

# LA LÉGENDE DES ATRIDES REVISITÉE PAR MARGUERITE YOURCENAR : une approche diachronique

par Rémy POIGNAULT  
(Université Clermont Auvergne, CELIS)

## Résumé

*L'étude suivante porte sur ce qui a intéressé successivement Marguerite Yourcenar dans la légende des Atrides : si l'écrivain s'interroge dès 1930 (et sans doute avant étant donné les délais de publication) sur le statut héroïque d'Électre, ce sont d'abord les figures de Cassandre, puis de Clytemnestre qui la retiennent dans ses œuvres de création, avant qu'elle ne se tourne vers la réécriture de la tragédie d'Électre dans les années 40. On étudie ici non la pièce de Marguerite Yourcenar en elle-même ni dans ses rapports avec le discours critique de l'auteur, mais on examine le regard réflexif que l'écrivain porte dans ses différents écrits périphériques sur le traitement du mythe dans la tragédie grecque antique et sur sa propre création.*

## Abstract

*This paper deals with what successively interested Marguerite Yourcenar in the legend of the Atrides : if the writer questions as early as 1930 (and probably before due to the delays of publication) the heroic status of Electra, it is first, the figures of Cassandra and then Clytemnestra that hold her attention in her creative works, before she turns to the rewriting of the tragedy of Electra in the 1940s ; Marguerite Yourcenar's play is not studied here either in itself or in its relationship with the critical discourse of the author, but we examine the reflexive gaze that the writer gives in her various peripheral writings on the treatment of the myth in ancient Greek tragedy and on her own creation.*

remy.poignault1@orange.fr

Marguerite Yourcenar s'est intéressée à la légende des Atrides surtout dans quatre textes relevant du genre de l'essai, de la prose lyrique ou du théâtre. Elle évoque brièvement Électre dans un article, « La Symphonie héroïque » publié en 1930 dans *La Revue*

de Genève<sup>1</sup>. En 1935, elle publie un court article dans la revue *Le Voyage en Grèce* intitulé « Apollon tragique »<sup>2</sup> ; l'année suivante, son ouvrage *Feux* comporte un « Clytemnestre ou le crime »<sup>3</sup> ; dès 1943-1944 elle compose la pièce *Électre ou la Chute des masques*<sup>4</sup>, mais c'est seulement en 1947 qu'elle en fait une prépublication dans *Le Milieu du siècle*<sup>5</sup>, la pièce ne sortant en volume qu'en 1954 chez Plon. La publication de cette pièce est aussi l'occasion pour Marguerite Yourcenar de faire part, entre autres, de ses réflexions sur cet épisode mythologique, comme en témoigne l'« Avant-propos » de 32 pages dont elle accompagne sa pièce dans le volume paru chez Plon, puis dans l'édition de *Théâtre II* chez Gallimard en 1971 ; elle avait prépublié ce texte à *La Table ronde* en 1953<sup>6</sup>. En fait, cette préface a été préparée par des publications antérieures : Yourcenar a ainsi fait paraître dans les *Lettres françaises* en 1944 – ce qui suggère que le texte est à peu près contemporain de la rédaction d'*Électre* – le troisième volet d'un essai sur la mythologie, intitulé « Mythologie III – Ariane – Électre »<sup>7</sup>, en rapport avec deux personnages mythologiques féminins qui l'intéressent alors pour sa propre production dramatique, puisqu'elle a écrit aussi, comme on sait, dans les années 30 une « Ariane et l'Aventurier », parue dans les *Cahiers du Sud* en 1939<sup>8</sup> ce texte sera le point de départ de *Qui*

---

<sup>1</sup> Marguerite YOURCENAR, « La Symphonie héroïque », *Bibliothèque universelle et Revue de Genève*, août 1930, p. 129-143, repris dans *EM*, p. 1656-1667.

<sup>2</sup> Marguerite YOURCENAR, « Apollon tragique », *Le Voyage en Grèce*, été 1935, p. 25 ; repris dans *En pèlerin et en étranger* (1989), *EM*, p. 427-428.

<sup>3</sup> Marguerite YOURCENAR, *Feux*, Paris, Grasset. Nous citons *Feux* d'après *OR*. Il y eut une prépublication, « Aveux de Clytemnestre » dans *La Revue de France*, 9, 1<sup>er</sup> mai 1936, p. 54-62.

<sup>4</sup> En 1943, lors d'un séjour à l'île des Monts-Déserts, « Chronologie », *OR*, p. XXII ; en 1944, selon *Th II*, p. 20.

<sup>5</sup> *Le Milieu du siècle*, 1, 1947, p. 23-66.

<sup>6</sup> Marguerite YOURCENAR, « Électre ou la Chute des masques », *La Table ronde*, n° 65, mai 1953, p. 45-57.

<sup>7</sup> Marguerite YOURCENAR, « Mythologie III – Ariane – Électre », *Lettres françaises* (Buenos Aires), n° 15, 1<sup>er</sup> janvier 1945, p. 35-45.

<sup>8</sup> Marguerite YOURCENAR, « Ariane et l'Aventurier », *Cahiers du Sud*, n° 219, août-septembre 1939, p. 80-106, « un mince sketch écrit vers 1934 », publié pour la première fois en 1939, « plusieurs fois repri[s] et délaiss[é] depuis 1945 », avant d'aboutir, en 1960, à *Qui n'a pas son Minotaure ?* (« Chronologie », *OR*, p. XXVII), publié en 1963 chez Plon dans le même volume que *Le Mystère d'Alceste*.

*n'a pas son Minotaure ?*, pièce qui sera publiée en volume avec *Le Mystère d'Alceste*, chez Plon, en 1963. En outre, l'année de la sortie en volume d'*Électre ou la Chute des masques* chez Plon, Yourcenar confie au *Théâtre de France* ses « Carnets de notes d'Électre »<sup>9</sup>. Pour les épisodes mythologiques d'Électre, d'Alceste, d'Ariane, l'auteur joue aussi bien sur le registre de la création que sur celui de l'analyse critique, en montrant une connaissance approfondie des tragédies antiques de même que des pièces modernes suscitées par ces mythes. Elle inaugure ici un double processus – d'auteur et d'exégète –, qui sera aussi, dans une large mesure, celui de *Mémoires d'Hadrien*, avec – au lieu d'une copieuse préface –, une « Note » et des « Carnets de notes », ainsi, par exemple, qu'un article sur l'*Histoire Auguste*, l'une des sources littéraires antiques majeures concernant l'empereur<sup>10</sup>, sans compter une ample correspondance sur des points d'histoire ; ce sera aussi le cas, de manière un peu moins marquée, pour *L'Œuvre au Noir*.

Nous n'entendons pas ici reprendre le bel article de Mireille Brémond, « Marguerite Yourcenar et les Atrides : discours critique et création littéraire »<sup>11</sup> qui confrontait les textes critiques de l'auteur à ses œuvres de création et dont nous rejoignons bien volontiers les conclusions. Nous ne revenons pas non plus sur la problématique de la riche étude de Françoise Bonali Fiquet, « Du temps mythique au temps historique dans *Électre ou la Chute des masques* »<sup>12</sup>, qui inscrit la composition de l'ouvrage à la fois dans son contexte historique et dans celui de la création littéraire de l'auteur. Nous voudrions ici seulement examiner ce qui a intéressé l'écrivain successivement dans la légende des Atrides en fonction des desseins

---

<sup>9</sup> Marguerite YOURCENAR, « Carnets de notes d'Électre », *Théâtre de France*, IV, 1954, p. 27-29 ; rééd. : *Carnet de Notes d'Électre*, Achmy HALLEY éd., illustrations originales d'Alecos Fassianos, Saint Clément de rivièrre, éd. Fata Morgana, 2017.

