

Empreintes yourcenariennes

Un théâtre singulier à l'angle des possibles

Il semble [...] que quelques gouttes de l'antique breuvage aient servi de ferments à un élixir versé dans de nouveaux vases, et capiteux d'abord pour l'auteur lui-même.

Marguerite Yourcenar, *Avant-propos. Cinq Nô modernes* de Yukio Mishima.

...ces faces si variées de la vérité et de l'erreur finiraient par s'équivaloir l'une l'autre [...]. Loin de voir dans cette liquidation totale un triomphe de l'absurde, j'y voyais plutôt une sorte de nettoyage par le vide, l'accession à un monde de complexités et de rigueurs nouvelles...

Marguerite Yourcenar, *Avant-propos. Electre ou la Chute des Masques*.

Hélène De Groot

A théâtre singulier, lectures multiples. Cet énoncé prend une valeur paradoxale si l'on considère que *lecture*, qui renvoie bien sûr aux divers niveaux d'interprétation du texte selon les codes qu'il implique, retient en outre son acception première, celle qui décrit l'action matérielle de la lecture, l'action de prendre connaissance d'un contenu écrit. Un théâtre à lire donc ? Il n'est pas excessif d'affirmer que le théâtre yourcenarien s'adresse plutôt à un lecteur qu'à un spectateur, qu'il s'épanouit dans les imaginaires par la lente macération des mots, cellules germinales qui se marient à l'humus intérieur de ceux qui les rencontrent.

Enrichi d'un paratexte explicite, l'œuvre dramatique est le lieu choisi par Marguerite Yourcenar pour converser avec son lecteur, même si sa création théâtrale relève au départ d'une démarche personnelle liée à son désir d'altérité, devenir autre, faire l'expérience de la vie sous une autre forme, ou peut-être à la volonté de n'être simplement plus *personne*, comme un maître de Nô, vide d'existence pour se voir doté d'une nouvelle humanité – par le truchement du *masque*.

La potentialité du je pluriel illimité est offert à la méditation du lecteur et au regard du spectateur quand ce théâtre, qui fut peu joué, se pare soudain des attributs de l'action. Associé au texte ou au jeu, soumis au hasard d'infinies métamorphoses, l'interlocuteur yourcenarien se retrouve alors lui aussi engagé sur la voie énigmatique d'une intégration sans cesse renouvelée, car le théâtre de Marguerite Yourcenar est un théâtre en perpétuel devenir et éternel retour où rien ne se donne pour définitif. Il fait entendre l'écho d'une quête jamais satisfaite, l'écho d'une question à jamais ouverte, celle de l'impossible accès à la réponse définitive. Il devient par conséquent le lieu du nécessaire inachèvement et de toutes les confluences. On y découvre des pièces aux résonances multiples de temps et d'espaces potentiels, de rencontres avec soi-même, avec les grands mythes universels, avec l'histoire, avec l'Orient, avec des formes artistiques et théâtrales « autres », comme « l'ample et flottant paysage métaphorique des Nô¹ », les visions signifiantes du burlesque breughélien ou encore le merveilleux des contes d'Andersen.

¹ YOURCENAR, M. 1991. *Avant-propos. Cinq Nô modernes* de Yukio Mishima. Paris : Gallimard, 20.

Pour guider notre réflexion, nous nous sommes appuyée sur les deux volumes de l'édition Gallimard² qui regroupe l'intégralité de l'œuvre dramatique ainsi que les avant-propos, examens et notes, textes parfois longs et érudits dans lesquels Marguerite Yourcenar procède à une mise en perspective de ses créations théâtrales, se livre à une sorte de méditation à rebours sur ce qui fut l'itinéraire de l'œuvre « achevée ». Ces analyses qui précèdent inévitablement chacune de ses pièces représentent une invitation de la part de l'écrivaine à aborder ou, tout au moins, à affiner la perception de son théâtre par le biais de la lecture et de l'écrit.

Le théâtre de Marguerite Yourcenar est un **Théâtre-Poésie**, un théâtre-épure qui érige l'**ambiguïté** en principe créateur. L'ambiguïté traverse toutes les strates de l'œuvre théâtrale, à commencer par le statut même que l'auteur lui attribue.

Privilégiant la lecture ou l'écoute, Yourcenar recourt souvent à la narration, l'action racontée, la diégèse prenant le pas sur l'action jouée, la mimésis. Il s'agit là d'une transgression générique voulue pour la raison que nous venons de souligner, la primauté du texte écrit, mais aussi pour mieux transgresser le réel, l'installer dans l'invisible et ne le rendre perceptible que par la force évocatrice des mots. Cette mosaïque récitative n'est pas sans rappeler les théâtres japonais du Nô et du Bunraku – que Yourcenar connaissait bien pour les avoir découverts par le biais de traductions, puis dans leur réalité concrète lors de son long séjour au Japon – où l'action est racontée par un narrateur qui accompagne les mouvements scéniques.

Malgré l'évidence d'un possible rapprochement avec les formes nobles et graves du théâtre japonais auquel invite, par la présence de similitudes formelles et philosophiques, l'œuvre dramatique yourcenarienne, ou encore avec le théâtre antique par la reprise des thèmes universels qui le traversent, c'est néanmoins avec beaucoup de désinvolture et sous le signe de l'ambiguïté que Marguerite Yourcenar parle de ses pièces. Dans ses préfaces, elle en souligne l'origine souvent fortuite ou évoque les aléas du hasard qui ont marqué leur conception. *Qui n'a pas son Minotaure ?* (T.II.163-231) n'est qu'un « divertissement entre

amis », un « petit jeu littéraire », un « amusement », *Le Dialogue dans le Marécage* (T.I.173-201) est « une petite pièce » comme oubliée au fond d'un tiroir, un « petit drame ». Ailleurs, ses pièces sont qualifiées de « piécette », d'« œuvrette minuscule », d'« exercice en poésie dramatique ». *La Petite Sirène* est décrite comme un simple texte de circonstance monté pour le plaisir. Toutes ces désignations peuvent donner l'impression que l'écriture théâtrale n'était pour Marguerite Yourcenar qu'un jeu facile, une occupation plaisante, et cela est vrai en partie. Yourcenar avoue d'ailleurs, dans l'émission de Jacques Chancel, *Radioscopie*³, considérer l'écriture théâtrale comme un divertissement personnel. « Je ne crois pas », dit-elle, « qu'on écrive du théâtre pour l'envie d'être joué. On le fait [...] pour le plaisir... ». Mais au-delà de cet aveu, s'ouvre une autre dimension et nous aurions tort de prendre ces évocations de légèreté pour ce qu'elles pourraient nous induire à croire, à savoir, qu'elles expriment un jugement dépréciateur, et constituent l'indice d'une dévalorisation de l'œuvre théâtrale par rapport aux grands romans. L'introduction au sein de l'espace de création de la notion de divertissement représente en fait un gage de liberté, de malléabilité qui permet à Yourcenar d'explicitier sous forme de jeu des vérités éternelles et sacrées, de développer avec le sérieux qu'elle réservait à son œuvre narrative une réflexion philosophique ou encore, d'entamer en toute discrétion un cheminement intérieur. Le sous-titre en forme d'oxymore que Yourcenar choisit de donner à sa pièce *Qui n'a pas son Minotaure ?*, « Divertissement sacré », illustre bien l'ambiguïté sur laquelle repose sa création théâtrale, et combien cette notion est une condition nécessaire à la pluralité et la richesse de son œuvre dramatique. Le démenti qu'apporte Yourcenar à toute tentative d'interprétation négative de son travail de dramaturge confirme l'importance qu'elle y attache.

