

VOIX ET VOCATIONS DES VICTIMES DANS *QUI N'A PAS SON MINOTAURE ?* Une transposition du mythe de Thésée

par Maurice DELCROIX

Depuis une vingtaine d'années, la biographie prolifère autour de Marguerite Yourcenar ; volontiers analytique. Raison de plus, pour nous, de poursuivre une autre forme d'analyse : celle, immanente, de son œuvre. Quitte à reconnaître que l'une et l'autre ne sont pas sans liens, fussent-ils difficiles à décrypter. Car il est possible, sous le masque, de se faire voir telle qu'on est, comme telle qu'on n'est pas. Mais en littérature, le masque compte, où se libère l'imaginaire, qu'il soit prédéterminé par toute forme, consciente ou non, d'expérience antérieure, ou au contraire créatif par dispositions esthétiques et stimulations culturelles, sans exclure la possibilité de l'autothérapie.

Pour peu que l'analyste ne s'arrête qu'à un court fragment de l'œuvre, le rapport au grand tout fluctuant qu'est la personne se fait plus incertain encore : on ne trouve d'elle qu'une part de ce qu'elle fut à ce moment fugitif. La justification du chercheur est dans ce cas plus modeste, mais néanmoins fondamentale : explorer l'indissociable complexité de la forme et du sens. En quoi l'analyse textuelle s'apparente à une stylistique, mais du particulier et de l'instant, ce qui ne la prive pas d'emprunter ses armes conceptuelles au général, ni d'élargir ensuite son champ. Sur cette voie, comparer deux versions d'un fragment, c'est déjà dépasser l'instant. Le nécessaire mouvement est amorcé, qui ne rapproche pas seulement de la biographie. Si l'on y fait intervenir l'intertextualité personnelle ou générale, il peut être sans fin. Au

risque de se perdre. Car la subtilité des jeux de l'expression est infinie.

En avant-propos de *Qui n'a pas son Minotaure ?*, sous-titré, par quelque souci générique, « Divertissement sacré en dix scènes », qui paraît chez Gallimard en 1971 dans le second volume du *Théâtre*, l'examen chronologique intitulé « Aspects d'une légende et histoire d'une pièce » (p. 165-179)¹ s'achève principalement sur la comparaison de cette pièce avec « Ariane et l'Aventurier », sa première version. Marguerite Yourcenar y rappelle que celle-ci, jeu littéraire entre trois amis qui se répartirent les rôles du mythe de Thésée – elle-même, dans sa partie, se les appropriant tous –, composée, nous dit-elle, « vers 1932, à moins que ce ne fût en 1933 ou même en 1934 » (p. 176), avait paru dans le numéro des *Cahiers du Sud* d'août-septembre 1939 (p. 80-106). Relue sans complaisance « en 1944 », et remaniée alors, « elle fut de nouveau révisée et partiellement réécrite » en « 1956 ou 1957 », et « ressortie [...] dernièrement » sans « aucune modification considérable » (*ibid.*, p. 177-179). Autant dire que l'écrivaine y voit un de ces cas de réécriture épisodique, attestant sa conception de la maturation d'une œuvre, pour laquelle l'imprécision de date, en l'occurrence, importe sans doute moins que la longueur ou la multiplication des intervalles, moins encore que la portée des modifications.

Les différents états de cette réécriture ne nous sont pas tous disponibles. Même s'ils l'étaient, la comparaison des deux versions publiées, dans la mesure où elles furent soumises à un public, qu'il soit de lecteurs ou de spectateurs, s'imposerait à l'analyste d'aujourd'hui, comme elles s'imposèrent à l'auteure elle-même, en tant que lieux définis d'un travail de style et d'un remodelage de la forme-sens. L'importance de l'enjeu a été particulièrement mise en lumière par Rémy Poignault dans sa confrontation de l'œuvre de

¹ La pièce avait d'abord paru chez Plon en 1963 (avec *Le Mystère d'Alceste*). L'examen s'y intitulait « Thésée : aspects d'une légende et fragment d'une autobiographie », p. 155-180. Nous citerons d'après l'édition Gallimard.

Marguerite Yourcenar au fonds historique et mythique propre à l'Antiquité gréco-romaine². Son analyse de la « scène des victimes » emprisonnées « dans la cale » du navire qui les conduit en Crète – scène 2 dans la version définitive, p. 200-203, laquelle correspond dans la version de 1939 à la séquence dite pareillement « Dans la cale », p. 81-82 – fait notamment valoir que, si les deux versions mettent en scène une « psychologie de groupe », caractérisée à l'égard du Minotaure, dans la première version, par « une relation trouble d'appréhension et de désir » où le désir domine (p. 200), et dans la seconde par une « symbolique de la multiplicité des réactions humaines face à la fatalité », de l'une à l'autre « le changement n'est pas seulement d'ordre quantitatif » (p. 200). Dans cette seconde version, « pour beaucoup de victimes [...] le Minotaure est Dieu » (p. 267), justifiant qu'elles emploient à son propos « les termes de la mystique chrétienne » (*ibid.* voir aussi p. 280). En quoi « l'anachronisme religieux [...], mêlant les temps et les cultures, rend les victimes plus proches de nous et confère une portée métaphysique à la scène » (p. 200). Se référant en outre aux commentaires de Marguerite Yourcenar sur ce que cette réécriture doit à la tragédie contemporaine du massacre des Juifs transportés par les trains de la mort vers les camps nazis³, il fait siens, pour la scène, les trois niveaux de lecture proposés par

