère, propriétaires terriens, ont accueilli un groupe de corps francs, constitués de soldats et d'officiers vaincus en 1918. Parmi eux, se trouve leur ami d'enfance Éric von Lhomond, dont la sœur, Sophie de Reval, s'éprend de lui, mais se refuse à elle et il raconte à rebours cette histoire particulière d'un amour non partagé, d'un désir inassouvi. » Le cinéma montre la réalité par l'image. Garsault abondait dans ce sens en comparant positivement le film par rapport au roman sur le plan de la description : « L'image présente la matière des objets, des costumes, des décors et des paysages, ainsi que des visages, avec une réalité d'autant plus frappante en ce film que le roman original ramène cette matière à la plus petite présence possible <sup>258</sup>. » Il requiert du concret, c'est-à-dire des explications, selon Volker Schlöndorff, sur les combats opposant les révolutionnaires Rouges et les Blancs contre-révolutionnaires. C'est la plus grande force du cinéma puisque la narration dans le roman ne peut pas tout expliquer ni tout montrer des émotions des personnages ni de l'action qui s'y déroule. Ce plan écrit fait écho à son modèle littéraire, bien que Schlöndorff ne se sente pas lié par l'œuvre littéraire qu'il considère comme un canevas de départ.

André Cornand abondait dans le même sens sur l'avantage de l'image pour le cinéma : « Le film, par ce que lui apportent la spécificité cinématographique et les préoccupations du réalisateur, devient réflexion sur l'Histoire <sup>259</sup>. » Il considère aussi que l'intérêt de Schlöndorff

---

<sup>258</sup> Garsault, *op.cit.*, p.67.

<sup>259</sup> André Cornand, « *Le Coup de grâce* », *Image et son*, vol. 312, décembre 1976, p. 111.

pour *Le Coup de grâce* de Marguerite Yourcenar est lié aux préoccupations constantes du jeune cinéaste allemand :

le problème de la lutte des classes et de leurs moments de crises dans une conjoncture donnée (*Michael Kohlhaas, la soudaine richesse des pauvres gens de Kambach*, la lutte des classes (id.), exploités et exploités, dominants-dominés, la révolte individuelle (*Les désarrois de l'élève Törless, Vivre à tout prix*), la prise de conscience « politique » et l'engagement dans l'action (Kohlhaas, Kambach), le problème féminin (*Vivre à tout prix, Feu de paille*) mis en valeur par la collaboration constante de Margarethe von Trotta. Ajoutons à cela, le souci permanent de Schlöndorff d'aller chercher dans l'histoire passée des exemples ou des leçons pour le présent et ceci souvent, à travers l'adaptation d'œuvres littéraires célèbres : Musil, von Kleist, Brecht, Henry James, Heinrich Böll. Précisons tout de suite que les thèmes essentiels du réalisateur de *Michael Kohlhaas* peuvent être trouvés dans le roman de Marguerite Yourcenar, mais qu'ils ne sont pas inscrits dans une dimension pédagogique, avec une volonté d'en traiter<sup>260</sup>.

Cornand estime que tant le roman que le film mettent l'accent sur le cadre socio-historique et surtout la question de la lutte des classes lors d'un moment de crise : « Car *Le coup de grâce* de Schlöndorff-comme le roman de Marguerite Yourcenar-est un drame circonscrit autour de quelques personnages, mais l'environnement socio-historique y prend le pas sur l'anecdote intimiste<sup>261</sup>. » Il estime que Schlöndorff et ses scénaristes- Geneviève Dormann, Margarethe von Trotta et Jutta Brückner ont suivi fidèlement le roman. Pour Cornand, ce drame humain est circonscrit autour de quelques personnages, « mais l'environnement socio-historique y prend le pas sur l'anecdote intimiste<sup>262</sup>. Son film, pour Cornand est avant tout le tableau d'une région en pleine crise dans les provinces baltes à la fin de la guerre de 1914-1918. En tant que média, il estime que le cinéma dispose d'un avantage par rapport à l'écrivain, c'est la description. La tension devient plus palpable avec l'image : « Dans cette tension, ce climat d'insécurité et de terreur, les sentiments et les émotions sont portés à leur paroxysme<sup>263</sup>. » Il considère que les dernières paroles d'Éric

---

<sup>260</sup> *Ibid.*

<sup>261</sup> *Ibid.*

<sup>262</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>263</sup> *Ibid.*, p. 112.

révèle : « son cynisme et son mépris du sexe féminin et en somme que c'est une victoire de la femme que celle de Sophie-face à la prétendue supériorité phallogratique-et de la militante révolutionnaire <sup>264</sup>. » Finalement, Cornand conclut que *Le Coup de grâce* de Schlöndorff , tout comme les précédents films de ce réalisateur, est un appel à la réflexion, à la prise de conscience sur le sens de l'histoire et qu'il y a en somme « un renversement des valeurs ; car la « noblesse », la vraie, celle du comportement, passe du camp de l'aristocratie à celui des révolutionnaires qui ouvre la voie à la création d'une nouvelle société. Le film a traité le tout avec la simplicité des moyens du réalisateur d'où « la sobriété de l'œuvre <sup>265</sup>», selon lui.

Cette priorité accordée au cadre socio-historique est aussi reconnue au film de Schlöndorff par d'autres spécialistes du cinéma, telle Claire Clouzot qui reconnaît l'importance du thème de la mort qui imprègne le film puisque la guerre est le cadre d'une impasse dans une impasse :

Dans cette guerre boueuse fermente une histoire d'amour, de mort et de passion entre deux hommes : Erich et Konrad, et la sœur de ce dernier, Sophie. Deux hommes qui connaissent la complicité virile du front, de la chambrée et des chevaux. Sophie tombe amoureuse d'Erich. Elle apporte la guerre des cœurs au sein de la guerre des fusils. La mort imbibe tout le film. C'est dans la mort qu'Éric et Sophie se donneront leur plus beau geste d'amour. Je ne suis pas d'accord avec G. Dormann, Von Trotta et sans doute Marguerite Yourcenar qui considèrent la dernière scène du film comme l'ultime piège que la femme tend à l'homme et font dire à Éric « On est toujours pris au piège avec ces femmes ». Il s'agit, au contraire, de l'épuration suprême de l'amour. Surtout de la façon dont Schlöndorff la filme<sup>266</sup>.

Clouzot impute ainsi à Sophie la responsabilité d'ajouter la guerre des cœurs à la guerre civile balte. souligne aussi le caractère classique de la mise en scène du film de Schlöndorff pour soutenir cette histoire complexe en procédant « architectoniquement » :

---

<sup>264</sup> *Ibid.*, p.110

<sup>265</sup> *Ibid.*, p.112

<sup>266</sup> Claire Clouzot, « *Le Coup de grâce* », *Écran*, n° 52, décembre 1976, p. 61.

Sa mise en scène classique éclaire tour à tour le particulier et le général, le social et le passionné, la tranchée et la cabane où se sèchent Éric et Sophie. On retrouve le plaisir adolescent de « Guerre et paix », la joie de voir le bal après avoir vu la digression politique. La grandeur du film provient de son adéquation, noir et blanc boueux et boue de la guerre, images soviétiques, sobres, tristes, pleines de passion refoulée, jeu parfait des acteurs. On sent le mordant de l'écriture de Gneviève Dormann, la tenacité de von Trotta à faire basculer le rôle de Sophie et le film vers la compréhension de la femme<sup>267</sup>

Mais l'avantage du roman, c'est qu'il permet de s'attarder davantage sur la psychologie interne des personnages dont Éric qui est ici le principal narrateur et qu'en conséquence il est le mieux défini que les autres dont Sophie qui n'est vue que par sa perception assez défavorable aux femmes en général, bien qu'il reconnaisse certaines qualités de l'âme à Sophie, telles que la générosité de même que la résolution. C'est une personne qui n'a pas de demi-mesure : c'est un personnage entier qui aime totalement ou pas du tout. Son amour est associé par Éric à une maladie montrant différents symptômes et quand on est plus malade, on se rapproche plus certainement de la mort.

Clouzot reconnaît que le roman est le meilleur média pour communiquer l'intériorité des personnages, mais qu'Éric est en général trop biaisé au sujet des femmes et rend hommage au film de Schlöndorff et à Margarethe von Trotta qui donnent de l'ampleur au rôle de Sophie et de la compréhension de la femme : « La splendeur du COUP DE GRACE est de faire progresser un rapport d'impasse pendant deux ans et plusieurs morts, déchantant la passion jusqu'à donner à Erich et à Sophie des proportions à la Tristan et Yseult, ou plutôt de Roméo à Juliette adultes. Camps irréconciliables de la politique- Sophie avec les rouges, Eric avec les Blancs—camps irréconciliables de la femme et de l'homme en temps de guerre<sup>268</sup>. »

---

<sup>267</sup> *Ibid.*

<sup>268</sup> *Ibid.*, p. 60.

Entre autres sources, Robert Grelier faisait l'éloge de ce recours courageux au noir et blanc et à un retour à un certain cinéma soviétique :

Avec le *Coup de grâce*, Schlöndorff a retrouvé un certain cinéma soviétique, celui dont on parle encore. Il a retrouvé également dans ce personnage de Sophie, jeune femme obstinée qui a choisi son camp, au risque de sa vie, une héroïne produite des circonstances politiques. Aucun manichéisme dans ce film, bien au contraire, les personnages sont en contradictions permanentes, du moins ceux que l'on voit se côtoyer au château. D'autre part, j'ajouterai que ce film n'a pas honte d'être en noir et blanc, aujourd'hui où plus de 90% de la production est en couleurs. Mais quel noir et blanc ! Celui qui justement faisait les riches heures du cinéma soviétique dans les années trente. Un noir et blanc dans lequel les nuances de gris prennent leurs authentiques dimensions. Comme nous sommes loin de ces gris délavés sales, des films par des tâcherons sans moyens, c'est-à-dire sans imagination. *Le Coup de grâce*, un film qui vient à contre-courant de la mode, mais qui a au moins le mérite de ne pas avoir peur de l'être<sup>269</sup>.

Finalement, Grelier fait l'éloge du personnage de Sophie : « L'important, c'est de partager 95 minutes de notre temps avec Sophie<sup>270</sup>. » André Cornand vantait également les mérites du recours au noir et blanc sans oublier les nuances entre les deux : « Utilisant judicieusement le noir et blanc, il exprime l'atmosphère et la tension dramatique par la gradation des gris, les contrastes et les éclairages<sup>271</sup>. » Certains auteurs ne partagèrent pas toutefois cet engouement pour le recours au noir et blanc qui amoindrirait les émotions des personnages : « *Since Schloendorff does not intend a psychological study of Coup de grâce, he suppresses the novel's introductory "frame", Vincent Canby says, of the chosen medium of Coup de grâce, "a fine chilly black and white [...] has an important effect of removing the story even further from our emotions."*<sup>272</sup> »

<sup>269</sup> Robert Grelier, « Avec *Le Coup de grâce*, Schlöndorff retrouve un certain cinéma soviétique », *Revue du cinéma*, vol. 320, 1977, p. 71.

<sup>270</sup> *Ibid.*

<sup>271</sup> André Cornand, *op. cit.*, p. 112.

<sup>272</sup> Vincent Canby, « *Coup de grâce*, A film Parable », *New York Times*, 6 février, 1978, Sec. C., p. 15, col. 5.

Contrairement au roman, le prologue est absent du film. Le réalisateur allemand invoquait des contraintes cinématographiques pour justifier cette absence dans le film, où le prologue est simplement remplacé par des plans écrits pour contextualiser historiquement la guerre civile balte peu connue par les spectateurs contemporains. Il constate que le contexte de production du film, soit l'année 1975, où tout le monde était plutôt politisé et engagé dans la foulée de mai 68, a empêché de donner d'emblée au personnage de l'officier allemand une place prépondérante au début du film, puisque ce type de personnage n'était pas encore présentable au public tant il était associé aux dérives du nazisme pendant la Seconde Guerre mondiale.

Bien entendu, Marguerite Yourcenar écrit son roman en 1938 sans s'imaginer que l'horreur des camps de la mort allait exister en Europe quelques années plus tard. Seuls quelques plans écrits mentionnant le contexte historique et la mention d'après un roman de Marguerite Yourcenar remplacent la contextualisation par le narrateur extradiégétique du roman. Le récit écrit de Yourcenar privilégiait plutôt la présence dominante et presque exclusive d'un narrateur homodiégétique, à savoir Éric von Lhomond, qui, dans le film, se rappelle des souvenirs du paradis perdu du château de Kratovicé d'avant la guerre civile. De plus, cette narration à la première personne posait d'emblée la question du genre.

Dès les débuts de son récit qui relate dans une longue analepse les dix mois de la guerre civile balte et de l'imbroglio des sentiments entre lui, sa cousine et son frère, Conrad, son ami de toujours et compagnon d'armes, Éric se dépeint comme un aventurier (CG, p. 88), donc en homme quelque peu intrépide mais ne semble pas motivé par de réelles raisons idéologiques, puisqu'il n'hésite pas à se battre pour des causes dites par lui perdues. Il s'est engagé dans la guerre civile surtout pour rejoindre ses cousins, Les de Reval et surtout Conrad, son cousin et ami de toujours,

dont le château est menacé par les forces bolchéviques. En somme, il jette un regard particulier et cynique sur la situation, sauf pour Conrad qui seul semble être l'élus d'Éric.

Il y a donc absence de polyphonie dans le roman, exception faite du prologue dans lequel un narrateur extradiégétique présente le narrateur Éric von Lhomond dans un gare de Pise racontant son récit des dix mois de son existence en compagnie de ses cousins Sophie de Reval et de son frère, l'héritier du domaine de Kratovicé. Le prologue sera retranché dans la version filmée au profit de quelques plans écrits où sont rappelés et contextualisés l'adaptation filmique inspirée du roman *Le Coup de grâce* de Marguerite Yourcenar et le cadre de la guerre civile balte. L'impact de retrait du prologue dans le film, c'est qu'on ne peut évoquer les souvenirs heureux vécus à Kratovicé avant la guerre civile. Les contraintes cinématographiques empêchèrent Volker Schlöndorff de rester fidèle au roman : il était impossible selon lui de faire passer au cinéma le seul point de vue d'un personnage comme dans le roman, où le narrateur homodiégétique est nécessairement servi par cette technique d'écriture.