La formule « divertissement sacré » mise par moi sous le titre de 'Qui n'a pas son Minotaure ?' a bien entendu été prise littéralement par certains critiques comme impliquant un ouvrage dépourvu de sérieux. En fait, trois scènes de cette pièce, la scène

² YOURCENAR, M. 1971. *Théâtre I, II*. Paris : Gallimard. (abrégé par T.I., T.II., le chiffre qui suit chaque abréviation renvoyant à la page).

³ *Radioscopie* de Jacques Chancel (11 juin-15 juin 1979). 1999. Paris : Ed. Du Rocher, 84.

des condamnés à mort dans la cale du navire, Thésée errant parmi ses mensonges, et Ariane rencontrant Bacchus (Dieu) comptent [...] parmi ce qu'il m'importe le plus d'avoir écrit⁴.

Il est clair que loin de désavouer le sérieux, l'appellation « divertissement » au contraire y concourt, et parmi les innombrables possibilités en suspens dans les pièces de Yourcenar, la reconstitution d'un « tragico-mique ballet » (T.II.101) va tout naturellement de pair avec la volonté de « rénover pieusement » (T.II.99) des légendes antiques ou de souligner, avec un souci de vérité, le jeu de mort et de résurrection *d'un mystère* au sens que le Moyen Âge donnait à ce mot. Le théâtre yourcenarien est *un jeu*, certes, mais un jeu de vérité : « ... j'ai mis (dans mon théâtre) à la fois plus de jeu et autant de vérité que dans mes autres livres, mais sous une forme qui elle-même donne souvent l'impression du jeu⁵. »

La Vérité que cherche l'écrivaine est d'abord la sienne tout en étant celle de tout être humain qui jouit d'une existence infime et transitoire, et par là même se trouve en relation avec l'ensemble de l'univers. C'est le jeu dramatique que Yourcenar utilise pour mieux se connaître, se comprendre ou pour s'offrir une matière à réflexion. Il n'est pas rare de constater dans ses pièces un déplacement de l'action vers la réflexion, vers une interrogation de ses représentations mentales, reflété par des glissements stylistiques. L'écrivaine dévoile dans *l'Avant-propos d'Electre ou la Chute des Masques* (T.II.9-22) que son occupation de prédilection consistait, en s'essayant à l'interprétation moderne de l'antique tragédie familiale, à se passer à elle-même un sujet à méditation, comme par exemple celui de la relativité des valeurs. Se faisant, elle se livrait à une mise à l'épreuve de données originelles pour suivre leur évolution, constater leur fragilité, leur instabilité face à la moindre modification de conjoncture, et aboutir à la découverte de la vérité paradoxale d'une constante humaine universelle, acquérant la certitude que rien ne peut ébranler « le mélange d'instinct et de volonté qui fait que les êtres demeurent ce qu'ils sont » (T.II.20), que les faces variées de la vérité et de l'erreur

finissent par s'équivaloir. A l'instar de Yourcenar, ses personnages se voient à leur tour plongés dans une méditation personnelle et reprennent à leur compte le besoin fondamental qu'avait leur génitrice de visiter les abîmes du moi. Un des personnages de *Rendre à César* « régurgite *pour soi* ses souvenirs », un autre « *s'avoue* en toute liberté » (T.I.20), Lina est « une petite fille réduite à *se distraire toute seule* », « des paroles *montant* librement *d'elle-même*⁶ » (T.I.21). Tous ces êtres méditent, se jugent, et, nous dit Yourcenar, sont enfoncés dans « cette occupation si chère à nous tous, qui est de ne penser qu'à soi-même » (T.I.21). Dès lors les dialogues se transforment en monologues ou en soliloques, représentent soit une « assertion presque désespérée du moi », soit une « exhortation » ou « un reproche que soi fait à soi-même », éjaculant un « torrent qui se soucie peu qu'on l'entende jaillir ou gronder » (T.I.20), car les moments de vérité se produisent rarement entre les hommes. Le « chant profond » de Yourcenar et de ses personnages demeure « essentiellement incommunicable » et le contenu qu'il renferme est fait de « ce qu'autrui de toute façon n'entend pas » (T.I.20). Dans ce contexte d'incommunicabilité, le théâtre sera donc d'abord une expérience solitaire, « une représentation à bureaux fermés que l'auteur se donne à lui-même » (T.I.10). Les mots chargés d'authenticité qui auraient pu émouvoir « étant rarement perçus et « tout près d'être du silence » (T.I.22), l'œuvre dramatique se révélera comme **un théâtre du silence**, d'un silence à **transcender**.

Seule la Poésie peut transcender le silence, rendre le chant audible, le transformer en étourdissante clameur ou en émanations plaintives du cœur humain. Suivant les traces d'Euripide qu'elle qualifie en maints endroits de « poète », Yourcenar créera à partir du « vaste domaine des intimités et des illuminations personnelles » (T.II.93) un **Théâtre-Poésie**. Puis, se rapprochant des Nô, elle s'évertuera à rendre perceptibles les nuances invisibles, inaudibles, indéfinissables, éternelles et changeantes, signant un théâtre dont chaque fragment est un hymne à la déstructuration créative ancrée dans une progression rigoureuse et lucide.

« Le poète est chargé d'exprimer une vérité

⁴ ROSBO, P. de. 1972. *Entretiens avec Marguerite Yourcenar*. Paris : Mercure de France, 155.

⁵ GALEY, M. 1980. *Marguerite Yourcenar : Les Yeux ouverts. Entretiens avec M. Galey*. Paris : Le Centurion, 198,199.

⁶ Nous soulignons.