² Thèse de doctorat défendue à l'Université de Tours en 1993 et publiée deux ans plus tard sous le titre *L'Antiquité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Littérature, mythe et histoire*, Bruxelles, Latomus, 1995, 2 vol.. Pour le sujet qui nous occupe, voir dans le 1^{er} volume la section consacrée à *Qui n'a pas son Minotaure ?*, p. 191-281 et particulièrement le premier chapitre de cette section, « D'une pièce à l'autre : le mûrissement du mythe », auquel nous emprunterons sans vergogne (argumentation reprise dans « D'*Ariane et l'aventurier à Qui n'a pas son Minotaure ?* ou le mûrissement d'un thème », *Bulletin n° 7* de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes, novembre 1990, p. 61-80). Voir aussi, pour le biographe et la première version, l'interprétation animée de Michèle SARDE dans *Vous, Marguerite Yourcenar, La passion et ses masques*, Paris, Robert Laffont, 1995, p. 140-150.

³ Patrick de ROSBO, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, Mercure de France, 1972, p. 154.

l'auteur : mythique, historique, universel, le troisième niveau attesté d'entrée de jeu par le nouveau titre⁴.

Une scène de voix

Arrêtons-nous à notre tour à ces propos des victimes, en commençant par la version définitive et avec une attention particulière à ce que le style y revêt de spécifiquement théâtral. Leurs paroles suffisent à meubler toute la scène, qu'on aurait pu être tenté de croire mineure, ainsi réduite à des voix qui n'auront guère l'occasion de s'exprimer ailleurs – sinon au terme de la navigation et seulement pour en signaler la fin⁵. Selon l'indication de régie qui la précède, aucun des protagonistes n'y apparaît. Ni d'ailleurs aucun mouvement. La traversée, pourtant, fut agitée jusqu'alors, et le navire « battu des vagues » (sixième victime, p. 187) ; mais le premier des condamnés à prendre la parole commence par constater que « La bourrasque a cessé » et que « Le roulis ne [les] jette plus contre les flancs du navire », le troisième annonçant que « le reste de la traversée sera calme » (p. 186). Seule bouge une « grosse lampe pendant de l'entrepont, et dont le balancement suffira à suggérer l'oscillation du navire » (p. 183). Encore cet artifice de mise en scène n'est-il que proposé par l'indication de régie introductive et n'empêche pas celle-ci de présenter la séquence comme une des « deux scènes entièrement nocturnes » de la pièce (*ibid.*), la seconde étant elle aussi, comme

⁴ Anne-Marie PRÉVOST prend également en compte cette superposition des trois niveaux dans un ouvrage qui se revendique lui aussi d'une stylistique : *Dire sans nommer : étude stylistique de la périphrase chez Marguerite Yourcenar*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 25-27.

⁵ Dans la première version, à la fin de la Première partie, deux des jeunes hommes signalent l'approche de la terre et ce que l'un croit être l'odeur du monstre ; Thésée déclarant : « Je ne sens rien » (p. 86) ; dans la version définitive, à la fin de la scène III, les victimes parlent pour la première fois en chœur, non pas d'elles-mêmes, mais de ce qu'elles s'imaginent entendre, à l'arrivée, du galop et des mugissements du Minotaure ; en quoi elles clôtureraient la scène sur une montée de l'angoisse si leur aveuglement n'attachait ces bruits au « soir qui tombe », Thésée rectifiant : « Il est midi » (p. 194). L'intention sarcastique se confirme.

par hasard, une scène de voix. Ce sont pourtant ces deux scènes que l'examen de la pièce dira « essentielles », parmi les trois qui furent « rajoutées en 1944 » (p. 179)⁶.

Théâtre oblige, à la scène II, la multiplication des figurants de l'ombre, anonymes et pour la plupart asexués, contribue à les confondre dans cette obscurité du lieu que le premier d'entre eux prend la peine d'attester, se déclarant, dans cette cale, « au fond du noir » (p. 186), le mouvement de la lampe proposée ne permettant pas véritablement à l'attention de se fixer. Non que Marguerite Yourcenar compte pour rien l'appétit visuel du spectateur : gageons plutôt qu'elle l'excite en le frustrant. Comme le propose la troisième victime, en cela prêchant d'exemple, « On s'habitue à tout, même au noir... » (p. 186), si même la sixième ne semble pas s'y résigner – « Pourquoi nous sommes-nous rencontrés dans ces ténèbres [...] ? » (p. 187). Dans la même perspective, l'une ou l'autre réplique peut impliquer une activité à composante visuelle, tel ce projet de l'un des prisonniers : « Si la traversée dure assez longtemps, je vais pouvoir finir mon poème » (p. 188) – encore qu'il puisse le finir dans sa tête, comme cet autre, plus prosaïque, son « calcul de la fréquence des vagues » (*ibid.*). Mais la visibilité est indiscutable, au moins pour les personnages en cause, dans cette autre déclaration, à référence cette fois collective : « On est tranquille, on fait sa partie de cartes dans son coin... » (*ibid.*)⁷.