<sup>10</sup> Marguerite YOURCENAR, « Les Visages de l'Histoire dans l'*Histoire Auguste* », *SBI*, p. 5-21, prépublication dans *Le Figaro littéraire*, 13 juin 1959, p. 1, 7-8, sous le titre « Quand l'Histoire dit-elle la vérité ? » (texte écrit en 1958).

<sup>11</sup> Mireille BRÉMOND, « Marguerite Yourcenar et les Atrides : discours critique et création littéraire », *Bulletin de la SIEY*, n° 20, déc. 1999, p. 99-112.

<sup>12</sup> Françoise BONALI FIQUET, « Du temps mythique au temps historique dans *Électre ou la Chute des masques* », *Les diagonales du temps*, Bruno BLANCKEMAN éd., Rennes, PUR, 2007, p. 137-149.

qui ont présidé à l'élaboration des textes où elle fait intervenir cette légende.

**« La Symphonie héroïque »**

Dans son essai de définition du héros dans « La Symphonie héroïque », si Agamemnon apparaît, c'est pour se voir refuser le statut de héros, au bénéfice d'Achille, car ce statut est incompatible avec celui de roi des rois. Quant à Oreste, c'est pour d'autres raisons – sa faiblesse – qu'il n'est pas un héros, car il est « le patient de son destin plutôt que l'ordonnateur » ; « il est agi par Électre, qui est agie par sa race » (*EM*, p. 1662). Dans les légendes, les femmes ont accès à l'héroïsme, mais à un degré moindre que les hommes ; constatant que « [l]a femme joue rarement, dans les destinées héroïques, un autre rôle que celui de la trahison » ou que « [p]ures, graves, héroïques du moins par la fidélité, les meilleures épouses ne jouent qu'un rôle passif », Marguerite Yourcenar reconnaît néanmoins à certaines une autre dimension : « [l]a femme héroïque est Électre, Antigone, Brunnhild, voire Judith : elle s'impose à l'admiration par des qualités toutes masculines de courage et d'intelligence ». Mais il convient bien vite d'en rabattre, car l'héroïsme d'Électre est circonscrit à de très étroites limites ; elle n'est pas libre : comme la plupart de ses semblables, elle est « comme agi[e] par une force idéale, abstraite, à laquelle [sa] grandeur est d'acquiescer » ; « Électre porte la vengeance d'une famille, à la façon d'un fardeau » (*EM*, p. 1661) ; son horizon est étroit : elle est « une machine à crime, mais à un crime seulement », « esclav[e] d'un but », « plus étroitement, et surtout plus continuellement prisonnière de l'instinct, [elle] s'élève moins souvent [que le héros] jusqu'au concept du pur courage » ; son acharnement est sans grandeur : ainsi « la lutte de la mère et de la fille, de Clytemnestre et d'Électre, n'est pas un combat de lionnes, c'est un duel de louves »<sup>13</sup>. Électre, en fait, est un être de souffrance : « Les princesses des tragiques [...] enfantent leur exploit ou leur crime dans les hurlements presque physiques de la douleur : terrible est, chez Électre, cette pénible parturition d'un meurtre » (*EM*, p. 1662), thème qui sera orchestré dans *Électre ou*

---

<sup>13</sup> Cf. *CL*, p. 220, à propos d'Euripide : « Sa Clytemnestre et son Électre ne font pas que s'affronter : elles se chamaillent ».

*la Chute des masques*. Cette première apparition d'Électre chez Marguerite Yourcenar est sous le sceau de l'ambiguïté : certes, Électre est digne d'un statut héroïque, mais qui est inférieur à celui du héros masculin et il y a en elle quelque chose qui gêne. C'est ce second aspect qui va prédominer dans le personnage de théâtre de Marguerite Yourcenar.

**« Apollon tragique »**

Cinq ans après, dans « Apollon tragique », centré sur le meurtre d'Agamemnon, « taureau qui se croit dieu » (*EM*, p. 427) il n'y a pas de place pour Électre. Clytemnestre et Égisthe assassinent le roi dans sa salle de bains parce qu'il « n'est plus qu'un étranger pour le cœur de Clytemnestre » (*EM*, p. 427). Il n'est pas question, à la différence de la tragédie grecque, du sacrifice d'Iphigénie comme cause de la haine de Clytemnestre pour le roi des rois ; la jalousie ne semble pas non plus entrer en ligne de compte, même si Agamemnon revient avec Cassandre ; que Clytemnestre soit l'amante d'Égisthe ne semble guère également qu'anecdotique. Le véritable instigateur du meurtre d'Agamemnon, comme de celui de Cassandre, est Apollon, alors qu'au contraire, dans la tradition des tragiques grecs, c'est lui qui commande le meurtre de Clytemnestre afin de venger celui d'Agamemnon et faire rentrer les enfants du roi dans leurs droits. Dans « Apollon tragique », c'est, en fait, la vengeance d'Apollon contre Cassandre qui se poursuit ; en effet, le point focal du texte est Cassandre à qui ses talents visionnaires fournissent une analyse lucide : « Elle accuse Dieu. Elle remonte au Soleil comme à la cause de tout. Elle sait qu'Apollon se réserve la vengeance : Égisthe et Clytemnestre serviront tout au plus de manche et de tranchant au couteau céleste » (*EM*, p. 428). Marguerite Yourcenar effectue ici comme un détournement de la légende des Atrides, qui se trouve annexée à celle de Cassandre<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Marguerite Yourcenar traduisant dans *CL* (1979), p. 190-193, le dialogue entre le Chœur et Cassandre dans l'*Agamemnon* d'Eschyle (v. 1295-1330), fait dire à Cassandre : « Mon meurtre, qu'Apollon le venge ! Il est atroce / De tuer la captive, enjeu du sort féroce, / Facile proie, esclave au cœur déshérité » (p. 193) (v. 1323-1326 : ἡλίου δ' ἐπεύχομαι / πρὸς ὕστατον φῶς ἴτοις ἐμοῖς τιμαόροις / ἐχθροῖς φονεῦσι τοῖς ἐμοῖς τίνειν ὁμοῦτ' / δούλης θανούσης, εὐμαροῦς χειρώματος) que Paul Mazon (*Eschyle*, tome II, Paris, Les Belles Lettres, 1925) traduit par : « Au

**Feux**

Avec « Clytemnestre ou le crime »<sup>15</sup>, dans *Feux*, ouvrage qui, on le sait, a joué pour ainsi dire un rôle salvateur pour son auteur, lui permettant par sa transposition/sublimation dans des personnages du mythe ou de l'histoire de surmonter l'épreuve « d'une crise passionnelle » (*F*, « Préface », p. 1075), le point de vue adopté est celui de l'épouse trahie. Électre en est totalement absente, à la différence d'Oreste, qui apparaît d'abord comme sans réaction après le meurtre d'Agamemnon : « Mon fils était trop jeune pour donner libre cours à sa haine contre Égisthe » (*F*, p. 1152-1153). Plus tard, à une époque indéterminée, – Clytemnestre disant évasivement « ensuite » – Oreste a eu recours à la voie bourgeoisement légale, celle du recours à l'autorité publique : « Ensuite, mon fils m'a dénoncée au poste de police » (*F*, p.1153) et la coupable attend du tribunal une condamnation à mort pour elle-même et son complice Égisthe. Oreste n'a pas vraiment d'identité propre : d'abord qualifié de « mon fils », lui qui dans les tragédies tue sa mère<sup>16</sup> au nom du père<sup>17</sup>, devient ici un succédané d'Agamemnon ; en effet, Clytemnestre ne s'est pas débarrassée de son époux en l'assassinant, bien qu'elle lui ait coupé les pieds<sup>18</sup> : il revient sans cesse la hanter, remplaçant ainsi, dans une figure de renversement, les Érinyes de la tradition qui harcelaient Oreste au nom de sa défunte mère, puisque

---

soleil – face à sa clarté suprême – j'adresse ma prière : puissent mes vengeurs comme mes meurtriers payer ensemble la dette de l'esclave morte ici, qui fut une proie si facile ». Ce passage au texte peu sûr a donné lieu à des interprétations diverses : cf. Pierre JUDET de LA COMBE, *L'Agamemnon d'Eschyle. Commentaire des dialogues*, II, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2001, p. 570-573.