éternelle⁷. » Cette Vérité, Yourcenar la traque au fond d'elle-même, elle la cherchera aussi en s'imprégnant de **pièces grecques** et de **scènes japonaises**. Mais si le théâtre de la Grèce antique – théâtre tragique – lui fournit des thèmes à méditer, le Japon lui offre un théâtre *pathétique*⁸, poétique. Elle explore le Kabuki, les Nô et les pièces de Mishima qui transpose des Nô anciens en drames modernes et glisse des mythes grecs au cœur de tapisseries scéniques japonaises, ayant soin – toujours – d'habiller de la poésie du verbe qui était le sien le noyau originel. « A mesure », écrit-il dans ses notes auctoriales dont il avait, comme Marguerite Yourcenar, la manie, « que prenait forme mon 'Electre japonaise', le dialogue se rapprochait de la poésie toujours davantage. Mon souci était que la scène fût peuplée de passions seulement, de passions habillées par des mots. Le tout devait être baigné dans un coloris de cauchemar, cependant que le drame essentiel garderait une clarté de cristal⁹ ». La pièce que Mishima commente ici, *L'Arbre des Tropiques*, fut traduite par André Pieyre de Mandiargues. Tout comme la traductrice des *Cinq Nô modernes*, Mandiargues fut séduit par la démarche, le style et la personnalité du Japonais « ambigu, parfaitement et superbement double, habité par le jour et par la nuit, par le bien et par le mal, par l'amour de la vie et l'amour de la mort¹⁰ ». C'est aussi Mandiargues qui parle de l'«affabulation prodigieuse des Nô », qu'il considère, malgré l'existence de « beaucoup de théâtres poétiques en Occident », comme « le comble ou le paroxysme du théâtre poétique¹¹ ». Yourcenar, de même, lassée parfois « des audaces [...] « qui n'en sont pas », « des interprétations crues » ou « farfelues » du théâtre occidental contemporain qui résonnait pour elle comme « une boîte de conserve vide¹² », confiait savourer la rutilance du Kabuki, cette « vie rythmée par les stridences du shamisen » qui « jaillit comme une source chaude¹³ » et l'exquise poésie du Nô,

monde sacré, « allusif, dévotionnel, symbolique¹⁴ » dont la rencontre changea à jamais sa sensibilité¹⁵ ».

Le Nô, théâtre du rêve, sphère « où tout flotte et change de forme, où passion et douleur ont l'évanescence du songe¹⁶ », où les notions du temps et de l'espace perdent leurs valeurs conventionnelles, est un rituel qui se conçoit comme un labyrinthe où se déroule la complexité de l'âme, où se font entendre des voix éternelles par la révélation de la voix individuelle de l'acteur derrière son masque. Voix rugueuse et comme étouffée que Jean-Louis Barrault, à Tokyo pour la création du *Soulier de satin* de Claudel, a admirablement décrite, y reconnaissant un son qui « part des entrailles les plus intimes de l'être et s'en arrache pour aller frapper à la porte des dieux [...], un jet de la Terre vers le Ciel¹⁷ ». Le Nô est en effet cet espace pourvu de passerelles visibles et invisibles qui relie au Tout le lieu sacré où officient les masques, mémoires mythiques unies à la force de l'arbre dont ils sont issus, accueillant l'âme de ceux qu'ils représentent. Double nourriture, ils animent un univers régi par les lois convergentes de la métamorphose, de la suggestion onirique et du transfert.

Chez Yourcenar, qui n'a jamais cessé d'évoquer la pluralité de l'espace ainsi que l'existence de différents ordres de réalité, qui insistait sur l'absurdité d'un temps unique – « il n'y a pas de temps¹⁸ » – , les personnages sont des masques symboliques, ils offrent à l'écrivaine un alibi pour opérer au sein de sa cosmogonie théâtrale un « glissement du monde réel au monde onirique » (T.II.82). Ce cheminement d'un monde à l'autre semble d'autant plus naturel et évident à l'auteure qu'elle est convaincue de la similarité qui existe entre la création littéraire et les incidents du songe dont elle emprunte les mécanismes pour faire émerger du magma intérieur les spectres qui habitent chaque humain.

⁷ Marguerite Yourcenar en questions. 2008. *Bulletin du Centre international de Documentation Marguerite Yourcenar*. Bruxelles, 18.

⁸ YOURCENAR, M. *Avant-propos* des *Cinq Nô modernes* de Yukio Mishima. *O.c.*, 7.

⁹ MISHIMA, Y. 1960. *L'Arbre des Tropiques*. Trad. André Pieyre de Mandiargues. Paris : Gallimard, 129.

¹⁰ PIEYRE de MANDIARGUES, A. 1981. Voyage au Japon. *Cahiers Renaud Barrault*, 102. Paris : Gallimard, 5.

¹¹ *Idem*, 8.

¹² YOURCENAR, M. 1991. *Le Tour de la prison. Essais et mémoires*. Paris : Gallimard. « Bibliothèque de la Pléiade », 640.

¹³ YOURCENAR, M. *Avant-propos*. *Cinq Nô modernes*. *O.c.*, 4.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ « En ce qui me concerne, il m'arrive de penser que ma sensibilité eût été différente, si le hasard ne m'avait fait connaître *Atsumori* ou *Sumidagawa* en même temps qu'*Antigone*. » *Le Tour de la prison. Essais et mémoires*. *O.c.*, 648.

¹⁶ YOURCENAR, M. *Avant-propos*. *Cinq Nô modernes*. *O.c.*, 7.

¹⁷ BARRAULT, J-L. 1981. Le Nô. *Cahiers Renaud Barrault* 102. *O.c.*, 65.

¹⁸ YOURCENAR, M. *Carnet de notes, 1942-1948. Essais et mémoires*. *O.c.*, 529.

Unum ego et multi in me : la fonction du créateur littéraire d'une part, et de l'autre du dormeur qui rêve, semble être de tirer de la glaise indifférenciée dont nous sommes tous faits des personnages liés à lui. (T.I.13)

Si l'introduction du mode de fonctionnement du songe au cœur du processus de l'écriture dramatique relève d'un choix conscient, et si par ailleurs l'adoption des éléments constitutifs du Nô peuvent être considérés comme la conséquence logique d'une admiration lucide, le lecteur/spectateur qui aurait des notions de la culture orientale pourrait en outre déceler dans l'œuvre théâtrale de Marguerite Yourcenar des points de tangence spontanés entre deux pensées, et observer des perspectives singulières qui convoquent une notion fondamentale japonaise, à savoir, **la notion du MA**. Il s'agit là d'un principe qui imprègne non seulement le théâtre, mais toutes les sphères de la vie, de la pensée et des arts au Japon.

Le MA correspond à la notion d'intervalle, comme celui, par exemple, que l'on peut observer dans les estampes, qui s'y insinue sous forme de nuées longitudinales, envahissant et découpant l'espace en compartiments successifs, traçant une ouverture sur l'entre-deux et l'illusion. L'architecte japonais Arato Isozaki dont les compositions d'une grande pureté géométrique font le jeu de l'ombre et de la lumière a essayé de cerner le concept du MA dans un texte destiné aux *Cahiers Renaud Barrault*, bien qu'au Japon le Ma ne se définisse point. Indéfinissable, indéterminé, il ne se prête à aucune analyse : il se ressent et fait partie de l'inconscient collectif.