⁶ La seconde ne met en jeu que le personnage de Thésée, « perdu en plein Labyrinthe », mais qui « produit et entend des voix qui sont tantôt les siennes, présentes, passées ou futures, tantôt celles des autres personnages de sa vie, sans réussir à se reconnaître parmi toutes ces identités qui au fond en cachent une seule (« Aspect d'une légende [...] », p. 179) – celle de son Moi décomposé. Quant à la troisième, dont nous aurons l'occasion de dire un mot, « doublée en longueur » dans sa réécriture et « chargée d'une intensité toute nouvelle », elle voit la rencontre d'Ariane et de « Bacchus (Dieu) » (*ibid.*), ces trois scènes comptant, selon Marguerite Yourcenar, « parmi ce qu'il m'importe le plus d'avoir écrit » (*ER*, p. 155, n. 1).

⁷ Sans éclairer en rien le nombre des joueurs, ni leur jeu, ni la localisation de ce « coin » où ils jouent, ni à fortiori l'éventuel mouvement qui pourrait accompagner la réaction de colère insultante qui l'introduit – « Vous tairez-vous, imbéciles ? Qu'est-ce qu'ils ont à gueuler, ceux-là ? », sa conclusion trahissant la

Aucun mouvement, disions-nous ? Avec une exception majeure : un suicide et les velléités d'intervention qu'il suscite. Mais sont-ils bien visibles ? Là encore, les voix qui en informent cultivent l'ambiguïté. Pour accomplir son geste, le suicidaire réclamait « Un couteau ! », mais aussi « Une corde ! » (p 187), si même le développement de son propos, d'abord sur le même rythme binaire qui s'amplifie ensuite, tranche la question, mais avec une apparence d'acharnement dont la durée et l'exaltation métaphorique rompent avec tout réalisme : « Je coupe, je taillade, j'ouvre à ma vie une porte rouge » (*ibid.*). Ce qui n'empêche pas le premier témoin de l'acte de s'interroger sur celui-ci – « Qu'est-ce qu'il fait ? » – et de se perdre, plutôt que d'agir, en injonction à la cantonade : « Liez-lui les mains ! » (p. 188). Un second témoin ne peut que constater : « Trop tard ! » (*ibid.*) et le troisième multiplier les injonctions vaines : « Appelez à l'aide ! Faites chercher les gardes ! Qu'on le jette à la mer ! » (*ibid.*). Les voix, décidément, devaient l'emporter sur la vision, voire même sur l'action.

De sorte que le soin que l'écrivaine met par ailleurs à faire parler au moins une fois chacune des quatorze victimes, et jusqu'à six fois les plus loquaces – mais en ne les désignant que dans la régie et seulement par le numéro d'ordre de leur première intervention – reste totalement imperceptible au spectateur, si même la différence des voix et l'abondance des répliques suffisent à faire nombre, et la différence naturelle des registres à faire entendre que les deux sexes sont représentés. Réservée dès lors au seul lecteur du texte publié, l'information témoigne toutefois du souci de se conformer à une donnée originelle du mythe. Ce respect d'un chiffre réputé vénérable (deux fois sept) aura par ailleurs son utilité pratique dans la cohérence de l'intrigue : le suicide d'un des condamnés permettra à Thésée de se substituer au

peur sous la commodité de l'échappatoire – « C'est tellement plus facile de faire semblant qu'Il [le Minotaure] n'existe pas » (p. 188) –, transposition d'une des premières répliques de la première version : « On n'est même plus sûr qu'il existe » (p. 81).

mort pour compléter le lot requis, entamant sa vocation prétendument héroïque par un stratagème de dissimulation⁸.

La visualité de la scène peut et doit toutefois s'approcher par d'autres voies. Autolykos était dit « seul » à la scène I, et perché « dans la hune », « au sommet du mâât » ; seul à philosopher, sa gourde de rhum à la main, réunissant en lui des fonctions de chœur antique, de substitut vulgaire de l'auteur et de personnage à qui on ne la fait pas. La régie initiale y préparait : « Il serait bon qu'à la scène I on n'aperçût que le sommet du mâât avec la hune où se tient » (p. 183) le gabier. Mais c'est lui qui nous a appris, entre autres bavardages, que le vaisseau, « univers clos », était une « prison de *condamnés à mort* », que les « *prisonniers* dans la cale » étaient « les quatorze *victimes* promises aux dents du Minotaure » (p. 184 ; nous soulignons), les désignant par les trois appellations que reprendra fidèlement, dès le début de la scène des voix, la deuxième victime⁹. En outre, il a présenté Thésée « *bien en scène* sur la proue comme au haut d'un trône » (nous soulignons) et les deux premières victimes à parler ont célébré le soleil : car « Même [...] au fond du noir, on sent qu'il y a là-haut du soleil », fût-ce ce « Soleil que nous ne reverrons plus, [...] Soleil [...] qui éclaire là-haut ceux qui ne sont pas prisonniers » (p. 186). La subdivision du texte en trois scènes ne répond en fait qu'à la localisation des prises de parole ou du silence à chacun de ces niveaux. En outre, par convention théâtrale, chacun des