<sup>15</sup> Nous nous permettons de renvoyer à Rémy POIGNAULT, « Les deux Clytemnestre de Marguerite Yourcenar », *Bulletin de la SIEY*, n° 9, nov. 1991, p. 25-48.

<sup>16</sup> Eschyle, *Choéphores*, v. 931-1043 : Oreste a tué sa mère ; en l'égorgeant : *Euménides*, v. 592 ; Sophocle, *Électre*, v. 1407-1421, il la tue, accompagné de Pylade ; Euripide, *Électre*, v. 1147-1184 : il tue sa mère, accompagné de Pylade et d'Électre.

<sup>17</sup> Voir Rémy POIGNAULT, « Au nom du père ? Réécriture du mythe d'Électre par Marguerite Yourcenar dans *Électre ou la Chute des masques* », à paraître dans *CLASTEIA IV. Clásicos en escena ayer y hoy*.

<sup>18</sup> Détail présent chez Eschyle, *Choéphores*, v. 439 ; Sophocle, *Électre*, v. 444-445 ; il s'agissait de chercher à priver le mort de toute possibilité de revenir se venger.

c'est l'ombre d'Agamemnon qui tourmente celle qui envoyait les Chiennes contre son fils meurtrier. Dans *Feux*, Oreste dénonçant sa mère est pour elle une résurgence d'Agamemnon : « mais mon fils, c'est encore son fantôme, c'est son spectre de chair » (*F*, p.1153).

Les motivations de Clytemnestre pour le meurtre d'Agamemnon ne sont plus tout à fait celles, traditionnelles, du mythe : le sacrifice d'Iphigénie pour le départ de la flotte grecque, qui fait l'objet d'*Iphigénie à Aulis* d'Euripide<sup>19</sup> et qui est une raison essentielle de la vengeance de Clytemnestre, est ici transposé dans le registre bourgeois, et pour ainsi dire sacrifié à l'amour-passion de l'épouse pour son époux : « Je l'ai laissé sacrifier l'avenir de nos enfants à ses ambitions d'homme : je n'ai même pas pleuré quand ma fille en est morte » (*F*, p. 1148)<sup>20</sup>. En effet, ce qui caractérise la Clytemnestre de *Feux*, c'est sa passion sans bornes pour son mari. Toute sa vie dès son enfance a été tendue vers ses noces : elle n'a pas d'existence en soi, mais seulement en vue de celui à qui elle est destinée : « C'est pour lui que ma nourrice m'a emmaillottée au sortir de ma mère » (*F*, p. 1148). Une fois son époux, elle lui est toute dévouée : « J'ai consenti à me fondre dans son destin comme un fruit dans une bouche, pour ne lui apporter qu'une sensation de douceur » (*F*, p. 1148). Elle voulait vivre uniquement pour son époux qui était à ses yeux un dieu : si les juges ne connaissent de lui « vieilli par dix ans de guerre, [qu'une] espèce d'idole énorme usée par les caresses des femmes asiatiques », elle clame : « Moi seule, je l'ai fréquenté à son époque de dieu » (*Feux, OR*, p. 1148). Elle se consacrait à son bien-être et à ses plaisirs et vivait ses maternités comme un hommage à son époux : « Il m'était doux, alourdi par le poids de la semence humaine, de poser les mains sur mon ventre épais où levaient mes enfants » (*Feux, OR*, p. 1148). Elle vivait au nom de l'époux. Le départ d'Agamemnon pour la guerre de Troie a été

---

<sup>19</sup> Dans *CL*, p. 223-225, Marguerite Yourcenar traduit une partie du dialogue d'Agamemnon, qui, alors plus père que roi, envie la vie des humbles, avec le vieux serviteur à qui il confie une lettre demandant à Clytemnestre de ne pas conduire Iphigénie à Aulis contrairement à ses recommandations précédentes.

<sup>20</sup> Dans une lettre à Paul Dresse de Lébioles du 25 août 1954, Marguerite Yourcenar évacue la légende d'Iphigénie en déclarant que « [p]our l'écrivain et le public moderne » « toute allusion à un règlement de comptes ancien entre les époux au sujet d'une fille aînée mise à mort complique inutilement ce conflit » (*HZ*, p. 383).

ressenti par elle comme un abandon. Elle était jalouse des femmes orientales dont l'armée était « infestée » (*Feux, OR*, p. 1148). Pour combler l'absence de l'être aimé, elle se fondait en lui et tenait en son absence le rôle de chef du village ; « Je me substituais peu à peu à l'homme qui me manquait et dont j'étais hantée » (*Feux, OR*, p. 1149) ; elle va même jusqu'à adopter son point de vue sexuel : « Je finissais par regarder du même œil que lui le cou blanc des servantes » (*Feux, OR*, p. 1149) ; il ne s'agit pas tant d'une tentation de lesbianisme que d'un désir de transsexualité : se faire homme au nom de l'époux absent. Conformément à la tradition, c'est un amant, Égisthe, qu'elle prend, mais en une inversion du sens puisqu'elle n'agit pas en haine de son mari, mais pour se rappeler à lui : par une sorte de perversion des relations familiales, où affleure l'inceste, l'amant est comme un fils, un succédané que lui aurait laissé Agamemnon : « Je le regardais moins comme un amant que comme un enfant que m'aurait fait l'absence » (*F*, p. 1149) ; d'ailleurs, quand il apprend le retour du roi, Égisthe est « effrayé comme un enfant coupable qui sent venir les punitions du père » (*F*, p. 1150). Prendre un amant était pour Clytemnestre, plutôt qu'une vengeance, du mimétisme : « Infidèle à cet homme, je l'imitais encore : Égisthe n'était pour moi que l'équivalent des femmes asiatiques ou de l'ignoble Argynne » (*F*, p. 1149). Dans un sens très développé du paradoxe, c'est par fidélité à Agamemnon qu'elle le trompe : « J'avais besoin [d'Égisthe] pour savoir jusqu'à quel point celui que j'aimais était irremplaçable » ; en effet, pour elle, comme pour Ariane ou Alceste, l'amour vrai est absolu : « il n'y a qu'un homme au monde : le reste n'est pour chaque femme qu'une erreur ou qu'un pis-aller triste. Et l'adultère n'est souvent qu'une forme désespérée de la fidélité » (*F*, p. 1149)<sup>21</sup>. Au retour d'Agamemnon, elle serait prête à éliminer Égisthe, mais s'apercevant dans le miroir qu'en dix ans elle a vieilli et qu'elle est devenue « une espèce de cuisinière obèse » (*F*, p. 1150), elle veut désormais mourir « pour ne pas lire sur son visage sa déception de [la] retrouver fanée » (*F*, p. 1150),