D'après Isozaki, le MA serait un concept qui unit les notions de temps et d'espace. Il est l'intervalle qui existe naturellement entre deux objets placés l'un à la suite de l'autre, ou entre deux actions, la seconde se déroulant à la suite de la première. Dans un espace, il est « vide et ouverture entre deux éléments, par exemple la relation d'absence qui oppose l'espace compris dans un paravent à l'espace compris dans la pièce¹⁹ ». Dans les théâtres Nô, la passerelle bordée de pins espacés qui sépare la salle des miroirs du lieu de l'action, ou au Kabuki, le *hanamichi*, « le chemin des fleurs » qu'empruntent les acteurs pour traverser le

parterre réservé aux spectateurs et accéder à la scène, en sont des illustrations. Dans une optique temporelle, le Ma habille les temps de pause existant dans un développement en plusieurs mouvements. Le MA ne fait aucune différence entre les notions de temps et d'espace et fonde la structure de tous les arts, de la musique, la peinture, l'architecture, le théâtre à l'art du jardin. Le MA peut endosser la signification du lieu sacré, celui de l'avènement de Dieu ou des dieux. L'espace est alors délimité par une corde parée de bandelettes de papier blanc ou par des pierres disposées dans un certain ordre. Le clignotement de la lumière, les faisceaux lumineux subtils, les torches aux flammes vacillantes qui président aux rituels théâtraux expriment le MA, ainsi que le mouvement de l'ombre qui parle du flottement des choses et rend perceptible, visible même, la vibration de l'espace/temps.

Le commentaire dont Marguerite Yourcenar fait précéder ses pièces, de même que la didascalie qu'elle rédige, font apparaître l'importance que revêtent pour elle les notions d'intervalle, d'écart et de jeu. L'intervalle est d'abord un élément indispensable qui doit s'insérer entre l'auteur et ses créatures reliées à lui par des sympathies ou des antipathies, habitant un même champ magnétique, mais gardant un nécessaire « *écart* qui témoigne de leur liberté propre et de l'imprévisibilité de leur évolution²⁰ ». Ces mêmes préfaces sont ensuite considérées par l'auteure comme l'espace nécessaire entre l'achèvement d'un ouvrage et le point de départ d'une nouvelle création.

Le créateur n'est certes pas toujours renseigné sur les intentions qui l'ont dirigé au départ, pas davantage sur les décisions prises en cours de route le plus souvent sans s'apercevoir qu'il les prend. Il est pourtant *un intervalle*, d'ordinaire très court entre l'achèvement d'un ouvrage et le moment où l'auteur se tourne vers autre chose, durant lequel ce dernier perçoit avec une relative netteté la manière dont son œuvre s'est organisée en lui²¹.

Le MA yourcenarien constitue de cette façon la condition d'une certaine clairvoyance créatrice, un

¹⁹ ISOZAKI, A. 1981. L'espace japonais. *Cahiers Renaud Barrault. O.c.*, 67.

²⁰ YOURCENAR, M. *Rendre à César. Histoire et examen d'une pièce.* (T.I.13) Nous soulignons.

²¹ *Idem*, 10.

gage de lucidité, on pourrait même ajouter, de voyance, car il permet d'accéder à une autre réalité. La Réalité qui ne se dévoile qu'aux Voleurs de feu. De même, l'émergence du monde poétique, mythique, onirique, ne se fera que sous l'impulsion de cet intervalle, dans les œuvres « où subsiste *entre les faits une sorte d'interstice de jeu* ²² ». Cet « interstice de jeu », précise Yourcenar, s'établit en fonction de l'apparition ou la disparition de thèmes mythiques et oniriques « qui *se font et se défont* comme *s'allument* ou *s'éteignent* des phosphorescences dans un terrain trop riche en matières décomposées ²³ ». L'image de ces phosphorescences vacillantes rappelle l'exemple évoqué par Isozaki de l'intermittence des sources lumineuses sur les scènes théâtrales pour illustrer un des aspects de la notion du MA. Le principe de l'alternance de l'ombre et de la lumière favorise le compartimentage de l'espace et la mise en mouvement du figé, de même que la fracturation du temps en particules flottantes. Yourcenar l'utilise comme effet scénique et l'intègre dans sa didascalie. Les indications scéniques qui suivent sont la preuve du MA lumineux et du MA spatial qui deviennent les modalités signifiantes d'une pluralité dépouillée.

Nuit sur Rome.

*Le plateau est plongé dans l'obscurité. Au cours de cette scène, on verra s'illuminer brièvement, dans des réduits au fond ou sur des praticables, les personnages de petites scènes éclairées qu'entoureront un minimum d'accessoires [...]. Sur le plateau proprement dit, rien d'autre que la margelle de la fontaine déjà en place à la scène précédente, et qui deviendra visible à la fin de l'acte*²⁴

Ces instructions interpellent l'imagination du lecteur ou l'ingéniosité du metteur en scène qui seront amenés à dérouler, en un mouvement vertical, une estampe unique ornée de scènes multiples entraînant par le

biais d'une variation optique lumineuse le regard ou la pensée vers les différents niveaux spatiaux et temporels d'un monde mythique²⁵.

Souvent, Marguerite Yourcenar a cherché à exprimer sa pensée **sous le masque du Mythe**, sans doute parce que les caractéristiques des mythes épousent les mécanismes du songe, découpent des espaces au-delà de toute logique, reproduisent les évanescences de la poésie et répondent à la conception qu'elle avait du théâtre. L'emploi du mythe au théâtre comporte, nous dit-elle, « de mystérieux effets de *déjà-vu* et de contradictions insolites acceptées sans difficulté » (T.II.101). C'est le « sourd accompagnement » des mythes, qui intensifie le chant profond des personnages et la voix qui à travers eux s'adresse au lecteur/spectateur.

Par son éternelle résurgence au sein de toute communauté humaine ainsi que dans les abîmes de chaque inconscient, le mythe avec sa vérité paradoxale, à la fois intemporelle et fluctuante, constitue à l'instar du monde flottant des Nô, troué de vides et zébré d'intervalles, un monde en constant devenir, ouvert à d'innombrables mouvances, métamorphoses et transpositions. Il offre au poète un terre que lui seul, entre respect et renouveau, saura transmuter. Le poète apporte aux mythes anciens et aux légendes d'un autre temps un frémissement nouveau, un pathétique inédit.

Il a semblé à Yourcenar qu'Euripide fût « le premier des grands poètes d'autrefois à avoir eu la manie de tout ramener à l'actualité et en même temps, le goût de s'émouvoir [...] des touchants aspects du passé » (T.II.94). Comparant les modifications apportées par Euripide aux mythes traités par Eschyle ou Sophocle, elle constate que les pièces du poète grec représentent un essai d'humanisation des légendes qui émeut, un essai d'entrebâillement des portes d'un autre monde. Admirant sa façon d'adapter le mythe classique, Yourcenar fera de lui son « modèle » (T.II.94)²⁶.

²² YOURCENAR, M. *Rendre à César*. (T.I. 24) Nous soulignons.