⁸ La suite de la pièce référera plusieurs fois au nombre des victimes, qu'il soit ou non amputé d'une unité : pour Thésée, la barque qui accoste « contient treize victimes » (p. 199), et la porte du labyrinthe se referme sur « nos treize pauvres hères » (p. 202), mais c'est selon lui aux dépens de « quatorze personnes » que Phèdre lui a « forcé la main » (p. 212) ; pour Minos, bien sûr, « Le quota d'Athènes a été fixé à quatorze otages entre dix-huit et quarante ans » – sans question de sexe (p. 200) –, chiffre que Thésée confirme, qui n'est pas à une inexactitude près : « Quatorze victimes dont le sort est entre mes mains » (*ibid.*) ; et Ariane devant Dieu lui fera écho (p. 228). Même de retour à Athènes, le prétendu vainqueur de l'expédition compte laisser croire éhontément aux « familles des victimes » que les « quatorze otages [...] ont préféré s'enfoncer dans les profondeurs de la Crète » (p. 231) – pour l'explorer.

⁹ Dans ses première et seconde répliques, p. 186.

personnages en scène, même dans la scène des voix, ne parle qu'à son tour, sans aucune interruption, ni brouhaha de foule¹⁰, de sorte que les propos du tréfonds soient perceptibles aux spectateurs, mais aussi aux deux niveaux du plein jour. Thésée en effet parlera dès le début de la scène III, et pour s'émouvoir, fût-ce sarcastiquement, des paroles des victimes, aussitôt rappelé à l'ordre par le jugement sans appel d'Autolycos : « Ce n'est que du délire », « Cela ne vaut pas la peine d'être écouté » (p. 189). Si forte est la relation textuelle entre les deux premières scènes, comme d'ailleurs avec la troisième, qu'on comprendrait que le metteur en scène, en dépit de la suggestion de la régie initiale, fasse place dès le début à trois niveaux de présence scénique, quitte à utiliser le jeu des projecteurs à une dissociation que permettrait plus commodément encore le cinéma.

Et la première version ?

Sous le titre de « Première partie : la barque » et sans subdivision en scènes, la succession des trois niveaux, seulement séparés par des indications de lieu – « Au sommet du mât », « Dans la cale », « Sur le pont » (p. 80-81) –, n'était pas différente dans le premier état du texte ; ni le nombre des victimes, Autolycos précisant alors qu'il s'agissait de « sept jeunes filles » et de « sept jeunes hommes voués aux dents du Minotaure » (p. 80). Ici, les voix n'avaient pas de numéro d'ordre, la régie se bornant à préciser leur sexe, mais sans les définir autrement que comme : « Un jeune homme » ou « Une jeune fille ». Cette différence de sexe transparissait toutefois dans certains de leurs propos. Que la seconde des jeunes filles à ouvrir la bouche déclare « ç'a toujours été la coutume de lui sacrifier des femmes », fût-ce « un certain nombre », et « pour préserver toutes les autres » (p. 81) ne change rien à la donne et n'épargne pas aux jeunes hommes d'être là, mais

¹⁰ ... si même Autolycos prétend qu' « Ils bégayent tous on ne sait quoi », avouant aussitôt : « On n'a pas le temps de les écouter, occupé comme on l'est à resserrer des cordages » (p. 189), tandis que Thésée pourra dire : « J'ai trop écouté les voix dans la cale » (p. 190).

elle amorce un égocentrisme de corporation, renforcé par le fait qu'après elle, trois autres jeunes filles accaparent la parole, fût-ce de façon lapidaire, mais qui convienne traditionnellement à leur féminité : « On prend les plus belles », « On nous jalouse », « Moi, j'ai peur » (*ibid.*). De toute manière, mis à part d'autres répliques groupées, réservées cette fois aux jeunes hommes et plus ouvertes à la réflexion pseudo-historique ou morale – « Libre, il eût peut-être été moins cruel », « On l'a détrôné », « C'eût peut-être été un bon roi », « Meilleur que Minos » (*ibid.*) –, les deux sexes alternent le plus souvent leurs interventions, dont la plupart portent sur le Minotaure, qu'aucun ne connaît, si même les jeunes hommes, prenant plus d'une fois la parole en duo et finalement un brin plus que les jeunes filles (15 fois pour elle, 16 pour eux), mettent plus d'assurance à le prévoir. Ils s'accordent au demeurant sur les données de base du mythe du Minotaure et font bon cas des rumeurs : « C'est un prisonnier », « Il paraît que jadis il rôdait en liberté [...]. Du moins, nos pères nous l'ont dit », « on l'a enchaîné derrière on ne sait quelles murailles », ou, d'un autre cru, commandé par la préoccupation logique de la causalité, il « dévore » ceux qu'il voit, « lentement » selon l'un, ou selon l'autre « tout d'un coup », « Parce qu'il a faim. Parce qu'on l'a enchaîné [...]. Parce qu'il se venge. Parce que d'avance on l'a puni » – un seul jeune homme suffit à cette kyrielle de raisons – quitte à reconnaître d'entrée de jeu qu'« on ne le connaît pas », que « Personne ne l'a vu », et qu' « On meurt de ne pas le voir, avant de mourir de ses morsures », ou, dès la seconde réplique, qu'« On n'est même plus sûr qu'il existe » (p. 81 et 82). Qu'on ait de quoi le craindre n'empêche pas certaine de s'apitoyer sur lui – « J'ai pitié des monstres » –, ni certain de le dire traitable par son appétit même – « on se propitie [*sic*] quelqu'un qui mange », et plus encore de s'accorder à d'autres pour s'interroger sur sa beauté, plus d'un y allant de sa comparaison où se révèlent bien des formes d'amour : « On dit qu'il est beau », « Est-il aussi beau que [...] ma maîtresse », que « la maîtresse que je n'avais pas », « que mon ami » « que le fiancé de ma voisine », monstre au « beau visage », de sorte que les dernières répliques associent à son propos le désir et la peur : « Je voudrais le voir », « Je voudrais l'aimer », « Je