---

<sup>21</sup> Sophie, dans *Le Coup de grâce* (1939), n'étant pas son épouse ne se tournera pas vers l'adultère pour se venger de l'absence de manifestation d'amour d'Éric pour elle, mais de manière non moins radicale elle épousera Grigori Loew en même temps que la cause bolchevique.

pour ne pas connaître la déchéance de l'épouse qu'on néglige ; si elle ne se suicide pas avant son arrivée, c'est qu'elle attend de lui un ultime geste d'amour : qu'il la tue ; c'est pourquoi elle lui adresse une lettre anonyme « exagérant [s]es fautes » (F, p. 1150) : « Je comptais que peut-être il se servirait pour m'étrangler de ses deux mains si souvent embrassées : je mourrais du moins dans cette espèce d'étreinte » (F, p. 1150-1151). Quand il arrive, elle est jalouse de « l'espèce de sorcière turque » qui l'accompagne, et c'est l'indifférence qu'il manifeste envers elle, Clytemnestre, qui la conduit au meurtre : « Il me regardait à peine » (F, p. 1151) ; il ne se soucie nullement de la lettre anonyme, au contraire, il lance un sourire entendu, dans une sorte de complicité masculine, à l'amant de sa femme : « il clignait de l'œil du côté d'Égisthe ; il bredouilla au dessert des plaisanteries d'homme ivre sur les femmes qui se font consoler » (F, p. 1151). « [...] je voulais au moins l'obliger en mourant à me regarder en face : je ne le tuais que pour ça, pour le forcer à se rendre compte que je n'étais pas une chose sans importance qu'on peut laisser tomber, ou céder au premier venu » (F, p. 1152). Alors le meurtre n'est plus qu'un enchaînement mécanique : une hache ayant servi à couper le bois traîne dans la salle de bains, Clytemnestre la cache puis s'en saisit au moment opportun en frappant par deux fois, aidée maladroitement par le piteux Égisthe. Agamemnon, lui aussi, a vieilli, mais à la différence de ce qui se passe pour Clytemnestre, le vieillissement masculin n'est pas enlaidissement : « Il était beau pourtant, mais beau comme un taureau au lieu de l'être comme un dieu » (F, p. 1151), avant, sous les coups, de subir une métamorphose moins valorisante : « il meuglait comme un bœuf » (F, p. 1152)<sup>22</sup>. Cette mort, qui ressemble au sacrifice d'un animal, est un sacrifice à l'amour absolu que Clytemnestre ne veut pas voir déchoir dans l'indifférence de l'habitude d'une cohabitation, de même que dans

---

<sup>22</sup> Version, sur un mode profane, du thème du sacrifice du roi évoqué dans l'analyse de l'*Agamemnon* d'Eschyle faite par Marguerite Yourcenar dans « Mythologie III », où l'écrivain présente Agamemnon non comme « le vainqueur, mais [comme] le bœuf mené à l'autel » (« Mythologie III – Ariane – Électre », *Lettres françaises* (Buenos Aires), n° 15, 1<sup>er</sup> janvier 1945, p. 39) ; dans l'« Avant-propos » d'*Électre ou la Chute des masques*, *Th II*, p. 11, l'Agamemnon d'Eschyle est « un taureau saignant sur l'autel ».

*Mémoires d'Hadrien*, l'une des causes du suicide d'Antinoüs sera sa crainte de voir émoussée la passion qu'il inspire à Hadrien. Le meurtre d'Agamemnon est aussi à lire dans une sorte de tension entre le masculin et le féminin et de subversion des valeurs familiales ; ce meurtre est, en effet, comparé à un accouchement, c'est-à-dire à son envers qui consiste non pas à enlever, mais à donner la vie : « On a parlé de flots rouges : en réalité, il a très peu saigné. J'ai versé plus de sang en accouchant de son fils » (*F*, p. 1152)<sup>23</sup>. Le meurtre, en tout cas, n'anéantit pas la passion et Clytemnestre, hantée par son époux, se voit comme devant revivre pendant toute l'éternité la même tragédie passionnelle : l'amour fou, l'abandon, l'attente du retour, le retour et sa déception.

Agamemnon dans *Feux* n'est pas tellement père, Iphigénie et Oreste ayant dans le texte un rôle très discret et Électre en étant absente ; il apparaît métaphoriquement comme le père de son neveu, Égisthe et est en quelque sorte tué, même si celui-ci n'est pas d'une grande aide à Clytemnestre, par ce fils métaphorique. Agamemnon est, dans la vision idéalisée de Clytemnestre, un époux qui doit toujours être aimant/amant ; c'est parce qu'il ne correspond plus à cette fonction que réclame l'amour passion de Clytemnestre qu'il est abattu. Tout comme dans « Apollon tragique », où la fatalité attachée à la famille des Atrides était supplantée par celle qui pèse sur Cassandre, c'est une autre forme de fatalité qui prévaut, la fatalité de la passion.

### « Mythologie III – Ariane – Électre »

Dans « Mythologie III – Ariane – Électre »<sup>24</sup>, enfin, l'accent est mis sur Électre, jusqu'alors, pour ainsi dire, inexistante chez

---

<sup>23</sup> Au contraire, chez Eschyle, *Agamemnon*, v. 1389-1390, Clytemnestre dit avoir été, pour son plus grand plaisir, inondée de sang lors du meurtre d'Agamemnon. Dans *Électre ou la Chute des masques*, Électre évoquera le souvenir du sang qui coulait sous la porte.

<sup>24</sup> *Op. cit.*, n. 22. Marguerite Yourcenar dans sa lettre du 8 janvier 1957 à l'universitaire Henri Godard (*VSF*, p. 37-38) émet un jugement assez réservé sur son analyse parue dans les *Lettres françaises*, « article à la fois trop hâtif et trop tassé », ajoutant : « je ne le considère moi-même que comme une ébauche que je reprendrai peut-être un jour » et qu'il y a « des pages qui, revues et corrigées depuis, se sont intégrées à la préface d'*Électre*. Tout le reste demanderait à être refait et

Marguerite Yourcenar – sauf l’exception de « La symphonie héroïque » – : Électre devient, en effet, le personnage central de la pièce *Électre ou la Chute des masques*, composée à partir de 1943. Il est vrai que le mythe d’Électre bénéficie d’un regain d’attention depuis les années 30 : la trilogie d’Eugene O’Neill, *Mourning becomes Electra (Le deuil sied à Électre)* que Marguerite Yourcenar caractérise comme une « *Électre* psychanalytique flanquée d’un incestueux Oreste » (« Mythologie III », p. 43) date de 1931 ; l’*Électre* de Jean Giraudoux, « inspirée tour à tour par une série de souvenirs d’enfance freudiens et par les émeutes du Front Populaire » (« Mythologie III », p. 43)<sup>25</sup>, a été représentée pour la première fois, six ans plus tard, en mai 1937, suivie, encore six ans après, des *Mouches* de Jean-Paul Sartre, pièce créée en juin 1943, l’année même où Marguerite Yourcenar, à son tour, renouvelle le mythe. Marguerite Yourcenar ne parle pas de cette pièce dans « Mythologie III », sans doute parce qu’elle ne la connaissait pas encore à ce moment-là<sup>26</sup>, mais dans l’« Avant-propos » d’*Électre ou la Chute des masques (Th II, p. 17)*, elle la prend en compte, considérant que « Sartre se rapproche davantage d’Eschyle » par la place qui y est donnée au « problème métaphysique », mais que « l’hiératisme du ton et une dialectique aride y réduisent singulièrement la part de l’humain ».