Selon le réalisateur allemand, la narration est l'enjeu le plus important de la question de l'adaptation cinématographique : « Sur le plan de la structure, c'était relativement facile, étant donné la façon dont le récit est construit. Il s'agit quand même d'une tragédie, elle n'est pas en cinq actes [...]—c'est en tous cas plus facile à faire que dans un roman-fleuve<sup>273</sup>. » Pour la version filmée du *Coup de grâce*, il a été possible de confier la narration à Éric tout en donnant l'impression que tout était montré à la troisième personne. Étant donné que le personnage était présent au début du roman et tout au long de la diégèse et donc après l'exécution de Sophie, Schlöndorff a laissé une certaine place dans la narration du film sans que ce soit la première comme dans le roman. Il

---

<sup>273</sup> Anne-Yvonne Julien, *Marguerite Yourcenar, du Mont-Noir aux Mont-Déserts. Hommage pour un centenaire*, Paris, Gallimard, coll. « nrf », 2003, p.163.

résume ainsi le problème de la narration dans le film : « Le récit reste donc à la première personne, confié à Éric, mais en même temps, dans la mise en scène, j'ai quand même pu filmer d'une façon objective, pratique, pratiquement à la troisième personne<sup>274</sup>. »

Toujours au plan de la narration, Schlöndorff considérait que la position du narrateur ou sa focalisation était difficile à conserver avec ce personnage d'officier allemand plutôt impopulaire après les affres de la Seconde Guerre mondiale. Mais il reconnaissait l'intérêt de la tension érotique entre Éric et Sophie, malgré l'impasse appréhendée à l'endroit de leur relation. C'est pour cette raison qu'il avait reconnu une certaine importance au personnage d'Éric qui montre ce dont il est témoin du début à la fin de l'histoire. En effet, Éric et son inséparable ami Conrad marchent ensemble vers la demeure naguère aimée et heureuse, puis en constatent les dégâts liés à la guerre sur la demeure ancestrale. Conrad est bon deuxième dans le film du réalisateur allemand puisque lui et sa femme, Margarethe von Trotta, ont voulu donner la première place à Sophie, jugée personnage plus moderne et plus proche de la génération de l'après-guerre et rendue adulte dans les années 1970, années de production de l'adaptation filmique du *Coup de grâce* par Volker Schlöndorff.

C'est le constat que le réalisateur et Margarethe von Trotta font dans le complément au film<sup>275</sup>. C'est pourquoi il y a eu une nette croissance de l'importance de son rôle dans la version filmée du *Coup de grâce*, au point d'en faire le portrait d'une femme rebelle à son milieu, au point d'en faire presque oublier Éric présenté comme personnage principal dans le roman de Yourcenar alors qu'il s'avère moins nuancé dans le film.

---

<sup>274</sup> Julien, *op. cit.*, p. 164.

<sup>275</sup> Volker Schlöndorff, *Le Coup de Grâce*, [DVD] Paris, Argos film, 1976, (98 minutes).

Volker Schlöndorff n'était pas aussi fasciné par le contexte historique que par le rapport qui s'établissait entre Sophie et Éric dans *Le Coup de grâce* de Marguerite Yourcenar : « Ce sont les combats, les duels nocturnes entre Sophie et Éric qui m'intéressaient... Dans le roman, il y a une tension érotique homme-femme sous-jacente, qui n'est jamais explicite, on discute de tout, mais la tension sous-jacente est toujours là<sup>276</sup>. » Le réalisateur allemand constate qu'il était fasciné par cette impasse annoncée au sujet du désir non satisfait des personnages et par la tension érotique entre eux : « Il y avait dans *Le Coup de grâce* quelque chose qui m'attirait énormément : il était posé d'avance que ces personnages, en dépit d'une forte attraction réciproque, étaient dans l'impossibilité de s'unir<sup>277</sup>. »

En somme, il y avait une impasse dans une autre impasse, soit celle de la guerre civile balte. Le rapport bourreau/victime crée un engrenage entre les deux personnages principaux, écho à l'engrenage de la guerre civile balte. Pour Volker Schlöndorff, et sa femme qui allait devenir sa scénariste et actrice dans le film, c'est le personnage de Sophie qui fascinait davantage puisque plus moderne : elle cherche comme les femmes des années 1970 à se détacher du rôle qui lui est traditionnellement dévolu. Autre fascination commune entre Schlöndorff et Margarethe von Trotta, celle pour une époque, cette période de l'histoire dont des proches de son épouse avaient vécu eux-mêmes les événements de la guerre civile balte.

La première scène du film présente la chevauchée de deux cavaliers, soit Éric et Conrad, qui se dirigent au château de Kratovicé, demeure qu'ils ont habitée lors de leur adolescence idyllique dans des lieux qualifiés d'Éden septentrional. C'est donc en quelque sorte un retour au passé, un retour à un passé heureux. Mais à l'image de la précipitation des cavaliers et de leurs

---

<sup>276</sup> Julien, *op. cit.*, p. 162.

<sup>277</sup> *Ibid.*

montures, ils mènent une existence davantage sur le qui-vive que naguère. Ce n'est pas sans appréhensions qu'ils s'émerveillent de voir que leur vaste domaine ancestral est toujours debout, bien qu'ils en constatent bientôt les dommages liés aux combats de la guerre. Cette scène illustre la solitude de ces deux cavaliers qui sont en quête d'un idéal, faire un voyage vers un lieu familier et idéalisé, et le revoir en tant qu'une destination qui leur rappellera une période plus heureuse de leur vie.

Dans le film, de multiples points de vue s'entrecroisent, voire s'entrechoquent, à la faveur de la guerre civile qui les séparent plus souvent qu'elle ne les unit. Nous avons recueilli ces propos dans le supplément qui accompagnait le film intitulé *Der Fangchuss* dans la version originale allemande et *Le Coup de grâce* dans sa version française<sup>278</sup>. Pour des raisons langagières, la présente recherche se centrera sur cette version largement doublée en français à part quelques phrases en allemand.

Du côté des admirateurs du film, Michel Capdnac vantait la peinture de ce milieu en péril :

Volker Schlöndorff, quant à lui, nous ramène parmi les loups : il nous dépeint dans *Le Coup de grâce*, avec une vigueur peu commune et une austère probité, la cruauté d'une meute aux abois, un microcosme humain contradictoire, où le désordre et le désarroi d'une époque troublée produisent un étrange imbroglio de haines, d'ambitions et de désirs. Parfaite adaptation d'un roman de Marguerite Yourcenar, le film nous installe dans la violence de l'histoire, décrivant à la fois la folie sanglante qu'elle suscite chez certains êtres doués pourtant de courage, attachés à leur sens de l'honneur et à leurs privilèges de caste, les ravages de passions ambiguës, l'irréversible évolution qui désagrège une classe déchue, celle des junkers, des gardes blancs, des nationalistes baltes<sup>279</sup>.

Capdnac trouve aussi que le recours au noir et blanc est très pertinent pour ce genre de film :

« Images tranchantes, décantées par le noir et blanc, du crépuscule glacé d'une société qui se défait,

---

<sup>278</sup> Volker Schlöndorff, *Le Coup de Grâce*, Neuilly-sur-Seine, France, 2001, (91 minutes).

<sup>279</sup> Michel Capdnac, « Des loups et des hommes », *Europe*, février 1977, p. 213-214.

mais s'efforce de survivre à la débâcle, flottant sur un immobile radeau de la Méduse où s'exacerbent les conflits de raison et de sentiment entre ces naufragés qui sombrent dans le tumulte sans écho de leur destin ou de manigances<sup>280</sup>. »

Certains critiques comparèrent l'œuvre littéraire et le film tandis que d'autres n'ont étudié que la version filmée du roman de Yourcenar. Parmi ces premiers, figure Alain Garseault qui dresse un bilan ambivalent de la version filmée du *Coup de grâce* par rapport à l'œuvre de Yourcenar, en parlant volontiers de la force de l'image comme qualité supérieure tout en considérant que tant le roman que le film composent un ensemble froid en raison du recours conscient aux procédés de l'académisme. Il considère néanmoins que le passage du roman au film ramène *Le Coup de grâce* dans le temps présent avec des préoccupations plus d'actualité, comme l'affirmation de la femme par rapport à son milieu. En somme, il n'est pas le seul à partager ce point de vue que le contexte socio-historique prend le pas sur le drame intime privé dans le film et qu'il est ramené à l'éternel et énième confrontation entre l'homme qui se refuse et la femme dont il est aimé comme l'entend Frantz Gévaudan:

Et pourtant quelque chose manque, qui empêche ce film de décoller. Curieusement, il vaut plus pour ses arrières-plans que par ce qui se passe au cœur des images. On reste étrange au déroulement de cette histoire qui n'est somme toute qu'une nouvelle illustration de l'éternel combat entre la femme qui s'offre et l'homme qui se refuse<sup>281</sup>.

Gévaudan estime aussi que le film qui ne parle que de sentiments manque paradoxalement précisément de ces mêmes sentiments : « Mêlant l'homosexualité (un des thèmes de prédilection de Marguerite Yourcenar), engagement politique et désenchantement moral, Schlöndorff a composé un breuvage acide, qui n'est pas sans saveur, mais dont le goût disparaît bien vite, dans

---

<sup>280</sup> *Ibid.*

<sup>281</sup> Gévaudan, *op, cit*, p. 78.

ce film qui ne parle que de sentiments <sup>282</sup>». Enfin, selon lui, Schlöndorff suggère la guerre plutôt que de la montrer en faisant abstraction de la psychologie des personnages : « Schlöndorff suggère sans jamais la montrer la guerre ou plutôt la guerre. Celle qui opposa, à la chute de l'empire des tsars, dans les province baltes, partisans des bolcheviks et junkers germaniques, et qui tenait à la fois de la guerre civile, de la guérilla et de la guerre classique<sup>283</sup>». Il y a tout de même quelques scènes comme par exemple la scène 12, où voit Sophie et Éric près ou dans les tranchées près du village. Lors de cette scène, Sophie et Éric trempés se dénudent dans une cabane et Sophie le regarde pleine visiblement pleine de désirs. Il lui touche même le genou en l'encourageant quelque peu. On les voit aussi courir le long de la tranchée pour s'y réfugier : le danger et le risque de mourir font toujours partie de leur existence d'assiégés et ces circonstances sont propices aux rapprochements : l'érotisme est ainsi lié au danger de mourir. Une scène du film, la scène 7, lors de laquelle Sophie déclare son amour à Éric alors qu'une porte les sépare montre métaphoriquement qu'il y aura toujours une barrière ou un obstacle entre eux. C'est aussi à la conclusion à laquelle Corrigan arrive : « *As Erick prepares to leave on a military mission, Sophie whispers her repeated plea through a closed door, thus becoming a metaphoric summary of an attraction that has been continuously frustrated by barriers of one sort or another*<sup>284</sup>. » Pour sa part, Gévaudan conclue que le réalisateur allemand examine quelques individualités en pleine tourmente qui s'aiment et se déchirent « dans un cheminement marqué par des balises incertaines de la lucidité et du désenchantement <sup>285</sup>». Néanmoins, Gévaudan souligne les qualités techniques du film qui ne peuvent laisser le spectateur indifférent : « Servi par un sens aigu de la précision

---

<sup>282</sup> *Ibid.*

<sup>283</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>284</sup> Thimoty Corrigan, *op.cit*, p.61.

<sup>285</sup> *Ibid*, p. 78.

visuelle et de la rigueur descriptive ainsi que par une photographie retrouvant la beauté profonde des cris et une interprétation d'une grande qualité. *Le Coup de grâce* ne peut laisser indifférent<sup>286</sup>. »

À la différence du roman, la thématique homosexuelle n'est pas seulement allusive et latente dans le film, elle est rendue visible et explicite par l'amitié entre Éric et Conrad à travers Sophie et des jeux de regards entre les trois personnages du triangle amical-amoureux. Le roman de Marguerite Yourcenar, publié en 1939, respectait bien la tendance des romans de la première moitié du XXe siècle à évoquer l'homosexualité de façon discrète, voire implicite, selon les termes de la classification des films d'Alain Brassart<sup>287</sup>. Mais cette homosexualité est surtout évoquée vers la fin de la version filmée de Schlöndorff, ce que lui reprochera Yourcenar comme l'atteste la correspondance qu'elle a entretenue avec le réalisateur allemand, Par exemple, dans une lettre adressée à Alain Goulet, elle fait un double constat d'échec du cinéma en se limitant à des sous-entendus sur l'homosexualité :

Pour clore—sans épuiser---ce débat, dont il faut admettre qu'il est vraiment « central » dans la vie comme dans l'œuvre de l'auteur d'*Hadrien*, je ne vois pas de meilleure remarque que celle qu'elle énonce à l'intention de Pierre Schoendoerffer, qui aurait voulu adapter, en 1970 *Le Coup de grâce* au cinéma (on sait que c'est Volker Schlöndorff qui y réussit cinq ans après) : « Ne pas choquer et ne pas mentir...rien ne paraissant plus avillissant que les sous-entendus» lui écrit-elle<sup>288</sup>.

D'autres articles ont mis en parallèle le roman et le film, comme celui de Bernard Génin, dans *Télérama*, qui évoque le contexte historique complexe du *Coup de grâce* en faisant des remarques

---

<sup>286</sup> *Ibid.*

<sup>287</sup> Alain Brassart, *L'homosexualité dans le cinéma français*, Paris, Nouveau monde Éditions, 2007, p. 17.

<sup>288</sup> Marguerite Yourcenar, « Lettre à Alain Goulet, 1975 ». *La lettre et l'œuvre*, p. 252, Actes du Colloque international à l'Université du Sud Toulon-Var, les 9 et 10 décembre 2004, Paris, Honoré Champion, 2009, p. 252.

sur certaines différences entre le roman et le film au sujet de l'évolution du système des personnages et du recours au noir et blanc :

1919. La grande guerre est finie. Mais dans les provinces baltes, la chute de l'empire allemand et de l'empire russe ont amené une étrange confusion. Bien que farouchement opposés les uns aux autres, les junkers germaniques, les nationalistes lettons, estoniens et lituaniens se sont unis à quelques membres de l'armée blanche russe pour combattre les bolchéviques. Dans cette ambiance d'insurrection et de guerre civile, deux officiers allemands rentrent d'une expédition au château de Reval : Conrad de Reval, seigneur du lieu, et Éric de Lhomond. Entre les deux hommes règne une amitié passionnée et chevaleresque, aux frontières de l'homosexualité. Ils sont accueillis par Sophie de Reval, sœur de Conrad, qui ne cache pas ses sympathies pour la cause révolutionnaire [...]. Schlöndorff, cinéaste habitué aux adaptations littéraires (il a mis en images Robert Musil, Heinrich Böll, Gunther Grass et même Proust) a retrouvé dans ce livre (*Le Coup de grâce*) une ambiance et un milieu social qui recourent ceux de son premier film « *Les désarrois de l'élève Törless* ».