²³ *Ibidem*.

²⁴ YOURCENAR, M. *Idem*, 125.

²⁵ Le MA, qui recouvre les notions de temps et d'espace indifférenciées, se retrouve dans les carnets de notes de Yourcenar où, dans un contexte différent, apparaissent les mêmes correspondances : « ...il m'est arrivé souvent [...] d'essayer de franchir plus ou moins la barrière du temps. L'étude des littératures anciennes, la philologie, l'archéologie sont les passeports de ces voyages. Mais le déplacement dans le temps n'est souvent jamais mieux obtenu que par le déplacement dans l'espace ; tel lieu nouveau pour nous, mais très ancien, nous dépayse assez pour nous engager dans une double aventure : [...] qui gravit les contreforts des Phétriades atteint pour ainsi dire à une zone depuis longtemps inhabitée par le temps ». *Carnets de notes 1942-1948. Essais et mémoires. O.c.*, 531-532.

²⁶ Yourcenar croit assister chez Euripide à une mue, loin de « l'aurore sanglante et fulgurante » d'Eschyle ou celle de « plein midi » de Sophocle, et voit s'étendre dans ses pièces « d'étranges et chaudes ombres d'après-midi » (T.II. 92).

Tel un passeur moderne, elle essaiera de couler dans les moules que lui offrent les mythes et les masques qui les incarnent la matière de son Moi et « le germe d'une vue sur la nature humaine » (T.II.93). Les mythes lui réservent des possibilités inépuisables d'interprétations. Chacune de ces histoires est une « espèce d'admirable chèque en blanc sur lequel chaque poète, à tour de rôle, peut se permettre d'inscrire le chiffre qui lui convient » (T.II.19). En retour, elle se sent tenue à sauver de l'oubli ces noyaux immuables en leur insufflant **des significations nouvelles**. Elle estime qu'il est de son devoir de poète et d'écrivain d'œuvrer à leur survie, d'autant plus que les mythes anciens ne se réduisent pas à de rigides fossiles, qu'ils mourraient au contraire s'ils n'étaient traités, avec une « dignité morne », que comme de poussiéreuses pièces de musée, si personne ne les effleurait, ne les façonnait aux multiples visions de toutes les époques. « Ils ne sont rien, s'ils ne nous suivent *familièrement* dans toutes les circonstances de la vie²⁷ » (T.II.177), avance Yourcenar qui, après avoir fait d'Euripide son ancêtre et son maître, reconnaîtra en Mishima « un frère » en écriture. Il ne lui était certes pas difficile de s'identifier à l'écrivain japonais : leurs chemins de dramaturges se sont croisés, quand lui réactualisait des Nô anciens, elle des drames grec, lui adaptait à la scène moderne un mythe grec, elle imaginait un Nô dans un marécage italien au temps de la Renaissance. Dans leur quête de l'essentiel et leur désir de dépouillement, Yourcenar et Mishima cherchent à mettre en valeur ce qui dure, en débarrassant l'œuvre ancienne du « matériau mort²⁸ ». Cette démarche doit être le but secret de tout écrivain qui prend sur soi de faire revivre un grand mythe du passé. Toutefois, Yourcenar est consciente du fait que cet exercice n'est pas dépourvu de risque. Le poète qui s'y attelle « chemine délesté, en plein vide, en plein danger, sur une corde raide²⁹ », dit-elle, car il s'agit de rénover « pieusement » (T.II.100), en respectant l'essentiel du mythe, en préservant ce qu'il renferme d'universel et d'inaltérable. Après, peu importe le lieu où l'auteur croit bon situer l'action, Mishima affirmait que ses Nô modernes auraient pu se dérouler à New-York aussi bien qu'ailleurs. Et si ses pièces modernes,

si différentes des Nô anciens ne déméritent pas l'appellation générique de Nô, c'est, nous rappelle Yourcenar, parce qu'elles ont respecté l'essence du Nô : « la réalité qui tourne au songe³⁰ », la représentation du monde évanescant, soumis à un recommencement perpétuel.

Avec déférence, mais sans hésitation, Yourcenar s'approprie le terreau mythique comme un moyen d'analyse et de réflexion. A travers le prisme des possibles, elle cerne les visages de la passion, relie des moments de son histoire personnelle à l'Histoire universelle, cherche dans le langage mythologique des éclairages aux angoisses du monde actuel.

Son **travail de réécriture** repose sur un procédé littéraire auquel ont eu recours de nombreux écrivains du vingtième siècle : **l'anachronisme** en tant qu'innovation de modernité. Les anachronismes ravivent les potentialités des sources mythiques. Ils brisent les catégories spatio-temporelles, soulignant la pérennité du mythe tout en montrant aux lecteurs/spectateurs modernes, par une polyphonie énonciative, qu'il appartient aussi au monde qui est le leur. Marguerite Yourcenar décrit les anachronismes comme un mode d'expression qui s'intègre dans un système de superpositions concentriques de cercles qui se suivent, comme « ceux produits par une pierre jetée dans l'eau³¹ ». Cette métaphore qui expose la valeur que revêtent les anachronismes dans son théâtre et les décrit comme autant d'éléments et de procédés *successifs* contribuant, *au niveau du temps et de l'espace*, à l'apparition d'un mouvement générateur de sens qui vient enrichir une surface plane de visions ou de vérités éternelles sous une forme nouvelle, peut être perçue comme un exemple supplémentaire de la présence spontanée et probablement inconsciente de la notion du MA dans son œuvre dramatique.

Des dimensions nouvelles, introduites par l'anachronisme, se mélangent à la trame ancienne du mythe pour former un tissu psychologique, philosophique, historique et artistique qui sous-tend les pièces yourcenariennes.

En premier lieu, par la répétition de motifs

²⁷ Nous soulignons.

²⁸ YOURCENAR, M. *Avant-propos Cinq Nô modernes*. O.c., 11.

²⁹ YOURCENAR, M. 1954. Carnets de notes d'Electre. *Théâtre de France IV*. Paris : Publications de France, 28.

³⁰ YOURCENAR, M. *Avant-propos. Cinq Nô modernes*. O.c., 20.