Marguerite Yourcenar considère « l’histoire du mythe d’Électre » du point de vue des rapports familiaux et de la justice et le présente comme « épuis[ant] tour à tour tous les aspects de la famille criminelle au cours des siècles » (« Mythologie III », p. 38)

---

repensé avec le soin extrême dont le sujet est digne ». Ces textes seront repris dans l’« Examen d’Alceste » (*Le Mystère d’Alceste et Qui n’a pas son Minotaure ?*, Paris, Plon, 1963, p.11-45, puis *Th II*, p. 83-104) ; dans « Thésée : aspects d’une légende et fragment d’une autobiographie » (*Le Mystère d’Alceste et Qui n’a pas son Minotaure ?*, *op. cit.*, p. 155-180 ; prépublication partielle : « Thésée, mythe éternel », *Le Figaro littéraire*, 15 juin 1963, p.4), devenu « Aspects d’une légende et histoire d’une pièce » (*Th II*, p. 165-179) ; dans « Mythologie grecque et mythologie de la Grèce » (*PE*, p. 440-445, texte de 1971).

<sup>25</sup> La phrase devient dans l’« Avant-propos » d’*Électre ou la Chute des masques, Th II*, p. 17 : « L’écho de formules freudiennes se mêle à un grondement d’émeutes parisiennes et de cour des Miracles dans l’aigre *Électre* de Giraudoux [...] ».

<sup>26</sup> Le jugement sur la pièce de Sartre apparaît dans la prépublication de la préface dans *La Table ronde*, n° 65, mai 1953, p. 52.

et comme « pos[ant] le double problème de la justice absolue et de la solidarité familiale » (*ibid.*, p. 40). Comme elle le fera dans l'« Avant-propos » d'*Électre ou la Chute des masques* qui est une réécriture et un approfondissement de ce qui concerne Électre dans « Mythologie III », Marguerite Yourcenar, avant d'examiner le traitement du mythe dans la littérature moderne, analyse de ce point de vue l'*Orestie* d'Eschyle<sup>27</sup> et les *Électre* de Sophocle et Euripide. Eschyle met en scène le passage d'un monde révolu à un monde nouveau : dans l'*Agamemnon*, le poète tragique est « préoccupé d'opposer aux vieilles conceptions matriarcales du monde minoen l'image virile de la famille dorienne » et « Clytemnestre, tyran féminin d'un âge révolu » est le « dernier vestige de l'antique pouvoir des Reines » (« Mythologie III », p. 39)<sup>28</sup>, tandis que les *Choéphores* sont marqués par « la suprématie du fantôme paternel » ; Électre n'y a qu'un « rôle passif et magique de vocifératrice », car c'est au couple Pylade-Oreste « où l'imagination patriotique athénienne retrouve sans peine la dyade Harmodius-Aristogiton » qu'est réservée l'activité (*ibid.*)<sup>29</sup>. Sophocle, au

---

<sup>27</sup> Bien plus tard, dans le *Tour de la prison*, Marguerite Yourcenar comparera l'*Orestie* d'Eschyle au théâtre nô, mais à partir de points de vue bien différents, d'une part, celui du lien entre les pièces représentées au cours du même spectacle et, d'autre part, celui, technique, de l'éclairage, en particulier pour les scènes nocturnes ; elle s'attache ainsi à l'aspect esthétique de « la scène sublime de Clytemnestre observant de loin les feux s'allumer sur les montagnes » (*TP*, p. 653). Dans *Feux*, p. 1148-1149, Marguerite Yourcenar montre Clytemnestre montant sur la tour du guetteur et regardant s'embraser l'horizon et s'allumer « les feux de joie des sentinelles » lors de la chute de Troie, s'inspirant d'Eschyle, *Agamemnon*, v. 25-30, v. 281-316, où le Veilleur prévient Clytemnestre, laquelle décrit ensuite au Coryphée la chaîne des signaux de feu.

<sup>28</sup> Ces considérations concernant le masculin et le féminin ont été estompées dans l'« Avant-propos » d'*Électre ou la Chute des masques*, où on peut toutefois les percevoir quand Marguerite Yourcenar indique que « les enfants matricides sont moins des assassins que des bourreaux vêtus de noir » et que « [l]a tragédie proprement dite éclate [...] au moment où le Vengeur se voit écartelé entre la vieille coutume matriarcale et le droit familial des époques suivantes, entre la Mère et le Père [...]. Elle ne finit qu'à l'heure où tout un monde immémorial et barbare descend définitivement sous terre avec Clytemnestre » (p. 11).

<sup>29</sup> Aristogiton et son amant Harmodios – faut-il le rappeler ? – ont assassiné le tyran athénien Hipparque au VI<sup>e</sup> siècle avant J.-C. ; voir *Feux*, « Léna ou le secret » ; ils furent célébrés comme des héros et eurent droit à des statues après la chute d'Hippias, frère d'Hipparque.

contraire, met Électre au premier plan et incarne en elle, comme en Antigone, « l'idée de justice dans une image virile de jeune fille », mais avec des « caractéristiques masculines plus marquées encore que celles d'Antigone » (*ibid.*, p. 40). Clytemnestre dans sa tragédie « perd la richesse atroce et contradictoire de mère, d'amante, de maîtresse de maison et d'épouse, que lui avait conférée Eschyle, pour devenir une dure et abstraite figuration du mal, pareille aux Hérodiades et aux Jézabels de la Bible » (*ibid.*). L'« Avant-propos » d'*Électre ou la Chute des masques* met l'accent sur l'acharnement d'Électre, qui, chez Sophocle, « aime moins en [Oreste] un frère qu'un vengeur » et chez qui « les injonctions de la haine comptent plus que celles des dieux » (*ibid.*, p. 13). Avec Euripide, Électre passe à un registre plus commun. Dans « Mythologie II - Alceste »<sup>30</sup>, Marguerite Yourcenar souligne qu'Euripide ramène le mythe dans le quotidien, en montrant qu'il peut « se trouv[er] pour ainsi dire sous la peau du premier venu. [...] Oreste poursuivi par ses Furies est un épileptique qui râle sur la scène ; l'amour fraternel quasi religieux qui l'unit à son Électre devient une tendre intimité d'infirmière et d'amie, trempée dans les onguents et les sueurs nocturnes. Clytemnestre est une mère dévouée qui s'inquiète des couches de sa fille, maniaque de l'assassinat ». Cette descente dans l'humain est aussi une descente dans les profondeurs de la psychè : « Il faut attendre l'étonnante *Électre* d'Euripide pour que l'énorme drame théologique et tribal d'Eschyle se réhumanise, mais en assumant cette fois les atroces caractéristiques d'une affaire criminelle ou d'un cas pour psychiatre » (« Mythologie III », p. 40). « [I]l ne s'agit plus de justice à obtenir, mais de rancune à satisfaire » et avec ce personnage « simulant une grossesse pour apitoyer sa mère et l'attirer dans un guet-apens, Euripide est le premier à entrouvrir, probablement par mégarde, la boîte de Pandore pleine des richesses inépuisables et puantes du subconscient » (*ibid.*)<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> « Mythologie II - Alceste », *Lettres françaises*, n° 14, 1<sup>er</sup> oct. 1944, p. 36.

<sup>31</sup> Dans l'« Avant-propos » d'*Électre ou la Chute des masques* (p. 14), Marguerite Yourcenar élargit son analyse à l'*Oreste* et à l'*Iphigénie en Tauride* d'Euripide en soulignant que dans l'une le poète tragique « esquisse l'un des premiers l'image de l'éternel couple criminel où la femme se montre plus impénétrable aux suggestions du repentir, plus incapable de retour sur soi-même que l'homme » et que dans l'autre commence « [u]n thème qui fera fortune [...] : la folie d'Oreste ».