Comme les jeunes élèves de Musil, ces officiers perdus et décadents annoncent le fascisme et seront les premiers soldats d'Hitler. Le livre était centré sur Éric. L'adaptation confiée à trois femmes, tire le scénario vers Sophie, remarquablement interprétée par l'épouse du réalisateur, Margarethe von Trotta [...]. De plus, afin de donner plus de portée à l'histoire, Schlöndorff a vieilli les personnages de dix ans. En dépit de ce recentrage et de ces modifications, et bien que ce film n'ait pas plu à Marguerite Yourcenar, « *Le Coup de grâce* » est une œuvre passionnante. Il l'a dédié à Jean-Pierre Melville dont il fut l'assistant. Comme dans « *Le silence de la mer* », le noir et blanc est superbe. Il sert à merveille ce huis clos vénéneux qui se déroule dans la boue, la neige, et la brume, entre une rue glacée et les immensités de la forêt russe<sup>289</sup>.

Les acteurs retenus pour le film sont en effet plus âgés qu'ils ne le sont dans le roman, alors qu'ils sortent à peine de l'adolescence qui les a empêchés de participer aux combats de la Première Guerre mondiale, ce qui dénature quelque peu la diégèse conçue dans le roman. Peut-être Schlöndorff était-il plus limité dans le choix de sa distribution. Des acteurs différents auraient sans doute donné une interprétation différente des personnages : on a qu'à penser aux rôles de Sophie et à celui de Conrad, bien effacé dans le film de Schlöndorff. Il insiste dans le complément au film sur la liberté du cinéma à prendre des libertés comme dans le choix des acteurs et d'adapter le livre

---

<sup>289</sup> Bernard Génin, *op. cit.*, p. 92- 93.

à eux. Donc, d'autres acteurs auraient donné un autre film. Yourcenar est d'accord avec le choix de Mathias Habich dans le rôle d'Éric, mais a des réserves sur le choix de Marguarthe von Trotta pour incarner Sophie surtout au début du film.

En ce qui concerne Éric, il voit des aspects positifs à la guerre, comme partager des moments avec Conrad considéré comme « l'idéal compagnon de guerre et d'enfance » (CG, p. 93). Il voit peu de différences entre Conrad et lui : « Au moral, la différence entre Conrad et moi était absolue et subtile, comme celle du marbre et de l'albâtre. La mollesse de Conrad n'était pas une question d'âge : il avait un de ces natures qui prennent tous les plis d'un beau velours (CG, p. 90). » Dans le film, la possible relation homosexuelle entre les deux amis de toujours n'est rendue que par des jeux de regards. Schlöndorff ne voulait pas mettre l'accent sur l'homosexualité puisqu'il avait déjà traité ce thème dans un précédent film. Selon Patricia E. Frederick, le personnage de Conrad est le personnage le plus dans l'ombre des deux autres dans le film malgré le côté symbolique de sa mort qui est nettement amoindri dans le film : « Conrad resembles a Center in the mysterious flux of Life, an axis in the Wheel of Time. It is therefore somewhat surprising that in Volker Schlöndorff's adaptation of *Le Coup de grâce* this character's role in the drama is considerably minimized, and the symbolic significance of his death ignored <sup>290</sup> ». Elle déplore que le film amoindrisse l'importance réelle du personnage de Conrad, qui incarne un type de masculinité supérieur à son viril cousin : Thus, Conrad, who is characteristically more pure and viril cousin, holds a superior position in Eric's eyes <sup>291</sup>. Tom Milne écorcha aussi le film en le qualifiant davantage comme une critique socio-politique plutôt que de décrire les mystères de la vie privée :

What Schlöndorff is after, however, is less Cocteau's évocation of the mysteries of private worlds than a social-political critique: and instead of developing this triangular

---

<sup>290</sup> Patricia E. Frederick, *op. cit.*, p. 139.

<sup>291</sup> *Ibid.*, p.140.

relationship in depth, he tries to elaborate it in within the wider context of mounting, entrenching opposition to the spread of Communism. The result complicated rather than complex : a series of drearily overlapping episodes revealing on the one hand Sophie's increasing commitment to, and on the other Erich's total withdrawal from the human race. All too clearly culled (rather than distilled) from the more capacious limits of a novel. *Der Fangshuss* increasingly resembles Marxist lecture on the class war with its private rites <sup>292</sup>.

Ce critique remarque aussi que Sophie accuse Éric d'être en amour avec la guerre puisqu'il s'engage dans l'armée plutôt que d'être un officier sans travail à Berlin. Elle affirme en effet dans une scène du film, la scène 16, où elle le confronte, qu'il n'y a pas de place pour une femme dans sa vie sauf les servantes et les prostitués, mais seulement pour la discipline. Il a l'audace de lui dire : « Vous êtes la dernière que j'irais chercher. » Ces paroles sont les mêmes que dans le roman (CG, p.109) et c'est une relation de coprésence entre les deux textes selon les termes de Gérard Genette développés depuis *Palimpsestes*<sup>293</sup>.

Marc-Jean Filaire considère que la guerre correspond traditionnellement à « un temps de la masculinité exacerbée et d'une féminité rétractée<sup>294</sup>. » Il mentionne des valeurs comme la vaillance au combat, l'exposition des signes de virilité entre compagnons d'armes. Par exemple, Éric fait souvent l'éloge de Conrad en parlant de ses nombreuses qualités : « Les dons variés de Conrad lui eussent permis mieux qu'à moi de se tirer d'affaire dans des paysages moins désolés que la révolution ou la guerre ; ses vers auraient plu ; sa beauté aussi ; il aurait pu triompher à Paris chez des femmes qui protègent les arts, ou s'égarer à Berlin dans des milieux qui y participent (CG, p. 93). » Andrea Hynynen relève aussi l'impact du cadre guerrier sur certaines valeurs masculines : « Par exemple, la guerre, qui constitue le cadre de l'histoire d'Éric, de Sophie et de Conrad fait

---

<sup>292</sup> Tom Milne, *Der Fangschuss*, (Coup de Grâce), *Monthly Film Bulletin*, 1 er janvier 1977, n°44, p. 68.

<sup>293</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

<sup>294</sup> Marc-Jean Filaire. « *Le Coup de grâce et La mort à Venise* », *op. cit.*, p. 271.

que la vaillance militaire devient une valeur masculine capitale dans *Le Coup de grâce*<sup>295</sup>. » Cette auteure associe la masculinité à la mort dans des lieux propices à cette dernière, comme le Château de Kratovicé lors de la guerre civile balte, et ce cadre comme cause de « dégénérescence<sup>296</sup> ».

Par ailleurs, la musique « structure le film » selon Stanley Myers<sup>297</sup>. Il faut mentionner que Schlöndorff était un admirateur du cinéaste comique, Billy Wilder. Il y a davantage de ruptures de tonalité dans la version filmée, dues à la présence nombreuse de scènes comiques dans la version filmique du *Coup de grâce* pour dédramatiser l'atmosphère tragique de la diégèse, d'où l'importance accrue des rôles secondaires dans le film comme celui de la Tante Prascovie. Par contre, Schlöndorff tenait à ce qu'il n'y ait pas de musique lors de la scène de l'exécution de Sophie et des partisans bolchéviques par respect pour le caractère dramatique de cette scène. Il voulait limiter la durée de cette scène de l'exécution par pudeur envers quelqu'un qui meurt et par conséquent ne pas faire de gros plan lors de celle-ci. Dans cette scène, les gens prennent place pour une photo de groupe et un train part, comme si cette exécution était en somme courante et quotidienne dans cette guerre.

---

<sup>295</sup> Andrea Hynynen, « La masculinité conformiste redoutable », dans Marc-Jean Filaire (dir.), *op. cit.*, p.169.

<sup>296</sup> Marc-Jean Filaire, *op. cit.*, p. 272.

<sup>297</sup> Stanley Myers, cité dans Isabelle Ruchti, « Entretien avec Stanley Myers », *Positif*, juillet-août 1993, n° 389-390, p. 137.

**Synthèse du passage d'un média à un autre**

Quel bilan peut-on faire du passage du *Coup de grâce* à l'écran si on écarte la traditionnelle et fautive question de la fidélité à l'œuvre originale ? C'est une fautive question, en effet, puisqu'il y a nécessairement un écart entre les deux œuvres étant donné qu'elles se réalisent dans deux systèmes de communication différents, la seconde étant toujours un regard sur et une interprétation de la première. Il convient également ici d'oublier la vieille hiérarchie entre les arts selon laquelle la littérature disposerait du prestige de son ancienneté. Ce sont plutôt deux récits faits dans deux univers différents. La littérature se prête plus à l'examen de l'intériorité des personnages, comme le fait Marguerite Yourcenar dans son roman, alors que le cinéma célèbre l'image et le mouvement. Par ailleurs, le média impose souvent des contraintes inévitables sur le résultat obtenu. Le cinéma est particulièrement dépendant de son contexte de production et des contraintes économiques plus importantes qui le concernent. La présence de plans écrits au début du film de Schlöndorff rappelle sa filiation à l'œuvre de Yourcenar, dont il ne prétend se servir qu'en tant que canevas ou point de départ.

Souvent, l'auteur de l'œuvre littéraire (l'hypotexte) est déçu par l'hypertexte (le film). C'est le cas ici avec Marguerite Yourcenar. Elle considérait et déplorait qu'il y ait peu de scènes dans le film montrant l'esprit de camaraderie militaire entre Éric et Conrad, et que ce dernier y joue un rôle bien effacé. D'après Jean Lecarme, elle lui reproche non seulement le fait d'avoir réduit le nombre de scènes de camaraderie militaire, mais aussi « d'avoir durci le ton, jusqu'à introduire des

pincées d'antisémitisme <sup>298</sup>». Elle critique le choix des acteurs, sauf celui de Mathias Habish dans le rôle d'Éric, lequel l'interprète sobrement, tout en le montrant d'une façon monolithique et peu nuancé, à la différence du roman où il est plus vacillant, questionné par les avances de Sophie à son endroit qu'il attribue au départ à une certaine forme d'inceste puisqu'il est le meilleur ami de son frère, Conrad. L'amour pour le meilleur ami de ce dernier paraissait suspect aux yeux du personnage visé, Éric qui y fait allusion : « Passablement né, assez beau, suffisamment jeune pour autoriser toutes les espérances, j'étais fait pour rassembler les aspirations d'une petite fille séquestrée jusqu'ici entre quelques brutes négligeables et le plus séduisant des frères, mais que la nature semblait n'avoir douée d'aucunes velléités pour l'inceste. Et pour que l'inceste même ne fût pas défaut, la magie des souvenirs me transformait en frère aîné (CG, p. 100). » Pourquoi en effet ne pas chercher ailleurs et surtout plus loin ?

Par ailleurs, la profondeur du personnage est peu exploitée dans le film tandis que le côté symbolique de la mort de Conrad est amoindri, selon Patricia E. Frederick. Or Conrad était un véritable pôle d'attraction dans le roman de Yourcenar, il est suprenant dans ces conditions que ce personnage n'ait pas eu plus de place dans la version filmée du *Coup de grâce* de Volker Schlöndorff :

*His importance is signaled. Conrad resembles a Center in a mysterious flux of Life, an axis in the Wheel of Time. It is therefore surprising that in Volker Schlöndorff's film adaptation of Le Coup de grâce this character's role in the drama is considerably minimised, and the symbolic signifiante of his death entirely ignored<sup>299</sup>.*

Entre Éric et la sœur de Conrad, c'est plus une relation fraternelle qui le lie à elle. On voit ici l'importance du corps en relation avec le désir. Dans l'ensemble, Éric désire le corps du frère et

---

<sup>298</sup> Jean Lecarme, *op. cit.* p. 25

<sup>299</sup> Patricia E. Frederick, *op. cit.*, p. 139.

n'a pas d'intérêt pour celui de sa sœur, dont il ne donne du crédit qu'à ses qualités comme la générosité et son caractère entier. Il est tiraillé entre son attirance physique pour le frère et des accointances avec l'esprit de la sœur, ce qui montre que le psychisme n'est pas un système cohérent. Le symptôme est l'expression du désir en relation avec le corps de l'autre. Pour Éric, le désir n'entre pas en ligne de compte, ce qui fait que sa relation est plus une relation fraternelle et amicale que réellement amoureuse. La souffrance de Sophie est plus forte et prenante puisqu'elle aime d'une manière absolue et incondionnelle. Il y a un point d'inflexion chez elle lorsqu'elle s'enfonce dans une spirale de beuveries et de nombreuses aventures sexuelles sans lendemain avec la soldatesque de la caserne qu'est devenu le château de Kratovicé dont elle est censée être la maîtresse de maison. Elle rompt avec le rôle traditionnel de l'aristocrate qui doit montrer l'exemple aux autres. Elle devient peu à peu un anti-modèle dans ce milieu et se prépare à en sortir puisqu'elle cache à peine sa sympathie pour les communistes, d'où ses nombreuses excursions chez le libraire bolchévique convaincu du village voisin, Gregori Loew.

Il y a de nombreuses critiques qui adoptent le point de vue de Yourcenar selon lequel l'homosexualité, un thème central dans son roman, est reléguée au rang de simple prétexte pour aller vers ailleurs dans le film, à savoir trahir les siens et rallier le camp ennemi des Rouges, devenir en quelque sorte une « *comtesse rouge* », ou plus concrètement en revêtant la tenue d'un soldat, un rôle traditionnellement masculin. Dans le film, il y a peu de scènes de camaraderie militaire entre Éric et Conrad, où ce dernier est relégué au rang de comparse parce que Volker Schlöndorff a voulu privilégier Sophie considérée comme personnage plus moderne, plus près de la période politisée des années 1970 avec le mouvement d'émancipation des femmes en Occident. Sophie, en revêtant cette tenue typiquement masculine, se masculinise un peu plus encore, ce qui fait d'elle dans une certaine mesure « un homme » .