³¹ ROSBO, P. de. 1972. *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*. O.c., 154.

comiques et saugrenus, Yourcenar insère au cœur du drame une fibre burlesque qui facilite l'émergence de l'étrange et aiguise la perception de la relativité des choses, jette sur l'homme un regard tantôt ironique, tantôt tendre ou empreint de compassion, et esquisse de la société contemporaine une satire amère. Dans l'examen du *Mystère d'Alceste*, elle dépeint cette pièce dans laquelle elle a essayé de cerner, autour de personnages issus de la mythologie grecque, l'ambiance des *mystères* du Moyen-âge, à la fois comme l'évocation d'un rêve et comme un tragi-comique ballet traversé par une sarabande de fâcheux. D'indiscrètes commères, de vieux parents avaricieux, de petits personnages grotesques – un directeur de funérarium perdu dans les boniments mielleux de camelot ventant sa marchandise³², ou encore un très bureaucratique maire de village incarnant l'hypocrisie de la vie civile et de la société policière – dénotent le côté loufoque et burlesque que prend la mort dans la mesquinerie du quotidien. Dans *Qui n'a pas son Minotaure ?*, le mythe de Thésée a servi Yourcenar à décrire la « grotesque démarche d'un homme dans les replis de soi-même » (T.II.178), déambulant dans le labyrinthe qui prend des allures de « champ de foire le matin du 15 juillet » (T.II.215). La transposition yourcenarienne de *La Petite Sirène* écrite par Hans-Christian Andersen sur le mode merveilleux est encore un exemple du recours à la satire dénaturant la tonalité originelle pour dénoncer, avec des nains grossiers et lubriques, un comte pompeux, une princesse stupide et un prince narcissique et conventionnel, les discordances du quotidien. Enfin, les variations internes d'expression et de ton font du *Dialogue dans le Marécage* à la fois un drame lyrique rédigé sous l'influence du Nô et une farce burlesque où les propos des servantes débitant une banale sagesse populaire rappellent les injonctions des récitants de farces japonaises, ces « kyogen », interludes ludiques représentés entre deux Nô.

Par l'éclairage différent qu'il dispense, l'anachronisme historique introduit des tonalités graves et sombres dans les pièces écrites au regard des événements de 1944. A Patrick de Rosbo, dans les entretiens qu'elle lui a accordés, Yourcenar précise

que « les prisonniers conduits par Thésée dans la cale du navire jusqu'à l'ancre du Minotaure évoquent d'une façon presque directe les déportés conduits en wagons plombés vers les camps de la mort³³ ». Le mythe du Minotaure acquiert à la lumière de ce sous-entendu concentrationnaire une terrible réalité de symbole. Par ailleurs, ce transfert anachronique particulier nous permet de souligner une fois de plus la complicité « sympathique » au-delà de la logique que Yourcenar sent exister entre elle et Mishima. Elle remarque que les allusions faites par Mishima à la deuxième guerre mondiale viennent dédoubler dans une de ses pièces modernes l'édifiante idylle de l'ancien Nô *Yoroboshi* d'une atroce épreuve poussée au noir. Peu, ajoutée-elle, ont décrit avec l'amertume de Mishima les conséquences psychologiques des années sombres du Japon. Lui a fait de la folie de destruction qui a marqué la fin du conflit mondial le principal personnage d'un de ses Nô modernes³⁴.

La superposition de différents plans de la réalité engendrée par l'anachronisme permet en outre à Yourcenar de découper le profil psychologique de ses personnages et de donner à ses pièces une profondeur philosophique. L'effet obtenu par la mise en perspective dans *Qui n'a pas son Minotaure ?* de l'image des prisonniers emmenés par Thésée vers le monstre antique et celle des wagons vers Auschwitz est amplifié par la métaphore implicite qui s'y soude de l'aveuglement de l'homme face à sa « destinée mouvante, ne sachant rien du monde qui l'entoure et continuant jusqu'au bout à se demander où il va, ce qu'il devient, et de quoi il fait son désastre ou son salut³⁵ ». L'analyse psychologique se poursuit dans *Electre ou la Chute des Masques* où l'on voit apparaître une Clytemnestre et une Electre bien différentes de leurs modèles antiques : un mère qui dévoile à sa fille le fond obscur du désir de vengeance qui anime cette dernière, sa jalousie à l'égard d'Egisthe qu'elle aimerait en secret. En mettant à nu le cœur de ses personnages, Yourcenar incite le lecteur/spectateur moderne à méditer les sinuosités insoupçonnées de l'âme humaine, démontrant la complexité de sa vérité et des motivations qui l'agitent. Les figures mythiques

³² « Nos discrets services s'adaptent à toutes les religions, à toutes les races, à toutes les traditions nationales [...] funérailles slaves avec flutes, tambours voilés, courses de chevaux [...] des funérailles juives, avec location de vêtements déchirés, et faux cheveux pour les pleureuses... » (T.II. 123-124)

³³ ROSBO, P. de. *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*. O.c., 155.

³⁴ YOURCENAR, M. *Avant-propos. Cinq Nô modernes*. O.c., 16.

³⁵ ROSBO, P. de. *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*. O.c., 155.

prennent ainsi, par le biais des anachronismes une épaisseur métaphorique et allégorique. Et c'est d'ailleurs ainsi que l'écrivaine nous demande de les considérer : des « allégories de l'âme et de la chair³⁶ ».

Le sacré et le rapport que Marguerite Yourcenar entretient avec le divin est un autre aspect essentiel de sa personnalité. Il ne pouvait être absent de son théâtre. Ici aussi, le rôle des anachronismes n'est pas négligeable. Ils aideront l'auteure à exprimer sa pensée et à conférer à son œuvre dramatique une portée métaphysique. Celui qui Est peut-être et qu'elle refuse de nommer autrement que par des images empruntées au monde qui l'entoure – Mer au matin, Bruit de la source dans les rochers, Son d'une viole, Gorgée de boisson³⁷ – se cherche dans les mystères de chaque atome, dans la brillance de l'éclair, l'étincelle d'une pensée, les cendres d'une passion, et visite l'œuvre dramatique de ses multiples apparitions. Il prendra le visage du Minotaure qui par anachronisme se drapera d'une aura judéo-chrétienne. Issue fatale de toute destinée, Il sera désigné par « Lui », « Il », « Toi », « Seigneur », et son existence sera invoquée par une des formules les plus récitées des oraisons chrétiennes, « Que Ton nom soit béni ». On reconnaîtra également l'Être sacré sous les traits protéiformes de Bacchus (Dieu) qui préside à l'apothéose stellaire d'Ariane dans *Qui n'a pas son Minotaure ?* Homme, dieu, bovin, bête des champs, lune, rocs, cristal, nuage, poitrine où bat le cœur de toute la vie, le concept qu'Il représente découle autant des philosophies héraclitiennes que des pensées bouddhistes, Il est le symbole de la fin et celui du commencement, le principe du recommencement perpétuel.

Le Mystère d'Alceste met en scène un Hercule christianisé dans la tradition médiévale qui se réfère à Dieu : « Père, protège-moi ! » (T.II.149) ; « Ma volonté m'est donnée par Dieu. » (T.II.145). Qu'on ne s'y trompe ! Yourcenar a soin de préciser que ces anachronismes n'expriment aucunement de l'ironie, notion qu'elle réserve, comme nous le verrons plus loin, à l'étroitesse et l'hypocrisie des religions établies. Ici au contraire, l'anachronisme religieux lui offre l'occasion de vérifier « si aux lois anciennes peuvent s'ajouter des lois nouvelles qui les corrigent et les

dilantent » (T.II.146). Outre la preuve de la pérennité du mythe qu'il souligne, l'anachronisme apparent derrière l'invocation chrétienne d'Hercule sert la volonté qu'a Yourcenar de valoriser le sentiment religieux qui habite naturellement le cœur de l'homme, et de considérer la beauté de tout geste ou rituel sacré.