voudrais qu'il m'aime », « J'espère qu'il me dévorera », « Moi aussi... Comme c'est terrible », « Moi aussi... Mais comme c'est beau » (*ibid.*). En quoi, sur fond de rivalité latente des sexes, l'alternance et l'accumulation de ces paroles parsemées de préoccupation amoureuse s'accélèrent pour aboutir à une manière de climax où s'exalte l'avidité jusqu'ici inaltérée de toute cette juvénilité promise à la mort, chez qui la peur n'exclut pas l'inconscience ni les inconséquences de l'exaltation. Marguerite Yourcenar, dès cette première version, joue des variations de rythme et de sens propres à cet échange de voix dont la plupart s'écourent et se répondent, mais pour manifester leur différence, et sans exclure que d'autres s'enfoncent dans le monologue à la limite introspectif, les deux répliques les plus longues (respectivement de 3 à 6 lignes) portant la première sur Minos « atroce » et qu'« on ne peut [...] fléchir » parce qu'il « ne sait que la Loi », la seconde sur le souvenir qu'une des jeunes filles garde de son amie, des larmes et des faux semblants de leur séparation, tandis que la plus brève, en contradiction latente avec la seconde réplique, se borne à dire le monstre puni « d'exister » et prend forme dès lors de dureté désabusée. Au terme de quoi c'est Autolykos cette fois qui déclare : « C'est émouvant », et Thésée : « Ce n'est que du délire. Cela ne vaut pas la peine d'être écouté », l'inversion des rôles dans la version définitive contribuant à l'insensibilité du comparse et à la vulnérabilité affective du pseudo-héros. Car si les victimes ne parlent plus guère, on parlera encore souvent d'elles, dans l'une comme dans l'autre version¹¹ : elles constituent le fond de pathétique sur lequel se déroulera l'aventure des protagonistes, mais que la dégradation du mythe contribuera à déprécier.

¹¹ Par exemple Thésée en 1939 : « Ces hommes, ces jeunes filles, j'étais parti pour les sauver [...]. Dois-je empêcher les gens de courir à leur danger ? [...] Ils le désirent [le Minotaure] » (p. 83), qui ira jusqu'à donner forme concrète à certaines des victimes, tels cette « fille brune et chaude », « ce jeune garçon [...] si blême [...] » (p. 85.). Plus tard, il verra en rêve « les condamnés à mort, chaînes rompues, s'évad[ant] vers leur fauve amour », les suivra réveillé, cherchera à « retenir une jeune fille » (p. 92).

Un rajout essentiel ?

Introduite selon l'auteure en 1944, la scène II de la version définitive est moins un rajout qu'une totale réécriture. Pour subodorer ce qu'elle a d'essentiel, il ne suffit pas de dire que le sexe des intervenants n'est plus précisé dans la régie et ne transparait que dans deux répliques marquées par un amour apparemment réciproque : celles, chacune unique, des cinquième et sixième victimes, mais sans qu'on puisse dire vraiment lequel est l'homme, laquelle la femme, ni d'ailleurs s'ils sont à coup sûr de sexes différents, l'une voyant tout en rose, même leur condamnation, et célébrant un partenaire « avec qui il fait bon périr », l'autre déplorant que leur rencontre dans ces ténèbres ait « doublé » sa mort (p. 187)¹². Qu'ainsi le bonheur pour l'une soit le malheur pour l'autre suffit à signifier que la rencontre amoureuse n'est pas l'accord parfait. Aussi bien si la deuxième victime intervient à son tour sur le même thème, c'est pour le condamner avec violence : « Je crache sur vous, distractions humaines offertes dans la pénombre, délices des cheveux frôlés, tentations des bras tendus ! », associant jusqu'au masochisme l'amour et la mort : « Vous me dégoutez autant que moi-même, cadavres futurs, ô mes périssables bien-aimés ! ». Pas plus que l'amour partagé, la juvénilité n'a plus guère de part à ce concert des voix, dont les différences s'accroissent.