En quittant son milieu social, l'aristocratie, elle révèle sa radicalisation. Cette masculinisation de Sophie rend peut-être son exécution plus facile par Éric à la fin du film. Il a l'impression de tuer un soldat de plus, bien qu'elle ressemble trop à son frère dont elle est le sosie pour ne pas avoir l'impression d'être en sa présence une nouvelle fois. Il l'achève alors qu'il n'avait pu se résoudre à achever son frère agonisant sur le champ de bataille pour cause de trop de hardiesse. Sophie inverse le rapport de bourreau à victime lors de son exécution, peut-être pour lui léguer des remords ou est-ce une dernière façon d'être avec lui dans ses derniers instants de vie, elle qui l'a tant aimé sans grand retour de sa part ? C'est là toute l'ambiguïté de la scène finale de l'exécution de Sophie.

Giovanni Masini fait remarquer le problème du manque de recul créé par l'absence de prologue dans le film, qui empêche Éric d'évoquer les souvenirs heureux de son enfance avec ses cousins Éric et Sophie de Reval au château de Kratovicé. Comme il le note, le film prend une tournure plus politique que le roman puisqu'il n'est plus seulement un document humain, comme l'entendait Yourcenar depuis la fameuse préface précédant les éditions du *Coup de grâce* à partir de 1962. Masini déplore la perte de profondeur des personnages qui perdent de leurs nuances dans leur passage à l'écran. Il considère que Volker Schlöndorff amplifie le motif politique qui est exploité dans le film :

Des informations précieuses nous éclairent sur l'engagement du metteur en scène et expliquent que l'Histoire soit aussi importante que l'histoire de Conrad, Sophie et Éric dans le film. Ce regard politique explique que certaines scènes soient passées au second plan, que d'autres aient été sensiblement modifiées<sup>300</sup>.

Il fait remarquer que la correspondance Schlöndorff-Yourcenar, née de la nécessité d'échanger des points de vue, souligne les différences entre le livre et le film. Le regard de

---

<sup>300</sup> Giovanni Masini, « *Le Coup de grâce* di Marguerite Yourcenar, dal romanzo al film », thèse de doctorat, Université de Parme, 1991-1992, 170 p.

Schlöndorff a créé une autre histoire que Yourcenar ne reconnaît plus comme la sienne, d'où son cri à la trahison de son récit initial. Il faut comprendre la difficulté pour l'écrivain qui conçoit sa création comme son rejeton d'être perçue autrement, par la suite, par les adaptateurs. Somme toute, le passage du roman au film n'a pas été très heureux : les personnages perdent de leurs nuances et ce, particulièrement dans le cas d'Éric, qui est décrit comme un être intransigeant et glacial, comme le faisait remarquer Marc-Jean Filaire pour ce qui a trait à la représentation de la masculinité dans les films *La Mort à Venise* de Luchiano Visconti, adapté du roman du même nom de Thomas Mann, et le film de Volker Schlöndorff adapté du *Coup de grâce* de Marguerite Yourcenar :

La mise en scène artistique du genre déborde la conscience des écrivains et des réalisateurs, lesquels révèlent les interrogations de leur temps sur les rapports entre hommes et femmes. L'étude croisée des deux récits et des deux films établit des images fluctuantes de la masculinité dans les deux histoires où deux hommes en désirent un autre dans des mondes où la mort côtoie la pulsion érotique. Le désir homophile décline plusieurs représentations d'une masculinité aux prises avec une réalité sociale tout autant qu'avec les mystères de la pulsion<sup>301</sup>.

Donc, en occultant le penchant amoureux d'Éric pour Conrad, le film réduit la profondeur des personnages masculins en privilégiant le portrait d'une femme qui se rebelle contre son milieu et qui en paie chèrement le prix. Le film reconduit le traditionnel clivage entre hommes et femmes. Dans cette optique, Tom Milne considère que *Le Coup de grâce* était un film où le cadre socio-historique, la grande histoire, prend le pas sur la petite histoire, c'est-à-dire la relation triangulaire et compliquée entre les trois principaux personnages dans un cadre tout aussi compliqué passé au second plan derrière l'histoire du contexte de la guerre civile balte. Il estime que la complexité des relations entre ce trio est moins bien rendu dans le film de Schlöndorff au profit du portrait du contexte politique :

---

<sup>301</sup> Marc-Jean Filaire, *op. cit.*, p. 272.

What Schlöndorff is after, however, is less Cocteau's evocation of private worlds than a social-political critique; and instead of developing this triangular relationship in depth, he tries to elaborate it within the wider context of mounting, entrenching opposition to the spread of Communism. The result is complicated rather than complex: a series of drearily overlapping episodes revealing on the one hand Sophie's increasing commitment to, and on the other Erich's total withdrawal from, the human race. All too clearly culled (rather than distilled) from the more capacious limits of a novel, *Der Fangschuss* increasingly resembles a laboured Marxist lecture on the class war with in private rites<sup>302</sup>.

En somme, selon ce critique, le film de Schlöndorff montre que chacune des classes a ses usages, la classe supérieure faisant une danse macabre pendant que le peuple lutte pour triompher.

Sa conclusion est que ce film est très féministe et marxiste :

Der Fangschuss increasingly resembled a laboured Marxist lecture on the class war with his private rites (Aunt Praskovia rhapsodically cutting up newspapers into economical squares to serve as toilet paper) ultimately, overshadowed by the simplistic public symbols of public symbols (the upper classes performing their danse macabre with the workers struggle on the victory<sup>303</sup>).

À l'instar de la conclusion de la thèse de Giovanni Masini, des analystes décelèrent chez Schlöndorff la priorité donnée au contexte social et politique. Pour sa part, Marc-Jean Filaire conclut que les films, à l'opposé des récits écrits, tendent à réduire la profondeur des personnages masculins en reconduisant l'éternel et inévitable conflit entre homme et femme. On partage cette vision des créations respectives des littéraires comme des cinéastes : « Récits textuels et adaptations filmiques se constituent donc dans une opposition formelle spécifique dans la manière de traiter la représentation du masculin », du genre (dans les films, les acteurs ont des genres plus marqués que dans les romans, où les personnages sont plus ambigus, par exemple dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar et dans *Le Coup de grâce* en particulier). Quant à la guerre, elle est présentée dans les deux supports au récit ou dans les deux médias de la même façon : elle fait l'unanimité sur son

---

<sup>302</sup> Tom Milne, « Der Fangschuss (*Le Coup de grâce*) », *Monthly Film Bulletin*, vol. 44, n° 516, 1<sup>er</sup> janvier 1977, p. 67.

<sup>303</sup> *Ibid.*, p. 68.

caractère absurde et destructeur sans réelle légitimation ; ou s'il y en a une, elle est en perte de vitesse, comme l'affirme encore Marc-Jean Filaire :

Dans *Le Coup de grâce*, les hommes réfugiés à Kratovicé paraissent ne défendre que des bouts de terrain, des bouts de village, sans que les propos d'Éric ne parviennent à affirmer des valeurs fondatrices sur lesquelles construire un discours de résistance cohérent : les valeurs aristocratiques, que la filiation mâle doit entretenir dans le temps sont défaits au point qu'elles ne soutiennent plus les discours qui légitiment les combats<sup>304</sup>.

Après l'étude des deux œuvres en question, à la lumière de ce qui a été ajouté (importance croissante du rôle de Sophie et effacement relatif de celui de Conrad dans l'hypertexte, on peut dire que l'adaptation du *Coup de grâce* par Volker Schlöndorff se situe dans le type de l'adaptation libre, selon la typologie d'Esther Pelletier, puisqu'il y a des éléments communs aux deux œuvres (le même cadre historique, la même structure de la tragédie, le même château, les trois mêmes personnages, la guerre malgré ses destructions et les transformations néfastes qu'elle apporte, quelques moments de joie, comme le dernier réveillon de Noël des châtelains), mais aussi des changements : le sujet du roman a été quelque peu modifié au profit du personnage de Sophie et d'une nette opposition entre elle et Éric, mais il y a toujours la même complexité des relations entre les trois principaux personnages, soit Éric von Lhomond, ses cousins Conrad et Sophie de Reval qui se ressemblent et qui s'aiment bien que difficilement. Le rôle plus effacé de Conrad et le peu de scènes de camaraderie et d'entraide militaire entre lui et Éric représentent un changement important et une transformation qui relève d'une relation de dérivation des pratiques intertextuelles, où un personnage du texte-source joue un rôle transformé à la baisse, voire atrophié dans la version filmée, au point que Yourcenar ne reconnaît plus son récit initial tant le ton et le rythme ont bien changé.

---

<sup>304</sup> Filaire, *op. cit.*, p. 277.

Maryann de Julio, qui a écrit un article sur la comparaison entre le roman et le film du *Coup de grâce*, estime qu'il s'agit d'une adaptation mitoyenne entre l'adaptation stricte et l'adaptation inspirée, celle que Dudley Andrew appelle en anglais « intersection and fidelity » : « *My study of Coup de grâce shall take up Andrew's notion of intersection and fidelity*<sup>305</sup> ». De Julio mentionne la présence d'un cheval à bascule dans la chambre que partagent Éric et Conrad, présence qui évoquerait d'une part le passé d'une enfance heureuse en compagnie de Conrad pour Éric, mais aussi le « lien érotique » actuel entre les deux hommes<sup>306</sup>. Hans-Bernhard Moeller<sup>307</sup> abonde dans le même sens sur ces deux versions, écrite et filmée, du *Coup de grâce* en remarquant l'insistance que met Volker Schlöndorff sur le thème de l'émancipation des femmes dans sa filmographie avec des films tels *a Free Woman* (1972) et *L'honneur perdu de Katharina Blum* (en 1974). *Le Coup de grâce* en serait un prolongement. Dans ce cas, Schlöndorff aurait voulu souligner les conflits de cette femme avec son époque et son environnement.

Dans cette optique, toutefois, il a mis de côté quelque peu la dimension de l'homosexualité, certes allusive dans le roman, mais bien réelle, en reléguant le penchant amoureux d'Éric pour Conrad dans l'ombre :

L'avion ennemi tournait encore dans le ciel verdâtre, et le silence était plein de ce boudonnement horrible de moteur, comme si tout l'espace n'était qu'une chambre ou virait maladroitement une guêpe géante, J'entraînai Sophie sur le balcon comme un amant par un clair de lune ; nous regardions en bas le gros pinceau lumineux de la rampe osciller sur la neige. Il ne devait pas y avoir grand vent, car le reflet bougeait à peine. Le bras passé autour de la taille de Sophie, j'avais l'impression d'ausculter son cœur ; surmené, hésitait puis repartait, à un rythme qui était celui même du courage, et ma seule pensée, autant que je peux m'en souvenir, était que si nous mourions cette

<sup>305</sup> Maryann de Julio, « The Intersection of Two Signs Systems », *Transformations: From Literature to Film*, Proceeding of the Fifth International Conference on Film, 8 avril 1987, p. 8.

<sup>306</sup> De Julio, *op. cit.*, p. 9.

<sup>307</sup> Hans Bernhard Moeller, « Intimacy, Gender, and Indirect Narrative: Schloendoerff's *Coup de grâce*, Sex in Love in Motion Pictures », Proceedings of the Second Annual Film Conference of Kent State University, 11 avril 1984, p. 86.

nuit-là, c'est tout de même près d'elle que j'avais choisi de mourir. L'obus était tombé cette fois à moins d'un jet de pierre, sur le toit en tôle ondulée de l'écurie : cette nuit-là deux chevaux payèrent à notre place. (CG, p. 120)

Dans cette scène commune aux deux récits, l'écrit et le film, on voit que l'érotisme côtoie la mort dans certaines conditions ou circonstances. Schlöndorff était fasciné par la tension érotique entre homme et femme dans le roman, où les personnages s'attirent comme des aimants tout en sachant qu'il y a une impasse à leur désir. Le fait que Sophie avoue son amour à Éric constituait déjà une rupture avec son milieu aristocratique. Margarethe von Trotta voulait interpréter le rôle de Sophie à cause du côté farouche du personnage et elle voulait ce rôle fort pour bien finir sa carrière d'actrice et pouvoir passer ensuite à la réalisation. Il y a un moment d'inflexion dans le roman comme dans le film relevé par Timothy Corrigan. Cette tension érotique ambivalente entre Éric et Sophie prend fin, selon lui, quand elle apprend qu'il serait homosexuel : « *This ambivalent tension built throughout the film, but it is eventually resolved when Sophie discovers Erick's homosexuality, a discovery which dismisses any desire to recover the family order of Kratovicé*<sup>308</sup>. » Corrigan émet ainsi l'hypothèse que l'homosexualité implique un déclin du désir de maintenir la famille autour de laquelle le récit se déroule.

Au sujet du château de Kratovicé, il est dans les deux types de récit le centre de la diégèse et est aussi au centre des relations entre les personnages et de leur ordre familial remis en question par des forces adverses qui remettent en question le vieil ordre social du temps du tsarisme, où leur classe, l'aristocratie, occupait naguère une place privilégiée. Le manoir en décrépitude à la faveur

---

<sup>308</sup> Timothy Corrigan, *op. cit.*, p. 61.

des combats constitue une métaphore de la situation de leurs occupants, qui passe d'un passé éclatant à un état lamentable, qui n'est plus qu'un pâle reflet de ce qu'il a été.