Comme elle le fera dans son « Avant-Propos », Marguerite Yourcenar dresse un panorama de « l'utilisation du mythe » dans la littérature jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle. Alors qu'Eschyle avait « ferm[é] sur Oreste le monde de sang et de chaos des *Choéphores*, [...] charg[eant] un parlement de vieillards et de dieux de justifier la justice » (*ibid.*, p. 43)<sup>32</sup>, désormais, « chez le poète moderne », on retourne à une forme de chaos : « privé de l'appui du Père par l'universelle remise en question des lois et des dogmes, rentré dans cette nuit viscérale dont quatre mille ans de civilisation travaillaient à le sortir, l'Oreste analytique moderne s'abandonne plus que jamais aux Chiennes de Clytemnestre » (*ibid.*, p. 43)<sup>33</sup>. Ce qui prime au vingtième siècle dans ce mythe, c'est le « drame de l'isolement et de la séparation, complété, comme toujours, par le choix tragique de l'amitié » (*ibid.*, p. 44).

C'est précisément dans le sillage d'Euripide que Marguerite Yourcenar situe son *Électre*, puisqu'elle reprend le schéma dramatique de celui-ci : mariage blanc, retraite à la campagne, prétexte de sa grossesse pour attirer sa mère, mais l'écrivain va aller beaucoup plus loin dans les recoins du subconscient<sup>34</sup>. Insensiblement, dans « Mythologie III », sans se référer à la pièce qu'elle a écrite<sup>35</sup>, Marguerite Yourcenar expose en se retranchant

---

<sup>32</sup> Dans son « Avant-propos » d'*Électre ou la Chute des masques*, p. 11, Marguerite Yourcenar remarque que, chez Eschyle, « c'est du point de vue d'Oreste, c'est-à-dire du fils, qu'est construite la trilogie tout entière », « orphelin priant sur la fosse paternelle, vengeur sûr de son bon droit ». Marguerite Yourcenar déplore, d'autre part, dans les *Yeux ouverts*, que l'Oreste de Racine, oublieux d'Agamemnon, Clytemnestre, Égisthe et Électre, ne soit plus qu'« amoureux d'Hermione » (*YO*, p. 102).

<sup>33</sup> Dans son « Avant-propos » d'*Électre ou la Chute des masques* (p. 18), Marguerite Yourcenar souligne qu'il y a dans « cette psychologie freudienne ou post-freudienne » un renouveau symbolique du « conflit entre Apollon et les Euménides, [de] l'opposition établie par Eschyle entre l'acte procréateur de l'homme et le monde prénatal des antiques Furies maternelles ».

<sup>34</sup> Sur le traitement de la légende dans la pièce de Marguerite Yourcenar, voir, par exemple, Cécile TURRETTES, « *Électre ou la Chute des masques* et le renouveau de la tragédie », *Bulletin de la SIEY*, n° 19, déc.1998, p. 69-83 et EAD., « *Électre ou la Chute des masques*. Une nouvelle image des parricides », *Bulletin de la SIEY*, n° 20, déc.1999, p. 113-124.

<sup>35</sup> Il en va différemment dans l'« Avant-propos » d'*Électre ou la Chute des masques* (p. 18), où Marguerite Yourcenar marque nettement quand elle passe de son analyse

derrière un « nous » ce que représente aujourd'hui Électre pour elle. Sans doute influencée par sa rencontre avec le psychanalyste grec André Embiricos avec lequel elle fit en 1935 une croisière en Mer Noire, où elle commença *Feux* (« Chronologie », p. XIX), sa vision est fortement marquée par les considérations sur l'inconscient, alors qu'elle s'est montrée par la suite assez réticente envers les explications psychanalytiques. Elle y voit un « drame de l'isolement et de la séparation, complété, comme toujours, par le choix tragique de l'amitié » et retient « le triangle humain [...], groupe inséparable que l'inconscient et le sexe expliquent tout autant, et tout aussi peu, que le devoir moral et la voix du sang ne le faisaient autrefois, compagnons d'équipe étroitement et différemment liés les uns aux autres par le danger, la haine, la misère et l'attente, marqués par la même mort et pour les mêmes fins, complices encore plus que frère et sœur, affiliés encore plus qu'amis » (« Mythologie III », p. 44). Force est de constater que dans la triade Électre, Oreste, Pylade<sup>36</sup>, l'écrivain semble retrouver le trio présent dans bien de ses œuvres des années trente (et quarante), constitué d'une femme et de deux hommes : Thérèse, Emmanuel et Stanislas de *La Nouvelle Eurydice* (1931), Léna, Harmodios et Aristogiton et bien d'autres personnages de *Feux* (1936), ou encore Sophie, Éric et Conrad du *Coup de grâce* (1939)<sup>37</sup>. Dans le cas d'Électre, le schéma est plus complexe qu'un simple triangle ; Marguerite Yourcenar met l'accent sur ses liens avec quatre hommes (Oreste, Pylade, Égisthe et Agamemnon) : « Cette vierge de fer adopte vis-à-vis des quatre hommes auxquels la lient le sang, la complicité, la haine et la loi, l'attitude masculine

---

des réécritures de la légende d'Électre à l'exposé de ses intentions dans sa pièce : « Dans *Électre ou la Chute des Masques*, je me posais à mon tour un problème qu'on peut à peu près énoncer comme il suit [...] » (*Th II*, p. 18).

<sup>36</sup> Pylade n'est pas non plus sans faire penser à Massimo de *Denier du rêve*.

<sup>37</sup> Éric, le narrateur du *Coup de grâce* compare Conrad à un Oreste racinien : « pâle et ravi comme Oreste dès le premier vers d'une tragédie de Racine », *CG*, p. 93 : on pense, bien sûr, à l'heureuse surprise d'Oreste trouvant Pylade à la cour de Pyrrhus au début d'*Andromaque*. Dans *Les Yeux ouverts*, p. 199, Marguerite Yourcenar attire l'attention sur les rapports entre son *Électre* et *Le Coup de grâce* : « trois êtres ou plutôt quatre, soudés entre eux par l'amour, la haine et le danger », même si « [l]es positions réciproques des personnages sont [...] différentes » : Sophie, Éric, Conrad, et Électre, Oreste, Pylade, sans oublier « l'honnête Chopin » et « l'honnête Théodore ».

de sa mère au côté de son amant de cœur : la mère et la fille appartiennent à ce groupe de femmes qui cherchent dans l'amour des satisfactions viriles, mais les cherchent avec l'homme »<sup>38</sup> (« Mythologie III », p. 44). Il y a aussi une forme de parenté entre Électre et Oreste, d'une part, et Pylade, d'autre part, qui sont les uns et les autres remplis d'ambiguïtés sexuelles et morales : « ces deux enfants séparés de tout ne peuvent accepter qu'une création [*sic*] aussi troublée qu'eux-mêmes, et seul un être à demi perdu eût accepté de se perdre dans leur destin » ; une nouvelle structure familiale semble se créer dans ce trio à partir des similitudes de condition : « Entre l'aventurier et les orphelins, entre le renégat et les parricides, une parenté d'espèce s'établit, confirmée par la communauté de dangers » (*ibid.*, p. 45).