Reste que les victimes continuent de s'entendre et de se répondre, fût-ce d'abord sur des questions secondaires et même si c'est le plus souvent sans totalement s'accorder. Le branle est donné dès leurs première et seconde répliques, qui évoquent toutes

¹² Certains – on leur en laisse la responsabilité – pourraient être tentés de reconnaître la féminité dans l'impudeur et la plénitude égocentriques avec laquelle la cinquième victime déclare « Moi, je jouis ; je goûte la vie par toutes les fibres de [mon] corps » ; ou dans sa sensibilité à la « brise parfumée » qui traverse « parfois la puanteur de la cale ». Mais c'est elle aussi qui dit tenir entre ses mains « ces doigts tendres, cette douce paume de victime aimée » De même la masculinité dans la révolte abstraite de la sixième : « Amour, c'est sur toi que je pleure », etc. (*ibid.*).

deux ce soleil que les prisonniers de la cale ne voient pas, de même que leurs première, troisième, cinquième et sixième répliques commentent la fin de la tempête et par avance la suite de la traversée (p. 186). Mais leur conjonction la plus sensible reste attachée à l'exaltation de la figure mythique à laquelle sont promis les condamnés. En quoi la version définitive renoue avec le thème de l'amour, à ceci près qu'il s'agit cette fois de l'amour de Dieu.

Non qu'il soit question d'oublier le Minotaure. Présent dès la seconde réplique, comme celui dont « on n'exécute que de nuit les victimes », et dès la quatrième comme celui qui les « attend » (p. 186), il est renommé avec l'insistance de la répétition à propos du suicidé, et par la victime la plus dévote – « Le Minotaure ne lui pardonnera pas de s'être substitué au Minotaure » (p. 188) – ou reparaitra à demi, vers la fin de la scène, dans une dénomination – « Taureau des Armées » (p. 188) – qui emprunte pourtant au corpus biblique du Deus Sabaoth. Il transparait encore sous sa figuration animale dans la dernière déclaration de la première victime, si même le gigantisme céleste que lui prête ce lyrisme exalté est une première façon de le dissoudre, fût-ce à la mesure de l'immensité de l'univers¹³ : « Il nous écrasera sous ses *sabots* de glace et de nuit. Ses *cornes* sont pareilles au cône d'ombre des planètes en marche. Une poussière d'astres flotte au fond de ses yeux » (*ibid.* ; nous soulignons¹⁴).

C'est dont par une progressive contamination du mythe antique que la scène se prête à sa réorientation religieuse moderne. Comme l'a montré Rémy Poignault, Marguerite Yourcenar entend marier le

¹³ La seconde sera le fait de la deuxième scène entièrement obscure, où Thésée au Labyrinthe ne se bat qu'avec lui-même.

¹⁴ Ajoutons, pour les fervents de Gérard de Nerval, que le processus est comparable dans cet extrait d'*Aurélia* où le narrateur voit lentement grandir la figure maternelle qu'il suivait : « sa figure et ses bras imprimaient leurs contours aux nuages pourprés du ciel. Je la perdais ainsi de vue à mesure qu'elle se transfigurait, car elle semblait s'évanouir dans sa propre grandeur » (*Œuvres complètes*, Jean GUILLAUME et Claude PICHOS éd., Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. III, 1993, p. 710).

concret et l'abstrait, la pensée religieuse et l'imagination mythique, sous le même signe, pour certaines des victimes, d'une vocation sacrificielle qui ne se préoccupe pas de ses contradictions et où se compromet le vocabulaire judéo-chrétien¹⁵. Ainsi, l'intemporalité de Dieu n'a d'abord été que suggérée par l'ampleur de son attente : « depuis le commencement des siècles » (p. 186). Compte tenu des habitudes du langage dévot de notre temps ou du temps passé, on a pu ensuite le subodorer dans ce pronom à la troisième personne dont le lecteur ne peut ignorer la majuscule initiale¹⁶, si même elle peut convenir à toute identité prestigieuse : « Chaque battement de rame nous rapproche de Lui » (*ibid.*)¹⁷, « Je ne pense qu'à Lui », « Je suis sûr qu'Il m'aime » (p. 187). L'enchaînement des répliques entre elles, comme leurs rares réminiscences de la première version, bénéficient concurremment, dans la structure de la scène, des entraînements de la cohérence ou de la contradiction. Si le Minotaure est Dieu, l'amour qu'on Lui prête dans la dernière des répliques citées était déjà présent dans la première version, mais comme le sommet de l'exaltation amoureuse et comme un simple souhait d'une des victimes (« Je voudrais qu'il m'aime », p. 82), entraînée à cette audace par ce vœu de la précédente (« Je voudrais l'aimer », *ibid.*). Transcendé dans la version définitive par une assurance nouvelle, il y devient, comme pour les chrétiens, une des marques de la Révélation, en attendant que la huitième victime, dans sa première intervention, explicite le nom sanctifié en l'associant à sa vertu majeure et à l'enseignement maternel : « Depuis mon enfance, ma mère m'a parlé de la bonté de Dieu » (p. 187). Plus biblique qu'évangélique, la réplique précédente, attribuée à la septième victime, apparaîtrait rétrospectivement comme marquée par la négativité de la colère de Dieu – est-ce

¹⁵ Voir aussi Mireille BRÉMOND, « Mais où sont passés les monstres ? », *Bulletin de la SIEY* n° 19, décembre 2009, p. 61-68, pour qui le « syncrétisme pagano-chrétien » de la pièce « joue ici avec le christianisme » (p. 64-65).

¹⁶ Déjà signalé par Rémy POIGNAULT, *op. cit.*, p. 201.