Corrigan émet aussi une hypothèse intéressante sur la relation entre Sophie et Éric. Dans une scène où Sophie est sur le point de voir Éric partir en mission militaire, un sifflet retentit pour l'enjoindre de se retirer et une porte se referme entre eux pour les séparer. Le critique affirme que cette scène métaphorise la relation entre les deux personnages, des barrières s'interposant entre eux : « *The physical structure of the scene, with the alternatives of the scene with the shot alternating between the two separated by the door, thus becoming a metaphoric summary of an attraction that has been continuously frustrated by barriers of one sort or another*<sup>309</sup>. » Il y a une scène analogue commune au roman (CG, p. 128) quand Éric et Sophie sont séparés par une porte en chêne et que Sophie supplie Éric de la pardonner : « Éric, mon seul ami, je vous supplie de me pardonner » et au film quand Sophie et Éric se parlent, mais qu'une porte les sépare lorsque Sophie lui fait une déclaration d'amour à la scène 7 du film et à la page 101 du roman où Sophie et Éric sont dans une cabane du parc où elle lui fait une déclaration d'amour et il battit en retraite en trouvant encore une fois un nouveau prétexte pour s'esquiver (stratégie de l'esquive d'Éric par rapport à Sophie selon les termes de Luc Resson) face à un être qu'il considère comme étant le contraire d'une femme (CG, p. 102). Le cinéma demande du concret et des explications, par exemple sur les interactions dans les batailles entre les troupes blanches et celles des Rouges. Pour Volker Schlöndorff, l'acteur Mathias Habbich faisait le couple idéal avec Margarethe von Trotta, en représentant en lui à la fois la finesse française et la droiture allemande.

---

<sup>309</sup> *Ibid.*

Enfin, malgré quelques qualités reconnues à la version filmique du *Coup de grâce*, Marguerite Yourcenar fait partie des écrivains déçus par l'adaptation de leurs écrits dans d'autres médias. Elle est attachée à ses créations comme le montre son paratexte qui introduit ses œuvres. Des critiques cinématographiques abondèrent dans le sens de Yourcenar en déplorant la quasi absence de l'homosexualité dans le roman, dont la position centrale est reléguée dans le film au rang de simple prétexte. C'est le cas du critique François Barbet qui a publié une critique assez virulente en ce sens dans *Le cinématographe* :

La mort contamment présente transforme le huis clos en tragédie : chacun joue son va-tout à tout moment, les tricheries sont interdites, les répliques volent comme des balles, les personnages vivent en sursis. Mais venons-en au nœud du drame, où d'ailleurs il nous apparaît que l'esprit du roman inspirateur a été quelque peu dévoyé ; précisons toutefois que prendre des libertés dans une adaptation cinématographique ne nous apparaît pas un sacrifice intolérable en soi. Cependant, en l'occurrence, réduire l'homosexualité qui dans le roman est essentielle, à un accessoire tout juste bon à précipiter le ralliement de Sophie aux rouges et lui permettre de retrouver son mentor intellectuel Grégory Loew, le révolutionnaire juif, lecteur du livre d'Heures de Rilke [...] paraît un singulier appauvrissement de l'œuvre [...]. Schlöndorff dénature le roman et le film est avant tout le portrait d'une femme interprétée par Margarethe von Trotta, d'une manière trop appuyée et sensible, et tout n'est plus que ce visage trop expressif de martyre éperdue de masochisme victime de la cruauté des hommes (elle a été violée par un soldat lithanien ivre avant de se donner, par dépit, pour exaspérer Éric, à tous les soudards de la compagnie, créature pitoyable qui irrite : le duel impitoyable entre deux êtres déchirés qui s'affrontent pour ne pas abdiquer une parcelle d'authenticité, mais qui fascinés, émus, finalement, s'aiment par-delà leur irréductible différence, tout ce qui constituait le charme du livre est affaibli, affadi dans le film : le visage impénétrable d'Éric devient stupidité et les traits agités de Margarethe von Trotta essayant d'ouvrir une porte révolutionnaire fermée ne sont plus obtination de femme à lever le secret, persévérance dans l'incompréhension mais pathos gênant<sup>310</sup>.

On constate que ce critique de cinéma abonde dans le sens de Marguerite Yourcenar, qui croyait que le film s'éloignait trop du roman qu'elle a écrit en 1938 sur un drame humain entre trois personnages qui se ressemblent et qui s'aiment. Ce critique entérine le point de vue partagé

---

<sup>310</sup> François Barbet, « *Le coup de grâce* », *Le cinématographe*, Nantes, n° 22, 1976. p. 35.

par nombre de ses confrères et défendu dans la thèse de Giovanni Masini sur la plus grande inclinaison dans le film vers le politique et l'Histoire (avec un grand H) que la petite histoire du drame intimiste entre trois êtres issus d'un même milieu privilégié exposés aux mêmes dangers. Il semble ici que l'on parle d'un nivellement vers le bas avec le passage de l'œuvre littéraire au cinéma. Il y a certes un déplacement des significations, dans le passage du roman au film, d'une relation triangulaire au passé à la traditionnelle dualité entre une femme et un homme, les personnages perdant de leur complexité en ayant des frontières de genres plus marquées que dans le roman où ils sont davantage androgynes.

L'homosexualité, thème central dans le roman, est reléguée au second plan dans le film et n'est présente que dans les dernières scènes (il manque donc les scènes de camaraderie militaires et d'entraide masculine en temps de guerre). L'auteur de ce texte reconnaît tout de même que de porter à l'écran le récit-confession de Marguerite Yourcenar, *Le Coup de grâce* reste « *une grande réussite formelle*<sup>311</sup> », avec ses images en noir-blanc-gris (manoirs délabrés, forêts dévastées, villages dévastés par les Terreurs blanche et rouge qui semblent avoir frappé de mort la Courlande d'une atmosphère du bout du monde).

---

<sup>311</sup> *Ibid.*

## Conclusion générale

Roman et film sont deux récits dans des univers différents. Le film de Volker Schlöndorff est une interprétation d'une œuvre littéraire *Le Coup de grâce* publié la première fois en mai 1939 (l'hypotexte) à un écart d'une trentaine d'années avec le film (l'hypertexte) selon la terminologie de Gérard Genette. L'hypertexte est un dérivé de l'hypotexte, forcément différent de l'œuvre originale puisqu'il s'agit d'un regard différent sur la même histoire et de l'impact d'un média différent traitant cependant d'un sujet commun. L'écart est plus ou moins grand selon le cas. Dans le cas qui nous intéresse, l'écart est moyen par rapport à l'œuvre originale : il s'agirait d'une adaptation libre selon la classification des adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires d'Esther Pelletier<sup>312</sup>, avec présence d'ajouts et de retranchements liés à la transposition à l'écran d'une œuvre littéraire à une autre sur support filmé. Nous nous posons au départ la question sur l'évolution de la représentation de la masculinité, de l'éros, des genres et de la guerre dans le passage du roman au film, étant donné qu'il y a un écart d'une trentaine d'années qui séparent les deux œuvres, celle de Yourcenar publiée en mai 1939 et le film éponyme de Schlöndorff en 1976, et qu'il y a une différence de support au récit. Nous nous basons ici principalement sur les travaux de Francis Vanoye, de sa collègue Anne Goliot-Lété et d'autres théoriciens de l'adaptation cinématographique de l'œuvre littéraire, tels que Maryann De Julio<sup>313</sup> et Hans-Bernhard-Moeller<sup>314</sup>.

Nous avons adopté un plan chronologique puisque le roman *Le Coup de grâce* de Marguerite Yourcenar a précédé la parution du film dans le temps, comme c'est la tendance habituelle, dans

---

<sup>312</sup> Esther Pelletier, *op. cit.*, p. 31.

<sup>313</sup> Maryann De Julio, *op. cit.*, p. 8-13.

<sup>314</sup> Hans- Bernhard Moeller, *op. cit.*, p. 85-90.

le but de cerner ce qui se passait dans le processus d'adaptation du roman au film au sujet des représentations de la masculinité, des genres, de l'éros et de la guerre qui encadre les personnages de ce drame humain. Nous nous sommes servis principalement du guide d'analyse des adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires mis au point par Francis Vanoye et Anne Goliot-Lété<sup>315</sup>.

Le principal enjeu de l'adaptation filmique était la narration selon le réalisateur du film, Volker Schlöndorff. Pour lui, la complexité du *Coup de grâce* était double : raconter une histoire compliquée entre deux hommes et une femme dans un cadre historique complexe. Dans son optique de cinéaste, le film ne pouvait être vu que par le point de vue d'Éric, c'est-à-dire à la première personne. Comment a-t-il composé avec son modèle littéraire au sujet du point de vue, de la narration ? Comment a-t-il composé avec la représentation des genres et de la sexualité ? Alain Garsault, dans un article paru dans *Positif*, affirmait que dans *Le Coup de grâce*, Schlöndorff avait mis l'accent sur la dualité entre Éric et Sophie, qui gagne ainsi en importance, et attribuait aux combats de la guerre civile des impacts négatifs sur les personnages : « ces épisodes sanglants de la guerre civile [...] qui ont créé chez ces personnages un certain état de désespoir permanent sans lequel leurs faits et gestes ne s'expliquent pas<sup>316</sup> ». Garsault trouve que tant le roman que le film sont froids et que c'est le résultat « de l'emploi conscient des produits de l'académisme<sup>317</sup> ». Les acteurs dans le film ont des genres plus tranchés que dans le roman, où ils sont souvent à la limite des deux sexes (dont Conrad et Sophie) et ils sont plus âgés que dans le roman.

Dans les deux médias, la guerre est sensiblement présentée à travers ses impacts négatifs sur la vie des personnages dans les deux supports au récit, à savoir qu'elle est absurde et destructrice,

---

<sup>315</sup> Anne Goliot-Lété, *op. cit.*, p. 127.

<sup>316</sup> Garsault, *op. cit.*, p. 68.

<sup>317</sup> *Ibid.*

et que ses partisans de part et d'autre ne se battent que pour la détention provisoire de bouts de terrain. Mais les deux supports au récit, le roman et le film, présentent tout de même des points positifs à la guerre même s'ils sont moins nombreux, comme des moments de retrouvailles à Kratovicé où convergent Conrad et Éric pour sauver la demeure de leur enfance et adolescence heureuses et aussi de brèves explosions de joie.

L'écriture filmique est différente de l'écriture littéraire : entre autres, la psychologie des personnages est plus facile à faire dans le roman, surtout celle du narrateur Éric, puisqu'il est le seul narrateur du roman hormis un court prologue pour le présenter au début du roman. Les limites du film, comme par exemple l'absence de prologue, font que nombre de souvenirs du passé heureux du domaine de Kratovicé d'avant la guerre civile n'ont pu être évoqués et ont été remplacés par quelques plans écrits en noir et blanc qui situent le contexte historique, et que le film est basé sur un roman de Marguerite Yourcenar du même nom, bien qu'en allemand le titre soit *Der Fangschuss*.

Nous avons d'abord évoqué la place du roman dans la production littéraire de Marguerite Yourcenar, une des grandes figures de la littérature française qui fut la première femme reçue à l'Académie française en 1980. Elle a insisté dans la préface du roman depuis l'édition de 1962 pour que le lecteur perçoive la diégèse de la relation entre les trois personnages réunis dans le même lieu, le château familial de Kratovicé, soumis et exposés aux mêmes dangers, soit l'ennemi révolutionnaire bolchévique. Nous avons également remarqué qu'il y a un déplacement des significations du roman au film, même si ce dernier suit globalement la même structure dramatique de la tragédie

Il y a des points communs entre les deux récits, mais globalement, on passe d'un système triangulaire des personnages dans le roman à une importance accrue du personnage de Sophie, comme femme, en opposition à Éric et à son milieu, et à une certaine importance accordée aux personnages secondaires, comme ceux de la Tante Prascovie et du médecin Rugen. Bref, dans le film, le personnage de Conrad est délaissé et l'homosexualité qui était centrale dans le roman n'est présente que dans les dernières scènes du film où somme toute il y a peu de scènes de camaraderie entre Éric et son grand ami d'enfance et de guerre qu'était Conrad. En diminuant son importance et la dimension symbolique de la mort héroïque de Conrad sur le champ de bataille, Schlöndorff réduit la profondeur du personnage d'Éric à un être glacial et misogyne, incapable de sentiment, bien qu'il reconnaisse certaines qualités de l'âme à Sophie.

Dans la version filmée du roman, le personnage de Conrad, relégué à l'arrière-plan, n'est pas assez développé. Schlöndorff et sa femme, Margarethe Von Trotta rencontrée en 1969, qui incarne Sophie dans le film et collabore au scénario, ont voulu mettre davantage l'accent sur la dualité entre Éric et Sophie, personnage considéré plus moderne et actuel pour l'époque. Enfin, nous pouvons avancer que la fin de la diégèse est déjà annoncée et présente dans le titre des deux récits, le roman et le film. Sophie, un des trois principaux personnages, trouvera la mort de la main de l'homme qu'elle aime en organisant elle-même la mise en scène de sa mort. Son amour la mènera à la mort.

Marguerite Yourcenar fait d'abord un bon accueil au film, mais se ravise vite et elle est déçue, entre autres, par l'actrice (Margarethe von Trotta) dans le rôle de Sophie, sauf dans les dernières scènes du film, et critique vertement Schlöndorff quant à l'effacement relatif de Conrad dans le film. Seul Mathias Habish, qui interprète Éric, trouve grâce à ses yeux. La correspondance qu'elle adresse au cinéaste laisse peu de doutes à ce sujet. La thématique homosexuelle est allusive et latente dans le roman, mais non dans le film où l'amitié entre Conrad et Éric est rendue par Sophie

par de simples jeux de regards. D'après Jacques Lecarme, Marguerite Yourcenar reproche à Schlöndorff les deux points suivants : « d'avoir supprimé une scène du roman, et d'en avoir durci le ton, jusqu'à y insérer des pincées d'anti-sémitisme <sup>318</sup> ».

Cependant, il y a des points communs entre le roman et le film. Les éléments de la tragédie sont là : un seul lieu, le château de Kratovicé dans le cadre de la guerre civile balte, et unité de temps, les trois principaux personnages, Éric, Sophie et Conrad étant soumis et exposés aux mêmes dangers, soit la mort du fait de vivre dans leur domaine familial assiégé par des forces subversives de leur ordre social en déclin. Certaines répliques du film sont extraites directement du roman, même celles en français dans la version pour le marché allemand, comme « *Méconnaissable* » au sujet de leur apparence (celle de Conrad) et d'Éric et Conrad qui dit : « Présent, mais non, c'est le prince de Trébizonde ! (CG, p. 95) ». Le même adjectif est utilisé pour décrire l'apparence de Conrad lorsqu'il agonise suite à une blessure au ventre obtenue au combat devant Éric qui commente ainsi son aspect à l'agonie : « Il mourut à l'aube, méconnaissable, à peu près inconscient (CG, p. 147 ). » Sophie prononce la même phrase tant dans le roman que dans le film : « Ça vous embêterait que je meure, Éric ? » Ce sont donc des intertextes, montrant une relation de coprésence entre deux textes, soit ici entre le récit écrit et le récit filmé. Encore une fois, l'aspect transformateur et destructeur de la guerre est dénoncé.