**« Carnets de notes d'Électre »**

Dans « Carnets de notes d'Électre »<sup>39</sup>, Marguerite Yourcenar répond aux étonnements d'une jeune femme qui, ayant parcouru le manuscrit de sa pièce, ne comprend pas que l'écrivain, qui a montré ailleurs (*Mémoires d'Hadrien*) son respect scrupuleux de l'exactitude historique, prenne ici tant de libertés par rapport aux « grands modèles grecs » (« Carnets de notes d'Électre », p. 27)<sup>40</sup> ; Yourcenar explique qu'on ne doit pas confondre le mythe et l'histoire : il faut bien être conscient qu'Électre n'est pas un personnage historique, mais « une de ces grandes figures, à la fois prestigieuses et malléables, qui appartiennent à la légende » (*ibid.*). Elle fait, d'ailleurs, remarquer que dès l'époque de Sophocle et Euripide, qui n'ont sans doute « jamais pris la peine de monter à Mycènes », « l'aventure d'Électre était déjà en voie de passer du monde de la légende proprement dite à celui du thème théâtral ; elle commençait à devenir pour eux ce qu'elle est pour nous, une

---

<sup>38</sup> Euripide, pour d'autres raisons, reprochait à Clytemnestre de vouloir faire l'homme : *Électre*, v. 930-933, où Électre signale que les Argiens trouvent honteux que Clytemnestre commande à la maison.

<sup>39</sup> Marguerite YOURCENAR, « Carnets de notes d'Électre », *Théâtre de France*, IV, 1954, p.27-29.

<sup>40</sup> Dans une lettre à André Soudemant du 4 décembre 1954, Marguerite Yourcenar, *HZ*, p. 439, rappelle que le « thème » d'Électre « n'a rien d'historique » et que les « détails "réalistes" » qui ont choqué le critique « sont déjà dans Euripide ».

équation humaine, un problème, une action tragique avec son exposition, sa péripétie, son dénouement, une des trente-six positions possibles de l'être humain en présence du malheur » (*ibid.*)<sup>41</sup>. Les légendes grecques offrent aux auteurs des masques qui ont un caractère universel et « chacun s'arrange pour verser le plus possible de soi dans ces moules éternels », idée qui est exprimée dans l'« Avant-propos » d'*Électre* par l'image désormais bien connue du « crédit inépuisable que nous ouvre le drame grec, de cette espèce d'admirable chèque en blanc sur lequel chaque poète, à tour de rôle, peut se permettre d'inscrire le chiffre qui lui convient » (*Th II*, p. 19).

Marguerite Yourcenar en vient ensuite, dans ses « Carnets de notes d'*Électre* », au traitement de l'antique par ses contemporains en général, dépassant le thème d'*Électre*. Elle juge que l'attitude de Giraudoux par rapport au drame grec, sous « la dorure du paradoxe », est « médiévale » par le goût des allégories, l'opposition du bien et du mal, son « art à la fois compliqué et ingénu » (« Carnets de notes d'*Électre* », p. 27-28). Cocteau trouve davantage grâce à ses yeux : « la juxtaposition du moderne et de l'antique arrive çà et là, non seulement à l'*inusité*, mais aussi, quoi qu'on dise, à des effets d'envoûtement » (*ibid.*, p. 28) ; « en dépit de tous les truquages », le poète conduit sinon au monde des dieux, du moins à celui des spectres. Quant à Jean Anouilh, un peu comme Giraudoux, « mais à un moindre niveau d'art et de subtilité d'écriture », « il ne remonte pas vers l'antique ; il le ramène à nous » (*ibid.*) ; mais, à la différence de Giraudoux, il n'y a, de sa part, nul jeu : il s'agit de montrer l'actualité de l'antique. Gide et Sartre, expédiés en à peine plus de trois lignes, sont présentés comme abordant l'antiquité en « moralistes et théologiens » se posant la question de la liberté humaine. Quant à Montherlant dans sa *Pasiphaé* en proie à la violence de sa passion, avec « une part de défi », il cherche à « se

---

<sup>41</sup> Dans son « Avant-Propos », *Th II*, p. 18, Marguerite Yourcenar précise les termes du problème : « que deviendraient l'indignation, la haine, et leur succédané, la vengeance, que le vengeur se plaisait à décorer du beau nom de justice, si la position dans laquelle ce vengeur croyait se trouver par rapport à ses ennemis apparaissait subitement sous un jour nouveau [...] ? ».

réinstaller à l'intérieur de ce grand sensualisme antique, qui sait ce qu'il veut ».

Marguerite Yourcenar termine par l'énoncé de ce qu'elle recherche dans sa propre pièce, s'expliquant sur son utilisation de l'antique : celui-ci est pratique car il offre un schéma où le spectateur possède, par avance, des repères ; il révèle aussi que « la grandeur et la dignité de l'homme cohabitent fort bien avec le sordide, l'horrible ou le laid » (*ibid.*) (ce qui nous fait sortir du strict classicisme, et encore plus de l'académisme) ; mais son avantage essentiel est d'être comme une épure dégagée de toute scorie ; on constate alors que Marguerite Yourcenar prend davantage ses distances par rapport à la psychanalyse : le recours à l'antique permet de « montrer dans son intégralité, dans sa nudité aussi, un conflit que l'existence journalière ne nous présente le plus souvent que biaisé, larvé, empêtré dans les formules des psychiatres ou abandonné aux lieux communs du fait divers ». Le funambulisme mythologique est ainsi un mode d'accès à la vérité : « Les passions vêtues à l'antique peuvent s'exprimer ici avec une lucidité qu'elles n'ont malheureusement presque jamais dans les dialogues de la vie. Le poète qui s'aventure sur la corde raide du drame grec chemine délesté, en plein vide, en plein danger, sur ce fil bien tendu qui va de la pensée pure à l'acte pur » (*ibid.*).

Ainsi les costumes choisis seront des costumes à l'antique pour éviter « le circonstanciel », « l'accessoire », « l'antique [étant] comme un pis-aller du nu » (*ibid.*). Yourcenar en vient ensuite à l'argument de sa pièce, emprunté à Euripide, derrière lequel elle se défend de ce qui peut choquer : « le mariage blanc, la grossesse supposée, le guet-apens » (*ibid.*, p. 29). « Les conclusions sont nôtres, mais les prémisses étaient grecques ». Elle différencie sa démarche par rapport à celle qu'elle adoptait dans *Feux* : il ne s'agit pas de « river indissolublement l'un à l'autre » le présent et le passé ; il ne s'agit pas davantage de les opposer ; ce n'est pas non plus un théâtre à thèse ; on pourrait peut-être avancer l'expression de « théâtre expérimental » puisque Yourcenar entend « faire tourner, sur un socle grec, mais sur des plans qui ne sont plus tout à fait ceux d'Euclide, ce groupe d'êtres humains » (*ibid.*), un théâtre qui, hors

de tout académisme n'hésite pas à animer l'antique d'un souffle nouveau.

La « morale » que Yourcenar tire de cette pièce est le retour au Γνωθι σεαυτόν (« Connais-toi toi-même ») du fronton du temple de Delphes : les personnages ont appris à se connaître. Et revenant à l'incompréhension de son « interlocutrice », Yourcenar précise une autre finalité de la pièce : on ne peut aujourd'hui retrouver la « majesté impitoyable et solaire » de la vengeance sophocléenne, car « la vengeance a cessé d'être pour nous une obligation morale, ou même une passion noble. [...] Nous préférons montrer au contraire ce qu'a de faux, d'infâme parfois, et toujours de vain, cette fureur qui se déguise en Justice » (p. 29). Électre, sous le masque, devient ainsi, à la différence de la Marcella de *Denier du rêve*, une figure monstrueuse<sup>42</sup>. La rencontre de l'universalisme mythologique et de l'historicité est génératrice d'un sens nouveau du mythe, gage de sa pérennité.