¹⁷ ... où le terme de « battement » appliqué à la rame selon une métaphore commune (« battre les flots), mais immédiatement après que la perspective de la mort des victimes ait été associée à une attente qui dure depuis le début des temps, se prête à suggérer le battement des cœurs mortels en regard de l'Éternel.

parce qu'elle fait suite à la diatribe du condamné suicidaire contre l'amour ? –, si elle ne s'engageait avec prudence dans une humble casuistique de salut : « Sa colère n'est peut-être que mon épreuve. Et mon angoisse n'est faite que de mon indignité » (*ibid.*). Mais à l'opposé, la réplique suivante, due à nouveau à la victime colérique et suicidaire, et l'innocente réponse qu'elle s'arrange pour susciter n'ouvrent l'entendement qu'au sarcasme :

- Où est ta mère ?
- Elle n'est plus. Elle a été désignée pour partir dans l'un des précédents voyages.

(*ibid.*)

Les répliques dévotes¹⁸, qui augmentent en nombre au fur et à mesure que la scène progresse vers sa fin, s'éloignent de plus en plus de la subtilité et de la modération de la première, pour gagner en exaltation puérile. Or le paradoxe du discours chrétien, pour lequel les malheurs de l'homme n'entament pas la bonté de Dieu, le rend vulnérable à tout usage irrévérencieux. De toute évidence, la réécriture de la scène II, plus elle se développe, s'y livre à dessein. « S'il ne nous aimait pas, Il ne nous aurait pas fait chercher », « Que ton nom soit béni, Taureau des Armées », « Que le Dieu qui nous tue nous vienne en aide » (*ibid.*). Telles formules à peine démarquées du *Pater* sont immédiatement reconnaissables, mais singulièrement dévoyées dans ce contexte fataliste : « Que Sa volonté s'accomplisse », « Que ton nom soit béni ». La septième victime, pourtant la plus réflexivement dévote, n'est pas à une contradiction près : après avoir remplacé le « Ne jugez pas » évangélique¹⁹ par un « Ne *Le* jugeons pas » (nous soulignons), frôlant le blasphème qui condamnerait Dieu, et fait état, sur le mode emphatique, d'une condamnation déjà accomplie par Lui et qui réduirait l'homme au silence – « taisons-nous, ô nous qui avons été jugés ! » (*ibid.*) –, lui-même jugera sévèrement le suicidé : « Ce misérable vient de céder aux tentations du désespoir » (p. 188).

¹⁸ Dues principalement aux septième, huitième et neuvième victimes, responsables respectivement de 6, 4 et 2 interventions.

¹⁹ Évangiles de MATTHIEU, 7.1-2 et de LUC, 6.37.

L'intension sarcastique de ce mélange des genres n'est jamais si forte que dans l'avant-dernière réplique, empruntée au mot prétendument historique d'Arnaud Amaury, légat du pape, autorisant que le massacre de Béziers, en 1209, frappe autant les catholiques que les protestants de la ville : « [Dieu] reconnaîtra les Siens » (*ibid.*)²⁰. La dernière réplique, au contraire, reproduit sans déformation aucune ni retour caustique une formule oratoire de Saint Augustin : « Notre cœur est inquiet, Seigneur, jusqu'à ce qu'il se repose en Toi »²¹; de sorte que l'analyste peut se demander, sans avoir véritablement le moyen de répondre, si elle prolonge la voie sarcastique, ou si elle clôture la scène sur un autre ton, plus respectueux d'un prestigieux modèle de croyant.

Le biographe rappellerait sans doute que la correspondance de Marguerite Yourcenar à Charles Du Bos – converti au catholicisme en 1927 – contient, à la date du 21-23 décembre 1937, une déclaration sans ambages, quel que soit son souci de ménager un correspondant bienveillant : « si proche que je me sente de votre pensée, [notre différence] tient tout entière dans ce seul mot : la foi » (*L*, p. 52)²². D'un correspondant à l'autre, quelque vingt ans plus tard, le scepticisme demeure, qui ne va pas sans contradictions : une lettre du 24 février 1957 à Marie le Hardouin, qui ne lui avait pas caché sa révolte contre ce « Dieu-Providence qui remplit mal son rôle », s'achève curieusement sur le conseil, à la révoltée, de « rentrer plus complètement à l'intérieur de l'édifice de la pensée chrétienne », faute d'avoir pu éliminer en soi « toute trace de christianisme » (*VSF*, p. 91-92).

²⁰ Signalé par Rémy POIGNAULT dans sa note 123, *op. cit.*, p. 281.

²¹ Philippe SELLIER la restitue dans son édition des *Confessions* – « [...] *inquietum est cor nostrum donec resquiescat in Te* » (I, 1, 1) et la dit « l'une des plus célèbres [...], inlassablement méditée par l'Occident chrétien » : (Gallimard, 1993, coll. Folio, p. 557)

²² C'est toute la lettre qui mérite d'être relue à ce propos, évoqué dans notre « Lettres (peu) catholiques », *La Lettre et l'œuvre*, Correspondances de Marguerite Yourcenar, Actes du colloque de Toulon-Var (décembre 2004) André-Alain MORELLO éd., Paris, Champion, 2009, p. 117-130.