Yourcenar ne pardonne pas toutefois le relatif effacement de Conrad dans le film : c'est une relation de dérivation où un élément du premier texte est transformé par son amoindrissement dans le texte subséquent, soit ici le film. Il y a aussi la métaphore marine du château de Kratovicé

---

<sup>318</sup> Jacques Lecarme, « L'après-Coup de grâce » dans Anne-Yvonne Julien, (dir.), *Marguerite Yourcenar : Aux frontières du texte*, Acte du colloque Société d'étude du roman français du XXe siècle, 10-11 mai 1994, p. 29.

comparé à « *un navire abandonné pris dans une banquise* (CG, p. 103) », qui est reprise dans le film comme métaphore pour désigner le château assiégé où se sont réfugiés les trois protagonistes. Il y a enfin une parole lapidaire de Sophie à Éric qui est reprise à l'identique dans le film : « Ah ! Vous me dégoûtez tous ! (CG, 132) ». Éric lui réplique, en étant tout aussi fidèle au roman, que « les filles de trottoir n'ont pas à faire la police des mœurs, chère amie ! » (CG, p. 135 et Scène 22 du film). Nous assistons ici à une fidélité à l'originalité du roman dans des codes extrêmement convenus, et de ce fait universels, dans l'optique d'une coproduction s'adressant à un public le plus large possible.

Enfin, il y a dans le deux récits la présence de moments brefs de joie où on apprécie plus la vie quand on voisine de près la mort, comme lors du dernier réveillon de Noël au château de Kratovicé, devenu délabré à cause du caractère destructeur et transformateur de la guerre. Celle-ci est présentée dans les deux cas comme néfaste, mais le mot « mort » est maintes fois répété dans le roman. Comme dans le roman, Sophie est anéantie pour avoir été jusqu'au bout de sa passion, d'où Éros versus Thanatos, c'est-à-dire que la pulsion érotique côtoie la mort. Or lorsque que cette pulsion est sans limite et non raisonnée, elle peut aboutir à la mort, c'est ce qui arrive à l'être aimant dans *Le Coup de grâce*. Sophie en paie doublement le prix, elle perd d'abord Éric puis son lien avec son milieu social, l'aristocratie, et enfin sa propre vie en plus d'avoir organisé elle-même la mise en scène de sa mort en faisant de l'homme qu'elle aime un tueur, peut-être pour lui léguer des remords. Éric perd ses deux cousins et son milieu social, l'aristocratie, qu'il défendait. C'est le grand perdant tant dans le roman que dans le film : il ne lui reste que des souvenirs heureux du Kratovicé d'avant la guerre-civile. Tant dans le roman que dans le film la guerre montre la précarité de la vie humaine d'où l'importance associée aux rares moments de joie dans le cadre guerrier.

Selon Hans-Bernhard Moeller, Volker Schlöndorff appose son empreinte personnelle sur ses modèles littéraires, dont Marguerite Yourcenar : « *While Schloendorff adapts literary material to film media capabilities, he lends it his personal stamp. Similarities with women's themes in the works of the early and mid-1970s, Ruth Halbfass (1971), A Free Woman (1972), and Katharina Blum (1975) are obvious*<sup>319</sup>. » Dans cette optique, Schlöndorff choisit d'aborder et de développer des thèmes qui lui sont chers, tels que l'émancipation des femmes : « *If the director wants to preserve stylistic identity part of his role maker of films from literary models, then he must choose or realize material technically in a way that he can stress themes personally concerning him.*<sup>320</sup> » Le public dans le cas du *Coup de grâce* doit alors déplacer son attention vers un autre personnage, c'est-à-dire Sophie, qui vit un conflit émotionnel avec Éric et son milieu. Il précise aussi, du moins pour un temps, que le film de Schlöndorff montre par la caméra qu'Éric et Sophie recherchent la compagnie l'un de l'autre. Comme dans le roman, Éric est ambivalent par rapport à Sophie : « *He deems friendship in a value higher than love. But evidently, he also fears losing the contessa*<sup>321</sup>. » Il est hésitant avec elle : il lui donne de l'espoir en montrant son intérêt, mais, en général, il la repousse sans ménagement.

Il s'ensuit un comportement ambivalent d'Éric envers Sophie qui établit une tension tout au long du film, comme lors du raid aérien sur le château de Kratovicé où a lieu un simulacre d'intimité<sup>322</sup>. Cela faisait l'affaire d'Éric que tout le manoir les croyait amants par souci des convenances sociales de son milieu aristocratique. Selon Moeller, le film met davantage l'accent sur le personnage de Sophie et sa relation de dualité avec Éric : « *The audience rechannels attention to*

---

<sup>319</sup> Hans-Bernhard Moeller, *op. cit.*, p. 86.

<sup>320</sup> *Ibid.*

<sup>321</sup> *Ibid.*

<sup>322</sup> *Ibid.*

*the woman's emotional conflicts with her epoch and environment*<sup>323</sup>. » Au sujet de la relation entre les personnages, l'érotisme, le film montre selon lui que Sophie et Éric sont attirés l'un par l'autre : « *The film makes clear that Sophie does not simply welcome Erich as her brother's comrad. In addition to framing the trio, Schloendoerff uses the camera suggests that Erich and Sophie are in tune* » Or il ne veut pas abandonner l'ami divinement jeune de vingt ans pour marier par dépit la sœur de ce dernier. Pour Moeller, en ce qui est de la possible relation homosexuelle entre Conrad et Éric, le film émet une hypothèse intéressante à propos de la « symétrie de scène de décoration d'arbre de Noël<sup>324</sup> » entre Sophie et Éric, d'une part, et d'autre part entre Conrad et Éric, suggérant que le même lien unit les deux partenaires de chaque couple. Le film, toujours selon Moeller a ainsi recours à une narration plus indirecte que le roman au sujet d'une relation possiblement homosexuelle entre Conrad et Éric que dans le roman : « *The film hints at homosexual relationship through the indirect narration of visual allusions and leitmotifs*<sup>325</sup>. »

Pour ce qui est de l'impact du noir et blanc, Hans-Bernhard Moeller considère qu'il contribue à diminuer l'intensité des émotions des personnages ou des acteurs dans le cas d'un film. Cet auteur recense des points de contact entre les centres d'intérêts de Volker Schlöndorff comme réalisateur de cinéma et l'œuvre littéraire de Marguerite Yourcenar : conflits entre les sexes, thèmes féminins, rébellion et politique : « *Looking back, it is clear that conflicts between sexes, women themes, rebellion and politics as well as German history, offer points contact between Schloendorff's film and Yourcenar's novel*<sup>326</sup>. » Il mentionne aussi l'absence du prologue dans le film pour enlever de nouveau des émotions du film par Schlöndorff.

---

<sup>323</sup> *Ibid.*

<sup>324</sup> *Idem*, p. 88

<sup>325</sup> *Ibid.*

<sup>326</sup> *Ibid.*

Pour sa part, Yourcenar parle de trahison de son récit, puisqu'elle voulait que les lecteurs perçoivent d'abord le drame humain d'un amour non partagé ou du désir inassouvi. Ce n'est plus le cas dans le film qui a pris une tournure plus politique, tel que l'affirmait Giovanni Masini<sup>327</sup>, Schlöndorff et son épouse Margarethe von Trotta ayant mis davantage l'accent sur le portrait d'une femme rebelle qui s'émancipe par rapport à son milieu, thème qu'il affectionne et qu'il avait traité dans la lignée du film *L'honneur de Katharina Blum* en 1975.

Le film de Schlöndorff, contrairement au roman de Yourcenar, tend à réduire la profondeur des personnages masculins et à reconstruire le masculin en l'opposant au féminin, dans le personnage de Sophie, tout en évacuant Conrad de cette dynamique de la dualité binaire homme/femme, en insistant sur la difficulté de communication entre les deux sexes. Suite à la découverte des relations entre son frère et Éric, le passage de Sophie à la guerilla rouge indique la radicalisation de la femme et consacre la rupture avec son milieu : « sa conversion semble marquer comme une radicalisation chez elle<sup>328</sup>. »

Notre hypothèse sur le genre d'adaptation du film se voit confirmée par cette évolution, mais la diégèse initiale du *Coup de grâce* de Marguerite Yourcenar n'est pas tant modifiée puisqu'on est toujours dans la tragédie d'une impasse entre trois personnages, elle-même insérée dans une impasse plus considérable, soit celle de la guerre civile. Avec Schlöndorff, la grande histoire est plus importante que la petite histoire, contrairement à ce qu'entendait démontrer Yourcenar. Il sollicite la participation du spectateur en tant que participant à un révisionnisme politique par des moyens techniques : « *Schlöndorff's adaptation requires the spectator's participation in*

---

<sup>327</sup> Giovanni Masini, *op. cit.*, p. 121-122.

<sup>328</sup> Henry Welsh, *op. cit.*, p. 44.

*expanding the static narrative reality of an aristocrat status quo that must accomodate radical change as introduced via New Wave camera techniques*<sup>329</sup>. » À la rigueur, dans le film, la petite histoire des trois principaux personnages peut être interprétée comme une métaphore de la guerre civile, de la grande histoire, mais pour cela, il aurait fallu donner plus d'ampleur au rôle de Conrad, alors qu'on le voit et l'entend à peine. Il s'agit bien d'une adaptation libre avec certains retranchements (présence plus effacée de Conrad dans le film) et des changements ou modifications (importance accrue du rôle de Sophie au profit du duel homme-femme avec Éric, et importance relative accordée aux rôles secondaires).

Notre hypothèse de départ sur l'évolution de la représentation de la masculinité, de l'éros, des genres, de la guerre se voit confirmée, même s'il y a des différences significatives, mais non draconiennes entre l'œuvre de Yourcenar de 1939 et celle de Schlöndorff en 1976. Les points communs aux deux œuvres sont toujours nombreux, à commencer par le titre de l'œuvre elle-même qui laisse présager une fin malheureuse, ce qui est normal et tout à fait logique dans une tragédie. En effet, dans les deux cas, on passe d'une période heureuse, le Kratovicé d'avant-guerre, un Éden septentrional, à une période malheureuse, celle des destructions de la demeure familiale, de la transformation du château en caserne militaire et de son encerclement progressif qui est vécu péniblement par les châtelains assiégés. Les personnages sont par contre plus ambigus dans le roman que dans le film, où ils relèvent de genres aux frontières moins floues et leurs désirs complexes y sont moins explorés, ce qui constitue certes un appauvrissement par rapport à l'œuvre originale de Yourcenar. Dans le roman, il y a moins de ruptures de tonalité que dans le film, où des scènes plus comiques sont introduites pour sortir du cadre classique de la tragédie, comme avec

---

<sup>329</sup> De Julio, *op. cit.*, p. 10.

l'expansion relative de la Tante Prascovie mentionnée par Volker Schlöndorff dans le supplément au film. Dans le roman, la thématique homosexuelle est allusive et latente, mais non dans le film où elle n'est exprimée que dans les dernières scènes quand Volkmar fait sa demande de mariage à Sophie et qu'elle refuse. Il lui déclare alors qu'Éric aurait une liaison avec son frère, Conrad.

La représentation du masculin est plus étendue dans le roman, où les genres ont des frontières plus floues que celles véhiculées dans la version filmée de Schlöndorff. L'ambiguïté du désir est une dimension davantage explorée dans le roman, en raison du fait que la narration y est faite par Éric et que Sophie et Conrad ne savent pas avant longtemps qu'ils sont en quelque sorte des rivaux. Par son départ, Sophie fait signe de rompre également avec son passé familial, avec Éric et son frère aussi, ce qui montre une radicalisation de sa part.

En général, les couples ne durent pas dans l'univers yourcenarien et la passion amoureuse mène souvent à la mort de l'être qui aime. Nous constatons que ce qui intéresse surtout cette écrivaine, c'est le triangle amoureux problématique composé de deux hommes et une femme, qui en général ressort comme l'élément perdant au profit d'une relation entre les deux autres pôles du triangle en question, soit les deux hommes. Il y aurait lieu de pousser la recherche plus loin, notamment sur l'aspect mythique de l'écriture youcenarienne, jusque-là négligé par la critique surtout lorsqu'il s'agit de la période prolifique de Yourcenar des années 1930 où les mythes grecs-romains sont très présents comme motifs d'inspiration. En diminuant le rôle de Conrad (en limitant les scènes entre Éric et Conrad) au profit de l'éternelle dualité entre la femme qui s'offre et l'homme qui se refuse elle, le film de Schlöndorff fait passer Éric pour un être glacial marié à son devoir et à son honneur. La signification symbolique de la mort de Conrad sur le champ de bataille est pratiquement ignorée dans le film comme le fait remarquer Marc-Jean Filaire ;

Sans remettre en cause les qualités d'actrice de Margarethe von Trotta, il faut admettre que Sclöndoff est victime de son intérêt pour la femme et l'on peut reprocher à l'ensemble du film de manquer de vigueur, laquelle se retrouvait dans le conflit au « style tragique » très cornélien de l'amour ambivalent d'Éric. En perdant de vue l'intérêt amoureux pour Conrad, le film réduit la complexité du personnage d'Éric et en fait un être glacé, un anti-héros monolithique, alors que l'écriture à sa première personne laissait ombrer les failles de cette carapace protectrice.<sup>330</sup>

*Le Coup de Grâce*. Volker Schöndorff est tout de même fait une tentative louable pour reconstituer cette période peu connue de l'histoire européenne, la guerre civile balte étant assez méconnue et peu enseignée dans les pays occidentaux. Seulement, Marguerite Yourcenar a insisté davantage sur la camaraderie militaire masculine en temps de guerre et l'amitié militaire faite d'entraide et de dévouement envers l'autre. D'après Brian Gill, un « certain sadisme, ou sadomasochisme, colore vivement le roman <sup>331</sup> », plus que sans doute que tout autre texte de Marguerite Yourcenar. Maurice Delcroix affirmait au sujet de Sophie : « Jamais un corps n'avait autant souffert par faute d'amour <sup>332</sup> ». Cet auteur conclut que le récit-confession que fait Éric est « plus maladif <sup>333</sup> » que celui d'Alexis dans le premier roman de Yourcenar. Éric était à la recherche de la liberté sensuelle, mais peut-être trop qu'il était trop lié à son existence de militaire sans attache et à cette existence d'aventurier. Pour Éric, il n'y a pas vraiment de place pour une femme dans sa vie et ce, tant dans le roman que dans son adaptation cinématographique. Dans les deux types de récit, la guerre d'usure qu'est la guerre civile balte est présentée comme absurde : les combattants ne combattent que pour des bouts de terrain qu'ils s'échangent pour une cause qui s'avère bientôt perdue dans le cas des Blancs. Dans les deux types de récit, il y a des moments lors de la guerre

---

<sup>330</sup> Marc-Jean Filaire, « *Le Coup de grâce et La mort à Venise* » : la fin du masculin », dans, Marc-Jean Filaire, *Marguerite Yourcenar et la culture du masculin*, op. cit., p. 283.