Quand l'anachronisme se produit, quand par exemple Hercule dans l'épreuve lève les mains et invoque tantôt son Père Céleste, tantôt son Père qui est au ciel, l'allusion n'a pas, comme on pourrait le croire, je ne sais quel but ironique ou blasphématoire : au contraire, elle existe pour nous rappeler que cette prière est véritablement une prière et s'adresse à cette grande forme imprécise que nous appelons Dieu. (T.II.100)

En revanche, pour être aussi, d'une certaine façon, une illustration de l'importance octroyée à l'acte religieux fondamental qu'est la prière, la réduction parodique, par le biais de l'anachronisme, du Pater Noster énoncé par Electre et Oreste en guise d'invocation d'Agamemnon, père-dieu devenu Dieu le Père, ne peut occulter la distance prise par Marguerite Yourcenar à l'égard de toute religion institutionnalisée et de ses dérives au service d'intérêts particuliers³⁸. Dans le même ordre d'idées, les anachronismes satiriques du *Mystère d'Alceste*, évoqués plus haut, permettaient à l'auteure de parodier des rituels funéraires détournés de leur sens premier dans une société régie par les lois de l'économie et l'attrait de profits égoïstes.

La polyvalence de l'anachronisme, nous le constatons, fait de ce procédé un atout précieux du jeu de Marguerite Yourcenar. L'anachronisme sonde, révèle, dénonce, invite à écouter et à voir de multiples voix et visions sans cesse résurgentes, à l'instar du dispositif que possède Ariane dans *Qui n'a pas son Minotaure ?*, un petit objet prémonitoire des futurs moyens de communication réalisés à partir d'un fil relié à la convexité d'un coquillage qui transmet les sons et les images de lieux éloignés ou d'époques révolues. L'anachronisme induit un mécanisme qui entraîne celui qui le pratique dans une expérience de

³⁶ YOURCENAR, M. 1995. *Lettres à ses amis et quelques autres*. SARDE, M. et BRAMI, J. éd. Paris : Gallimard, 202.

³⁷ YOURCENAR, M. 1982. *Les trente-trois noms de Dieu*. Editions Fata Morgana.

³⁸ « Electre : Notre père qui êtes dans la tombe... ; Oreste : Que votre volonté soit faite... ; Electre : Que votre vengeance arrive... ; Oreste : Et pardonnez-nous nos offenses... ; Electre : Puisque nous ne pardonnons pas à ceux qui vous ont offensé. » (T.II.51)

simultanéité spatio-temporelle. « Nous sommes en ce moment », s'écrie Ariane, « n'importe où au cours de l'Histoire. » (T.II.206)

Enfin, quand l'anachronisme naît de l'entrelacs de deux niveaux de langage, de subtiles résonances se font entendre, diffusant de singulières variations musicales. Seul au sommet de son mât, le gabier Autolykos soliloque :

Que le ciel est bleu. Il est si bleu qu'il se suffit. [...] Voici déjà cinq jours que nous avons vu s'effacer l'Hymette mauve, le Parnès gris, et cette petite figure de déesse qui signale Athènes. [...] Qu'ils sont petits, ces gestes d'hommes, vus de la hauteur de mon mât ! Seule, la pression de mon bras agrippé à ce cordage est nécessaire. [...] Seule, cette goutte de rhum qui dégouline le long de mon menton est éternelle... Les moutons vont à la pâture, *comme dit l'autre*, et les victimes à la sépulture... Et les héros, *hein ? où vont-ils ?* Moi, le petit homme, le premier venu, Autolykos *pour vous servir*, je vais nulle part, je suis ici...³⁹

L'anachronisme stylistique joue ici de l'écart, du MA, qui existe entre le langage lyrique et le langage familier pour créer par un ruissellement phonique une harmonie nouvelle.

La méditation d'Autolykos, citée ci-dessus, nous rappelle que le théâtre de Marguerite Yourcenar est **un théâtre de réflexions solitaires** dont nous avons déjà pu souligner l'importance. Chez Yourcenar, les voix des personnages se déploient pour exprimer des doutes, décrire des rêves. Les sirènes par exemple se livrent à un exercice de poétisation musicale pour évoquer leur vie au fond de l'océan. La « voix du poète » dans *Rendre à César* raconte la nuit qui tombe sur Rome et sa peinture verbale couvre d'un chant incantatoire le blanc de deux pages entières. Nous n'en citerons ici qu'un extrait.

Il fait nuit sur les plaines, sur les collines,
nuit sur la Ville et nuit sur la mer. Dans les

musées de Rome, la nuit emplit les salles où sont les chefs-d'œuvre : LA FURIE ENDORMIE, L'HERMAPHRODITE, LA VENUS, LE GLADIATEUR, les blocs de marbres soumis aux grandes lois qui régissent l'équilibre, le poids, la densité, la dilatation et la contraction des pierres, ignorants du fait que des artisans morts depuis des millénaires ont façonné leur surface à l'image de créatures d'un autre règne. (T.I.125)

Cet extrait est un des nombreux étalages verbaux qui truffent le texte dramatique que nous pourrions citer pour définir ce théâtre de réflexion comme étant aussi et nécessairement **un théâtre de mots**, de mots adressés à soi et, en même temps, à d'autres que soi, à l'humanité entière. Or, ces longues tapisseries verbales qui frôlent l'excès sont paradoxalement la manifestation de la volonté de Yourcenar d'atteindre **l'épure et le vide** érigés en critère de création. Faisant valoir son admiration pour Euripide, « trop grand artiste pour ne pas élaguer le superflu » (T.II.85), et pour le Nô, elle cherche à faire de son théâtre **un théâtre du dépouillement** et à épurer son texte. Pour son *Alceste*, elle rejette par exemple les altercations conjugales du théâtre contemporain, et souhaite au contraire écrire une pièce qu'elle voudrait « le plus désencombrée possible » (T.II.103), tout en lui assurant une « ligne mélodique ou poétique pleine et pure » (T.II.103), car la logique du dépouillement qui mène au Vide est promesse de plénitude. Thésée rencontre dans le labyrinthe un vide révélateur du « moi », de son âme immortelle et polyphonique, dont les voix, par l'existence même de ce vide pourront se faire entendre. A l'exemple de l'art japonais qui élimine tout ce qui n'est pas essentiel – la vacuité est toute-puissante, pouvant tout contenir et contenir le Tout⁴⁰ – Marguerite Yourcenar procède par ce qu'elle nomme « une liquidation finale » (T.II.19). Le déroulement de ce mode d'écriture lui permet de se différencier des autres grands auteurs du vingtième siècle qui, comme elle, ont transposé des tragédies grecques. A l'encontre d'Eugène O'Neill, de Giraudoux ou de Sartre qu'elle désavoue pour avoir mis en scène « la défaite de

³⁹ YOURCENAR, M. *Qui n'a pas son Minotaure ?* (T.II.185-186). Nous soulignons.