L'« Avant-propos » d'*Électre ou la Chute des masques*, que nous n'analyserons pas en détail ici, reprend de manière organisée et en les actualisant les diverses réflexions de Marguerite Yourcenar à propos d'Électre. L'écrivain y montre, en particulier, ce qui différencie sa pièce de celles d'O'Neill, Giraudoux ou Sartre : au lieu d'« un triomphe de l'absurde », d'« une dégradation définitive des mythes héroïques » et d'« une défaite de l'humain », elle entend faire un « nettoyage par le vide » permettant « l'accession à un monde de complexités et de rigueurs nouvelles » et « montrer [...] l'affreuse ou sublime persistance des êtres à demeurer eux-mêmes quoi qu'on fasse » (*Th II*, p. 19-20).

### **Correspondance**

Dans sa correspondance, surtout au moment de la mise en scène de sa pièce par Jean Marchat au Théâtre des Mathurins, Marguerite Yourcenar s'explique sur sa réécriture de la légende, non sans

---

<sup>42</sup> Aux yeux de Marguerite Yourcenar, Électre est un personnage monstrueux comme la Martha de *L'Œuvre au Noir*, mais pour d'autres raisons (*YO*, p. 231).

humour<sup>43</sup> à propos de ses démêlés avec le metteur en scène, puisqu'elle n'hésite pas à voir un effet de la malédiction des Atrides dans l'embrouillamini, commencé au moins en septembre 1954, de ce qui va devenir « l'affaire Électre », et qui trouvera un dénouement judiciaire seulement en 1958 : « Il faut croire qu'il y a un mauvais sort sur la famille des Atrides. En tout cas, j'ai eu pendant plus d'un mois l'impression de rôder dans les souterrains de Mycènes. Comme dit Oreste, on y respirait très mal, et il faut bien que je vous avoue qu'il y faisait noir comme dans un four » (Lettre du 10 nov. 1954 à Mme Carlo Rim, *HZ*, p. 432).

Dans une lettre du 8 août 1952 à Marcel Herrand qui devait monter *Électre* au Théâtre des Mathurins, mais qui mourut en juin 1953, Marguerite Yourcenar, dans la perspective de la mise en scène de sa pièce, définit son Électre comme « un élément de dureté presque hystérique », tandis qu'elle voit en Clytemnestre « un élément de lourdeur presque grossière » (*HZ*, p. 190-191). Oreste, quant à lui, est un personnage veule, que Marguerite Yourcenar situe tout au bas de l'échelle des valeurs morales, mais à qui elle reconnaît un certain charme : « Oreste faible, gémissant, exclusivement préoccupé de soi [...] ; Oreste tendre, lâche, inconsistant et délicieux » (*HZ*, p. 191).

Dans sa lettre à Mme Carlo Rim du 10 nov. 1954, Marguerite Yourcenar expose ce qu'elle a « vu en écrivant cette pièce » et y définit encore ses personnages, les passant tous en revue : « une Électre rude et hautaine, intraitable, pure en somme dans sa sauvagerie, et saisie d'horreur quand elle s'aperçoit que la contagion du mal s'étend à son frère et à ses complices, que sa vengeance n'est qu'un crime comme les autres, et qu'on l'accuse à son tour des mêmes crimes que sa mère » (*ibid.*, p. 431). Elle définit encore sa manière de voir Oreste et Pylade : « j'ai rêvé d'un fragile Oreste tendrement attaché à cette sœur âpre et digne, et d'un Pylade un peu instable, mais ferme, maître de soi, et représentant auprès de ces enfants désespérés l'intelligence et l'expérience de la vie » ; mais aussi Clytemnestre : « J'ai vu, en imagination, une Clytemnestre à la fois alourdie et attendrie par son long passé d'amoureuse,

---

<sup>43</sup> Cf. Bruno BLANCKEMAN, « Marguerite Yourcenar boute-en-plume ? L'humour dans la correspondance », *Les diagonales du temps, op. cit.*, p. 280.

chuchotant à sa fille des confidences de femme à l'aide desquelles elle croit rétablir entre elles l'intimité perdue » – ; Théodore et Égisthe sont « deux personnages sympathiques » : Théodore, « l'humble Théodore, le paysan au cœur pur, qui se dévoue sans rien demander et sans rien attendre, et qui, à force de simplicité, devient à la fin le héros que les autres n'ont pas su être », Égisthe est un personnage pleinement humain, un père prêt à se sacrifier pour son fils, il est « ennobli par sa tendresse paternelle » et « parmi ces êtres voués à la vengeance, [il] meurt tout simplement, sans penser à se venger » ; l'auteur s'explique, en outre, sur ce qu'elle a voulu faire dans la scène de la prière à Agamemnon, loin de toute intention blasphématoire<sup>44</sup>.

L'écrivain a aussi une image physique précise des personnages, comme le révèlent certaines lettres où elle donne son avis sur des choix d'acteurs possibles : un tel « manque un peu de la prestance qu'on souhaiterait à Oreste » (Lettre du 12 mars 1954 à Jean Marchat, *HZ*, p. 337) ; tel autre est « trop âgé pour ce rôle de dix-huit ans, et surtout peut-être trop déterminé, trop ferme, trop difficile à imaginer comme un enfant rêveur et sans défense, fragile, mou, assez veule » (Lettre du 1<sup>er</sup> mai 1954 à Jean Marchat, *HZ*, p. 345) ; tel autre, au contraire, serait « physiquement un peu trop jeune pour le rôle » et risquerait d'avoir « l'air sur la scène d'avoir quinze plutôt que dix-huit ans » (Lettre du 17 juillet 1954 à Mme Harry Baur, directrice du Théâtre des Mathurins, *HZ*, p. 362). Dans une lettre du 14 août 1954 à Alexis Curvers, Marguerite Yourcenar dit qu'elle aurait voulu Clytemnestre « solide, plantureuse et lourde comme la terre » (*HZ*, p. 369).

Ainsi Marguerite Yourcenar s'intéresse d'abord à la figure d'Électre quand elle cherche à définir l'héroïsme, mais c'est pour ne lui accorder qu'un héroïsme limité ; par la suite elle ira plus loin et non seulement sera plus critique à propos de sa haine et de ses motivations, mais encore la ramènera à l'humanité triviale. Elle remonte ensuite au retour de Troie d'Agamemnon, mais pour retenir surtout Cassandre, victime de la fatalité apollinienne. Dans la

---

<sup>44</sup> Sur cette prière, cf. Françoise BONALI FIQUET, « Destin et liberté dans *Électre* ou la Chute des masques », *Bulletin de la SIEY*, n° 7, nov. 1990, p. 102.

période où, femme amoureuse, elle souffre d'avoir été ignorée de l'homme qu'elle aimait, c'est vers Clytemnestre, l'épouse bafouée qu'elle se tourne dans *Feux*. Quand elle compose sa pièce sur la vengeance d'Électre et d'Oreste en s'appuyant sur le schéma de la tragédie d'Euripide, elle connaît parfaitement les versions antiques et les réécritures modernes du mythe, comme en témoignent ses articles sur la mythologie et sa préface ; elle intègre le mythe à son monde et on voit aisément les liens qui se tissent entre Éric, Sophie, Conrad, Massimo, Marcella et Oreste, Électre et Pylade. Marguerite Yourcenar ne cherche pas à donner au geste des enfants de Clytemnestre une dimension politique ni morale de défense de la Justice, mais elle s'interroge sur la question de l'identité, Électre et Oreste découvrant qu'ils ne sont pas ce qu'ils croyaient être, et n'en persistent pas moins dans leur action, mais pour des mobiles qui ne sont plus les mêmes.