<sup>331</sup> Brian Gill, « L'altérité dans *Le coup de grâce* » dans Jean-Philippe Beaulieu, Jeanne Demers et André Maindron (dir.), *Marguerite Yourcenar, Écritures de l'autre*, op.cit., 1997, p.53.

<sup>332</sup> Maurice Delcroix, « Le corps de l'amour » dans Jean-Philippe Beaulieu, Jeanne Demers et André Maindron, *Marguerite Yourcenar, Écritures de l'autre*, op.cit., p.29.

<sup>333</sup> *Ibid.*

qui sont propices aux rapprochements étrotiques comme lors du bombardement du manoir de Kratovicé lorsqu'un avion ennemi est attiré par Sophie. qui a allumé une lampe bien imprudemment. (CG, p.121) et à la scène 12 du film où à la faveur d'une averse Éric se dénude en enlevant sa chemise devant Sophie qui le regarde avec envie et on les voit courir ensemble se réfugier dans une tranchée. Dans les deux récits, il y a de rares moments de joie en temps de guerre où les personnages apprécient davantage la vie quand ils sont près de la mort comme par exemple lors du dernier du réveillon de Noël à Kratovicé et ce tant dans le roman que dans le film. Les points communs aux deux récits se limitent à cela puisque les différences sont au demeurant plus nombreuses entre les deux récits au point où Yourcenar crie à la trahison de son récit avec de plus nombreuses ruptures de tonalité avec l'introduction de nombreuses scènes comiques dont la scène 19 où Valeska Gert dans le rôle de la Tante Prascovie, qui chante d'une voix criarde, ce qui irrite grandement Yourcenar qui trouva son interprétation grotesque. Il y a eu certes un déplacement des significations du livre au film puisque les priorités ne sont pas les mêmes et que les supports sont différents, entraînant nécessairement des changements et des ajustements d'un médium à l'autre surtout le cinéma qui est très dépendant de son contexte de production en raison des coûts importants liés à sa production d'où l'importance de satisfaire les attentes du public.







## **Bibliographie**

### **Corpus principal :**

Schlöndorff, Volker, *Le Coup de grâce* ou *Der Fangschuss*, [DVD], Allemagne et France, Argos Film, 1976, (98 minutes).

Yourcenar, Marguerite, *Le Coup de grâce*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, [1<sup>ère</sup> éd. 1939], p. 77-157.

### **Corpus critique**

#### **a) Études sur *Le Coup de grâce* et sur l'œuvre de Marguerite Yourcenar**

Alphant, Dominique, *Marguerite Yourcenar*, Paris, Encyclopédie Universalis, 2008.

Anderson, Kajsa, *Le « don sombre », le thème de la mort dans quatre romans de Marguerite Yourcenar*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1989, 274 p.

Barrette Dominique et Catherine Papeians, *Marguerite Yourcenar*, Bruxelles, Didier Hatier, coll. « Auteurs contemporains », 1985, 93 p.

Biondi, Carminella. «Réalités et fiction spatio-temporelles dans *Le coup de grâce* » dans Blanckeman, Bruno (dir.), *Les diagonales du temps, Marguerite Yourcenar à Cerisy*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 165-175.

Biondi, Carminella, « Le mythe de l'androgynisme dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar et de Michel Tournier », dans Simone et Maurice Delcroix (éd.), *Roman, histoire et mythe*, Actes du Colloque tenu à Anvers du 15 au 18 mai 1990, S.I.E.Y., 1995.

Blanchet-Douspis, Mireille, *L'idéologie de Marguerite Yourcenar d'après son œuvre romanesque*, Amsterdam & New-York, Rodopi, 2014, 234 p.

Blanchet-Douspis, Mireille, *L'influence de l'histoire contemporaine dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Amsterdam, Rodopi, 2008, 513 p.

Blanckeman, Bruno (dir.), *Dictionnaire Marguerite Yourcenar*, Paris, Éditions Honoré Champion, 2017.

Blot, Jean, *Marguerite Yourcenar*, Paris, Seghers, 1980, 179 p.

Boissier, Annie, « Ulysse au pays de Circé, l'image du masculin : du genre "éclaté" à la "vue sur la vie" », dans Marc-Jean Filaire (dir.), *Marguerite Yourcenar et la culture du masculin*, Nîmes, Lucie Éditions, 2011, p. 115-135.

Borchardt, Edith, « L'intégration psychique, l'homosexualité et la mort dans *Le Coup de grâce* », dans *Les visages de la mort dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, 1993, p. 99-106. Actes d'un colloque international tenu à l'Université du Minnesota, 7-10 juillet 1992, C. Frederick Farrell Jr et Edith R Farrell et al., The Division of the Humanities of The Humanities of Minnesota, Morris, 1993, 221 p.

Brami Joseph, Michèle Sarde et Élyane Dezon-Jones (éd.), *Lettres à ses amis et à quelques autres*, Paris, Gallimard, coll. « nrf », 1975, 714 p.

Bourgeois, Lilian Y., *féminin/masculin : ordres et désordres dans le corps dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Ph. D. Université du Massachussets, Amherst, 2008, 137 p.

Brignoli, Laura, *Marguerite Yourcenar et l'esprit d'analogie. L'image dans les romans des années trente*, Pise, Pacini Édition, 1997.

Cliche, Élène, « Performing the Masculine Voice », dans Judith Holland Sarnecky et Ingeborg Majer O'Sickey (dir.), *Subversive Subjects*, Madison, Teaneck Fairleigh Dickinson University Press, 2004, p. 203-213.

Delley, Anne-Catherine, « La vision du tragique dans *Le Coup de grâce* de Marguerite Yourcenar », compte-rendu par Jean-François Paroz, dans *Equinoxe*, n° 2, automne 1989, p. 144-147.

Delcroix, Maurice, « Le corps de l'amour » dans Jean-Phillipe Beaulieu, Jeanne Demers et André Maindron (dir.), *Marguerite Yourcenar, Écritures de l'autre*, XYZ, Montréal, 1997, p. 25-39.

Di Méo, Nicolas, « Le genre à l'épreuve de la guerre chez Marguerite Yourcenar », dans Frédérique Chévillet et Anna Morris (dir.), *Des femmes écrivent la guerre*, Paris, Éditions Complicités, 2007, p. 157-172.

Di Méo, « Distance et complexité : les personnages masculins dans les romans de Marguerite Yourcenar », dans Marc-Jean Filaire (dir.), *Marguerite Yourcenar et la culture du masculin*, Nîmes, Lucie Éditions, 2011, p. 207-222.

Doré, Pascale, « Affinités hellénistiques : l'éros au masculin dans *Le Coup de grâce* et *Mémoires d'Hadrien* », *Société internationales d'études yourcenariennes*, bull. n° 20, décembre 1999, p. 85-98.

Douspis, Mireille, « Un aristocrate déchu en quête de virilité dans *Le Coup de grâce* L'archétype du fasciste du genre masculin : Éric von Lhomond », dans Marc-Jean Filaire (dir.), *Marguerite Yourcenar et la culture du masculin*, Nîmes, Lucie Éditions, 2011, p. 191-205.

Dubuis Patrick, *Émergence de l'homosexualité dans la littérature française*, Paris, L'Harmattan, coll. « Homotextualités », 2011, 317 p.

Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982, 467 p.

Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, 426 p.

Farrell Jr, C. Frederick, et Édith R. Farrell, «Yourcenar », *Gay and Lesbian literature*, Détroit et London, St-James Press, 1994, vol. 1, p. 429-432.

Favre, Yves-Alain, « Temps et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar et de Michel Tournier », dans Simone et Maurice Delcroix (éd.), *Roman, histoire et mythe*, Actes du colloque tenu à Anvers du 15 au 18 mai 1990, S.I.E.Y., 1995.

Filaire, Marc-Jean, « Le coup de grâce et La mort à Venise, la fin du masculin », dans Marc-Jean Filaire (dir.), *Marguerite Yourcenar et la culture du masculin*, Nîmes, Éditions Lucie, 2011, p. 271-286.

Filaire, Marc-Jean (dir.), *Marguerite Yourcenar et la culture du masculin*, Nîmes, Éditions Lucie, 2011, 290 p.

Frederick, Patricia, *Mythic Symbolism and Cultural Anthropology in three early Works of Margerite Yourcenar*: Nouvelles Orientales, Le Coup de grâce, Comme dans l'eau qui coule, Lewinston/Queenston/Lampater, Mellen University Press, 1995, 184 p.

Galey, Matthieu, *Les yeux ouverts, entretiens avec Marguerite Yourcenar de l'Académie française*, Paris, Éditions du Centurion, 1980, 336 p.

Garguilo, « Le traitement de l'histoire dans *Mémoires d'Hadrien* ou Marguerite Yourcenar et le renouvellement du roman historique » dans *Marguerite Yourcenar, une écriture de la mémoire*, Daniel Leuwers et Pierre Castellani (dir.), Marseilles, Sud, 1990, p. 87-98.

Gill, Brian, « L'altérité dans *Le Coup de grâce* », dans Jean-Philippe Beaulieu, Jeanne Demers et André Maindron (dir.), *Marguerite Yourcenar : Écritures de l'autre*, Montréal, XYZ, 1997, p. 53-61.

Girou Swiderski, Marie-Laure, « Le couple triadique et la mort dans *Le Coup de grâce* », dans Jean-Philippe Beaulieu, Jeanne Demers et André Maindron (dir.), *Marguerite Yourcenar : Écritures de l'autre*, Montréal, XYZ, 1997, p. 211-219.

Goslar, Michèle, *Yourcenar*, Bruxelles, 1998, 404 p.

Halley, Achmy, « Quand les visages dévorent des masques », *Desmos*, 2002, vol. 11, p. 144-145.

Horn, Pierre, *Marguerite Yourcenar*, Chicago, David O'Connell, 1985, 121 p.

Hufnagel, Pierre, L., « "Ce coin obscur de pays balte", Mythologie du "poste perdu" dans *Le Coup de grâce* de Marguerite Yourcenar », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 116, n° 3, p. 243-256.

Hynynen, Andrea, « La résistance du personnage yourcenarien face à l'hégémonie hétérosexuelle », dans Francesca Counihan et Bérangère Deprez, *Écritures du pouvoir, pouvoir de l'écriture, la réalité sociale et politique dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Buxelles, Bern, Berlin et al., Peter Lang, 2006, p. 263-272.

Hynynen, Andrea, « La masculinité conformiste redoutable », dans Marc-Jean Filaire (dir.), *Marguerite Yourcenar et la culture du masculin*, Nîmes, Éditions Lucie, 2011, p. 149-172.

Hynynen, Andrea, « L'univers masculin de Marguerite Yourcenar », XV<sup>e</sup> Skandinaviske romanistKongress, Oslo, août 2002, p. 471-479.

Iser, Wolfgang, *L'acte de lecture, l'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.

Joly, Michelle, « La présence archétype de la culture grecque dans l'œuvre de Yourcenar », dans Carmillo Favre (dir.), *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*, Association des Publications de la Faculté des Lettres, 1995, p. 145-160.

Johnston, Judith L., *Faith of a woman writer*, Westport, Alice Kessler-Hans et William McBrien, 1988.

Jouve, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, 271 p.

Julien, Anne-Yvonne, *Marguerite Yourcenar, du Mont-Noir aux Monts-Déserts : hommage pour un centenaire*, Paris, Gallimard, 2003, 202 p.

Lafif, Mohammad, Selim, « Personnage et rapports interpersonnels dans *Le Coup de grâce, Mémoires d'Hadrien et L'Œuvre au Noir* de Marguerite Yourcenar », thèse de doctorat (lettres), Tours, École doctorale de sciences de l'homme et de la société de Tours, 2009.

Lecarme, Jean, « L'après *Coup de grâce* », dans Anne-Yvonne Julien (dir.), *Marguerite Yourcenar : Aux frontières du texte*, Actes du colloque Société d'Étude du roman français du XXe siècle, 10-11 mai 1994, Paris, 1995, 171 p.

Lelong, Armelle, *Le parcours mythique de Marguerite Yourcenar, de Feux à Nouvelles Orientales*, Paris, L'Harmattan, 2001, 283 p.

Libis, Jean, *Le mythe de l'androgynie*, Paris, Berg International, coll. « L'île verte », 1980.

Linze, Gérard-Marie, « *Le Coup de grâce*, coup de maître », *Regards belges sur Marguerite Yourcenar*, 1983, p. 77-82.

Marks, Elaine, « Getting Away With Murd(h)er : Author's Preface and narrator's Text. Reading Marguerite Yourcenar's *Coup de grâce*, after Auchswitz », *The Journal of Narrative Technique*, vol. 20, n° 2, printemps 1990, p. 210-220.

Marks, Elaine et al., *Homosexualities and French Literature. Cultural Contexts/Critical Texts*, Ithaca et London, Cornell University Press, 1979.

Miguet, M., « Androgynie », dans *Dictionnaire des mythes littéraires*, Éd. P. Brunel, Monaco, Le Rocher, 1988, p. 55-77.

Mircea, Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, coll. « idées », 1963, 250 p.

Mircea, Eliade, *Mérophisphélès et l'androgynie*, Paris, Gallimard, coll. « essais », 1962.