⁴⁰ Cf. *Le livre de thé* de TENSIN OKAKURA, cité ds. OIDA, Y. 1992. *L'Acteur flottant*. Trad. Martine Million. Paris : Actes Sud, 52.

l'humanité » et « le triomphe de l'absurde », elle veut voir dans sa démarche « une sorte de nettoyage par le vide » pour intensifier l'acuité du regard « waki⁴¹ » qui est le sien et faire apparaître sous celui du lecteur/spectateur, par le biais de la pureté d'une parole qui s'enchaîne, un monde de complexités et de rigueurs qu'il pourra à son tour entrevoir.

Marguerite Yourcenar a pressenti que pour réussir ses interprétations de mythes anciens, pour assurer que ses adaptations soient plus qu'un « vain coup de théâtre », elles devaient reposer sur des étapes *successives* (le MA!) menant par la voie du dépouillement à un vide qui a pour mission de dévoiler l'universel où s'abolissent les contraires. Evoquant la gestation d'*Electre ou la Chute des Masques*, elle écrit :

Plus j'avancais dans mon travail, plus je m'apercevais que, pour que la révélation du vrai père au vrai fils fût autre chose qu'un vain coup de théâtre, il fallait qu'elle fût amenée par une série de mises au point [...]. Mais je compris aussi que ces éclaircissements successifs devaient s'avérer plus creux et plus inopérant que les personnages ne l'auraient cru, et que ces faces si variées de la vérité et de l'erreur finiraient par s'équivaloir l'une l'autre [...]. Loin de voir dans cette *liquidation finale* un triomphe de l'absurde, j'y voyais plutôt une sorte de *nettoyage par le vide*...⁴² (T.II.20)

C'est par la rénovation des mythes et le « nettoyage par le vide » que Yourcenar trouvera le moyen de démasquer ce qui constitue le mystère et la force des êtres, cette « affreuse et sublime persistance [...] à demeurer eux-mêmes quoi qu'on fasse » (T.II.20).

Comme conclusion nous pensons pouvoir affirmer que le théâtre yourcenarien est pour l'auteure un champ d'exploration artistique et existentiel. Il est un voyage initiatique vers l'intérieur, un outil pour percer les incertitudes qui entourent les faits humains. Yourcenar se réapproprie l'héritage mythique et le métamorphose par des priorités nouvelles. Elle

réinvente les héros antiques au sein d'un « gala imaginaire » (T.II.10) et essaie de saisir l'homme qui se cache derrière les masques qu'il arbore. Ce théâtre représente une expérience à la fois égoïste et altruiste, un moyen pour Yourcenar de s'élever et d'élever avec elle son lecteur/spectateur au-dessus des vicissitudes de l'existence, un acte d'amour envers l'humanité en somme.

Le désir que ressentait Yourcenar de verser son denier à l'humanité en contribuant à la régénération des thèmes mythiques était d'autant plus grand qu'elle vivait à ce moment-là déjà dans un monde où des puissances hostiles au mythe lui contestaient son pouvoir, un monde dont la conjoncture matérialiste conduisant au dénigrement de l'envolée poétique et érotique au sens premier du mot, niait la beauté de l'illusion, la vérité complexe de l'homme, l'esthétique de l'implicite et du lent déroulement de la musique des mots, alors que le mythe se situe au contraire au cœur de l'énergie pathétique qui amplifie par la force de son chant incantatoire les enjeux de l'antagonisme fondateur de l'ombre et de la lumière. C'est ainsi que, pour être la source du théâtre yourcenarien, le mythe en est aussi la fin et que derrière les personnages rénovés et transmutés, c'est encore l'exigence de la quête de l'universelle vérité qui pointe. Au lecteur/spectateur de découvrir derrière le personnage la personne, et « derrière la personne l'implicite allégorie ou le mythe » (T.I.9). Par ailleurs, la sobriété du style auquel l'écrivaine a choisi de recourir, les connotations oniriques que renferment les pièces et la pluralité sémiotique du texte tissent une trame harmonieuse qui fait écho à l'épure et rappelle le symbolisme des Nô traditionnels. Yourcenar dramaturge se situe au-delà du temps et de l'espace.

Mise en scène verbale d'un silence transcendé que Marguerite Yourcenar a signée « pour son plaisir », miroir aux reflets infinis, ce théâtre, « rêverie océanique », « messe célébrée », « caverne des ombres » (T.I.146,1,19), se visite comme le lieu sacré de tous les possibles, le lieu du trompe-l'œil assumé où le mentir-vrai élaboré dans l'officine d'une magicienne visionnaire se consume en de riches et mirifiques senteurs.

⁴¹ De *waki*, un des trois personnages du Nô qui, par la force de son regard, fait apparaître devant le protagoniste les spectres de ses vies antérieures.

⁴² Nous soulignons.

BIBLIOGRAPHIE

YOURCENAR, M. 1954. Carnets de notes d'Electre. *Théâtre de France IV*. Paris : Publications de France.
YOURCENAR, M. 1971. *Théâtre I, II*. Paris: Gallimard.
YOURCENAR, M. 1982. *Les Trente-trois noms de Dieu*. Fata Morgana.
YOURCENAR, M. 1991. *Essais et mémoires*. Paris : Gallimard. « Bibliothèque de la Pléiade ».
YOURCENAR, M. 1991. *Avant-propos. Cinq Nô modernes* de Yukio Mishima. Paris : Gallimard.
YOURCENAR, M. 1995. *Lettres à ses amis et quelques autres*. SARDE, M. et BRAMI, J. éds. Paris : Gallimard.
Marguerite Yourcenar en questions. 2008. *Bulletin du Centre international de Documentation Marguerite Yourcenar*. Bruxelles.

BARRAULT, J-L. 1981. Le Nô. *Cahiers Renaud Barrault 102*. Paris : Gallimard.
CHANCEL, J. 1960. *Radioscopie*. Paris : Ed. du Rocher.
GALEY, M. 1980. *Marguerite Yourcenar : Les Yeux ouverts. Entretiens avec M. Galey*. Paris : Le Centurion.
ISOZAKI, A. 1981. L'espace japonais. *Cahiers Renaud Barrault 102*. Paris : Gallimard.
MICHIMA, Y. 1960. *L'Arbre des Tropiques*. Trad. André Pieyre de Mandiargues. Paris : Gallimard.
OIDA, Y. 1992. *L'Acteur flottant*. Trad. Martine Million. Paris : Actes Sud.
PIEYRE de MANDIARGUES, A. 1981. Voyage au Japon. *Cahiers Renaud Barrault 102*. Paris : Gallimard.