Morinière, Claude Benoît, « Marguerite Yourcenar et ses personnages: jeux et masques de l'identité », dans *Les miroirs de l'altérité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Clermont-Ferrand, S.I.E.Y., 2014, p. 18.

Morello, André-Alain Morello, *La lettre et l'œuvre, correspondance de Marguerite Yourcenar*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2009, 297 p.

Papadopoulos, Christiane, *L'expression du temps dans l'œuvre romanesque et autobiographique de Marguerite Yourcenar*, Berne, Francfort, New-York, Peter Lang, 1988, 211 p.

Paturca, George, « Écritures féminines-amitiés et passions masculines », *Société Internationale d'Études Yourcenariennes*, Bulletin, n° 14, 1994, p. 69-91.

Poignault, Rémy, *L'antiquité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar : Littérature, Mythe et histoire*, 1<sup>ère</sup> partie, Bruxelles, *Revue d'études latines*, coll. « Latomus », 1995, 424 p.

Poignault, Rémy, *La réception critique de l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Actes du colloque international de Clermont-Ferrand, 22-24 novembre 2007, S.I.E.Y., Clermont-Ferrand, 2010, 468 p.

Poignault, Rémy, « La symphonie héroïque », un prélude? » dans Rémy Poignault et Blanca Arancibia (dir.), *Lectures transversales de Marguerite Yourcenar*, Actes du colloque international de Mendoza, 4 et 7 août 1994, Tours, SIEY, mai 1997, p. 145-160.

Rasson, Luc, « *Le Coup de grâce* ou la stratégie de l'esquive », dans Simone et Maurice Delcroix (éd.), *Roman histoire et Mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Actes du colloque tenu à l'université d'Anvers du 15 au 18 mai 1990, S.I.E.Y., Tours, 1995. p. 513-517.

Rasson, Luc, « Un humanisme inadéquat. À propos du *Coup de grâce* », *Société Internationales d'études yourcenariennes*, bull. n° 5, novembre 1989, p. 47-60.

Real, Elena, « Le voyage dans l'œuvre narrative de Marguerite Yourcenar » dans Leuwers, Daniel et Jean-Pierre Castellani (dir.), *Marguerite Yourcenar, une écriture de la mémoire*, Sud, Marseille, 1990, p. 197-202.

Reuter, Yves, *Inroduction à l'analyse du roman*. Paris, Bordas, 1991, 165 p.

Rich, John, « Marguerite's Yourcenar's *Le Coup de grâce* and Marie Nimier's *La Nouvelle Pornographie* : The Role of the Abject in Le Dicours amoureux », *Cincinnati Romance Review*, vol. 25, n° 2, p. 285-298.

Samoyaux, Tiphaine, *L'intertextualité, mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2013, 127 p.

Sarnecki, Judith Holland, *Subversive Subjects, Reading Marguerite Yourcenar*, Judith Holland et Ingeborg Maier O'Sickey (dir.), Madison, Teanech Fairleigh Dickinson University Press, 2004, 275 p.

Savigneau, Josyane, *Marguerite Yourcenar : L'invention d'une vie*, Paris, Gallimard, coll. « nrf », 2003, 541 p.

Schmidt, Joel, *Dictionnaire de la mythologie*, Paris, Larousse, 2005, 206 p.

Southwood, Jane, « Éléments antiques et classiques dans l'œuvre de Yourcenar : *Le Coup de Grâce* », dans Jane Southwood et Bernard Bourque (ed.), *French Seventeenth-Century Literature. Influence and Transformations*, Berne, vol. 7, p. 235-258.

Sperti, Valeria, « Voyages à la recherche de soi: Yourcenar », Del Giudice, Tabucchi » dans C.Biondi et C. Rosso (dir.), *Voyage et connaissance dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Pise, Éditions Libreria Goliardica, 1998, p. 259-272.

Stalloni, Yves, *Dictionnaire du roman*, Paris, Armand Colin, 2<sup>e</sup> édition, 2012, 344 p.

Stillman., Linda, « Marguerite Yourcenar and the Phallacy of Indifference », *Studies in Twentieth Century Literature*, Spring, 1985, n° 2, p. 261-277.

Thurler Muller, Anne-Lise, « L'univers socio-politique yourcenarien : ordres et désordres », *Équinoxe*, automne 1989, p. 113-123.

Tomiche, Anne et Pierre Zoberman (dir.), *Littérature et Identités sexuelles*, SFLGC (Société Française Générale et Comparée), Paris, 2007, 190 p.

Torre, Ricardo Santiago, « Marguerite Yourcenar et Bion de Smyrne : une étude intertextuelle », *Littérature*, septembre 2003, n° 131, p. 59-76.

Wright, C.M.,I., *Reading between the Lines, A Study of Alexis, Coup de grâce and Feux by Marguerite Yourcenar*, Université Reading, Ph..D,C.M.T. philosophie, octobre 1987, 353 p.

Yourcenar, Marguerite, *Alexis et le Traité du Vain Combat*, Paris, Au sens pareil, 1929, 185 p.

Yourcenar, Marguerite, *Lettres à ses amis et à quelques autres*, Paris, Gallimard, 1995, coll. « nrf », 2012, 218 p.

Yourcenar, Marguerite, *Quoi, l'éternité ?*, Paris, Gallimard, 1988, coll. « nrf », 344 p.

Yourcenar, *Les yeux ouverts. Entretiens avec Matthieu Galey*, Paris, Éditions du Centurion, 1980.

## **b) Études sur l'adapation cinématographique et « Der Fangchuss » de Volker Schlöndorff**

Barbet, François, « *Le Coup de grâce* », *Le cinématographe*, n° 22, 1976, p. 35.

Baron, Anne-Marie, « Romans français du XIX<sup>e</sup> siècle à l'écran. Problème de l'adaptation à l'écran », *Cahier Romantique*, n° 14, Centre de recherches Révolutionnaires et Romantiques, Clermont-Ferrand, 2008, 36 p.

Beylie, Claude, « Note sur Proust et le cinéma », *L'Avant-Scène du cinéma*, février 1984, p. 105-111.

Canby, Vincent, « *Coup de grâce* : A film parable », *New York Times*, 6 février, 1978, Sec. C, p.15, col. 5.

Capdnac, Michel, « Des loups et des hommes », *Europe*, 1977, p. 209-216.

Cervoni, Albert, « Le désarroi des soldats perdus », *Avant-Scène du cinéma*, 1<sup>er</sup> février 1977, n° 181, p. 4 .

Clouzot, Claire, « *Le Coup de grâce* », *Écran*, n° 3, décembre 1976, p. 60-66.

Coremans, Linda, *La transformation filmique : Du Contesto à Eccellenti*, Berne, Éditions Peter Lang, 1990, 218 p.

Corrigan, Timothy, *New German Film, The Displaced Image*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1994, 224 p.

De Julio, Maryann, « *Coup de grâce : The Intection of two Signs Systems* », dans Maryann de Julio (dir.), *Transformations: From Literature to film*, Kent State University, Carleton University Press, 1987, p. 8-13.

Douspis, Mireille, « Un aristocrate déchu en quête de virilité dans *Le Coup de grâce* L'archétype du genre masculin : Éric von Lhomond », dans Marc-Jean Filaire (dir.), *Marguerite Yourcenar et la culture du masculin*, Nîmes, Lucie Éditions, 2011, p. 271-286.

Elley, Derek, « *Coup de grace* », *Film and Filming*, vol. 24, n° 1, p. 32.

Garsault, Alain, « Le temps d'aimer et de mourir », *Positif*, n° 189, p. 67-68.

Génin, Bernard, « *Le Coup de grâce* », *Télérama*, 21 juillet, n° 2009, p. 93.

Gévaudan. Frantz, « *Le Coup de grâce* », *Cinéma*, vol. 77, n° 268, février 1977, p. 77-78.

Grelier, Éric, « Avec *Le coup de grâce*, Schlöndorff retrouve un certain cinéma soviétique », *Revue du Cinéma*, 1977, p. 70-71.

Halley, Achmy, « Quand les visages dévorent les masques », *Desmos*. vol. 11, n° 12, p. 144-145.

Haustrate, Gaston, *Le guide du cinéma*, vol. 3, Paris, Syros, 1985, 271 p.

Masini, Giovanni, « *Le Coup de grâce* » di Marguerite Yourcenar, dal romanzo al film, thèse de doctorat, Parme, Université de Parme, 1991-1992, 170 feuillets.

Meyer-Plantureux, Chantal, *Antisémitisme et homophobie, clichés en scène et à l'écran*, Paris, CNRS éditions, 2019, 398 p.

Milne, Tom, « Der Fangschuss (*Coup de grâce*) », *Monthly Film Bulletin*, vol. 44, n° 516, 1<sup>er</sup> janvier 1977, p. 67-68.

Moeller, Hans-Bernhard, « Intimacy, Gender, and Indirect Narrative: Schlöndorff's *Coup de grâce* », dans Douglas Radcliffe-Umstead (éd.), *Sex and Love in Motion Picture*, Kent, Kent State University Press, 1984, p. 85-90.

Moeller, Hans-Bernhard et George-Lellis, *Volker Schlöndorff's Cinema: Adaptation, Politics and Movie-Appropriate*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2002, 369 p.

Mottet, Annie, « Un film de... inspiré de... », dans Fancis Vanoye (dir.), *Cinéma et littérature*, Paris, Université Paris X, 1999, 217 p.

Real, Elena, « Le voyage dans l'œuvre narrative de Marguerite Yourcenar », dans Leuwers, Daniel et Jean-Pierre Castellani (dir.), *Marguerite Yourcenar une écriture de la mémoire*. Sud, Marseilles, p. 197-207.

Rutchi, Isabelle, « Entretien avec Stanley Myers », *Positif*, juillet-août 1993, p. 133-139.

Welsh, Henry, « Le Coup de grâce », *Jeune Cinéma*, vol. 100, février 1977, p. 43-44.

### c) Études littéraires et cinéma

Calle-Gruber, Mireille et Jean-Jacques Hamm, « Présentation », *Cinémas*, automne 1993, vol. 4, n° 1.

Cléder, Jean, *Entre littérature et Cinéma*, Paris, Armand Colin, 2012, 218 p.

Corremans, Linda, *La transformation filmique : Du Contesto à Cadaveri Eccelenti*, Berne, Éditions Peter Lang, 1990, 218 p.

Corrigan, Timothy, *Film and Literature, An Introduction to the Reader*, 2<sup>e</sup> éd., London et New York, Routledge, 2012, 470 p.

Corrigan, Timothy, *New German Film, The displaced Image*, Bloomington, Indiana University Press, 1994, 224 p.

Dumont, Renaud, *De l'écrit à l'écran, Réflexions sur l'adaptation cinématographique, Recherches, applications et propositions*, Paris, L'Harmattan, 2007, 150 p.

Eliade, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1971, coll. « idées », 250 p. Gaudrault, André, *Du littéraire et filmique*, Québec, Éditions Nota bene, 1999, 193 p. Gaudrault, André et Thierry Groenstein, *La transécriture. Pour une théorie de l'adaptation*, Québec, Éditions Nota bene, 1993, 280 p.

Hutcheon, Linda, *A theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2006, 232 p.

Jouve, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, 271 p.

Mellet, Laurent, et Shannon Wells-Lassagne, *Étudier l'adaptation filmique : cinéma anglais/cinéma américain*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Didact Anglais », 2010, 185 p.

Mercier, Andrée et Esther Pelletier (dir.), *L'adaptation dans tous ses états. Passage d'un état à un autre*, Québec, Éditions Nota bene, 1999, 259 p.

Mottet, Annie, « Un film inspiré de... : la représentation de l'écrivain dans les scénarios de film », dans Francis Vanoye (dir.), *Cinéma et littérature*, Centre de recherches Interdisciplinaires sur les textes Modernes, FITM, Université Paris IX, 1999, p. 11-21.

Mouren, Yannick, « Le film comme hypertexte : typologie des transpositions du livre au film », *Poétique*, n° 24, 1993, p. 113-122.

Trousseau, Raymond, *Thèmes et mythes : Questions de méthodes*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1981, 144 p.

Vanoye, Francis, *L'adaptation littéraire au cinéma : Formes, usages, problèmes*, Paris, Armand Colin, 2011, 189 p.

Vanoye, Francis et Anne Goliot-Lété, *Précis d'analyse filmique*, Paris, Armand Colin, 128 p.

Vanoye, Francis, *Récit écrit, récit filmé*, Paris, Nathan, 1989, 222 p.

Woolf, Virginia, « The movies and reality », *New Republic*, vol. 47, 4 août 1926, p. 308-310.

#### **d) Études sur les Gender Studies**

Badinter, Élisabeth, *XY de l'identité masculine*, Paris, Hachette, 1992, 313 p.

Bereni, Laure, Sébastien Chauvin, Alexandre Jaunait et Anne Revillard, *Introduction aux études sur le genre*, Bruxelles, De Boeck, 2012, 234 p.

Castillo, Durante, (dir), *Corps en marge, représentation, stéréotypes, et subversion dans la littérature française contemporaine*, Ottawa, Éditions L'Interligne, coll. « Amarres », 2009, 227 p.

Coker, Christopher, *Men at War: What Fiction tells us About Conflict, from the Illiad to Catch-22*, Oxford, Oxford University Press, 2014, 325 p.

Corbin, Alain et Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello (dir.), *Histoire de la virilité*, Paris, Seuil, 2011.

Dubuis, Patrick, *Émergence de l'homosexualité dans la littérature française d'André Gide à Jean Genet*, Paris, L'Harmattan, coll. « homotexualités », 2011, 317 p.

Mavrikakis, Catherine et Patrick Poirier (dir.), *Un certain genre malgré tout. Pour une réflexion sur la différence sexuelle dans l'écriture*, Québec, Éditions Nota bene, 2006, 344 p.

Revenin, Régis (dir.), *Hommes et masculinités de 1789 à nos jours*, Paris, Éditions Autrement, coll. « Mémoires/Histoire », n° 132, 2007, 293 p.

Stambolian Georges et Elaine Marks, *Homosexualities and French Literature, Cultural Context/Critical Texts*, Ithaca et London, Cornell University Press, 1979, 387 p.

Tomiche Anne et Pierre Zoebmann, *Littérature et identités sexuelles*, Société Française de Littérature Générale et comparée, Paris, Université de Paris, 2007, 190 p.