S'il fallait chercher un porte-parole de l'auteur dans ce concert des voix, nous pencherions pour la deuxième victime, suicidaire par révolte. Dès sa première intervention, elle a dit « maudit » ce soleil « qui éclaire là-haut ceux qui ne sont pas prisonniers » (p. 186). Elle n'a traité de l'accalmie des vents que pour la dédaigner : « Qu'importe aux condamnés à mort que la traversée soit belle ? » (*ibid.*). C'est elle encore qui a fait remonter aux origines du monde l'attente du Minotaure (*ibid.*), qui a craché sur l'amour son dégoût de soi et des autres – « cadavres futurs », « périssables bien-aimés » (p. 187) –, qui a posé la question insidieuse « où est ta mère ? » – à la victime trop confiante. La persistante morbidité de ses propos a contribué à la distinguer, seule force totalement négative dans le chaos des interventions. De sorte que son suicide peut prendre explicitement la forme paradoxale d'une victoire sur Dieu : « Dieu ne peut rien de plus contre moi que je ne puis pour moi-même... [...] Libre enfin !... J'ai déjoué Dieu... » (*ibid.*). On pense à cet autre prisonnier et condamné à mort d'un roman de la maturité : « toute angoisse avait cessé : il était libre » (*ON, OR* éd. de 1995, p. 833).

Le thème du suicide est fréquent chez Marguerite Yourcenar, qui ne s'apaise qu'avec *Un homme obscur* ; plus encore la morbidité. Les auteurs, Dieu merci, ne suivent pas toujours l'exemple de leurs porte-parole. D'autant que si Ariane en est un, comme l'écrivaine l'a plus d'une fois laissé entendre, dans la dernière scène de la pièce, le Dieu qu'elle y rencontre s'appelle « Bacchus (Dieu) » (p. 245, indication de régie) et elle ne le rencontre que pour mourir²³.

²³ Mourir pour devenir immortelle, certes. Mais cet aspect de sa mort n'importe pas ici, sinon par sa parodie des espérances chrétiennes. Rémy POIGNAULT, qui nous a fait l'amitié de nous communiquer, en pré-originale, ses « Thésée ou l'impossible idéal masculin » et « La poétique de l'espace dans *Qui n'a pas son Minotaure ?* » (communications des colloques yourcenariens de Nîmes et de Cluj, à paraître prochainement) lit précisément dans cette montée au ciel « une apothéose qui est une forme de suicide », l'absolu visé par Ariane étant « un absolu qu'on ne peut atteindre que dans la mort » et qui n'exclut pas « d'ultimes

Nuit et brouillard

Marguerite Yourcenar s'est expliquée plus d'une fois sur les raisons de son remaniement de la scène II. Par exemple dans son examen de la pièce, affirmant que la scène « pour bien des raisons porte sa date en filigrane » (p. 179). De même et plus explicitement, dans ses *Entretiens radiophoniques* avec Patrick de Rosbo. Assurant à cet endroit que « *Qui n'a pas son Minotaure ?* » a commencé à prendre forme vers 1945 », elle affirme que « le tragique de l'époque » s'y superpose au mythe : l'« image des wagons plombés s'est imposée à moi » (p. 154). Il faut toutefois remarquer que c'est l'interviewer, particulièrement disert, – sauf à considérer que ses questions ont été préparées en fonction d'échanges antérieurs – qui lui en propose l'idée, affirmant « que les prisonniers conduits par Thésée [...] évoquent de façon presque directe les déportés conduits en wagons plombés vers les camps de la mort » (p. 153). Dans la suite de sa réponse, l'écrivaine reprend l'expression et précise encore la composante historique : ces « wagons plombés [...] mènent vers Auschwitz » (p. 155). Mais elle fait surtout valoir dans la scène le troisième niveau de lecture : « l'image de l'homme en général, enfermé dans sa destinée mouvante, [...] continuant jusqu'au bout à se demander où il va, ce qu'il devient, et de quoi est fait son désastre ou son salut » (*ibid.*). De même, devant Matthieu Galey, elle semble se borner au rapport du mythe avec le troisième niveau, présentant « les prisonniers de la cale du navire » comme ceux « qui acceptent, refusent, nient, ou simplement ignorent leur destin » (*YO*, p. 199). Ajoutons que la scène des victimes contient d'autres prises en compte de vocation politique sacrificielle, au demeurant assez énigmatiques, qui ne rentrent pas dans le cadre des allusions à la solution finale²⁴.

réticences dans sa confrontation avec Bacchus (Dieu), où elle finit par prendre la défense de l'humain ».

²⁴ La dixième victime : « Notre sacrifice les sauve tous. L'État ne subsisterait pas sans nous » (p. 187). Liée à la réplique précédente – « On nous a choisis un à un. Nous sommes les élus » (*ibid.*) – par leur visée collective et par sa perspective

De se combiner à une visée universelle, la part historique de l'inspiration d'une oeuvre accroît sa valeur symbolique, mais s'expose du même coup à ce que d'aucuns nommeraient sa banalisation. Ainsi, peut-on admettre sans réticences que les propos prêtés aux victimes, s'ils sont censés représenter si peu que ce soit les plaintes des malheureux occupants des wagons destinés à Auschwitz, doivent plus à la pensée chrétienne qu'à la pensée juive²⁵ ? Rémy Poignault (*op. cit.*, p. 202) a fait observer que, hormis telle allusion de la scène II à la « puanteur » de la cale et au « boucher » qui exécutera les victimes (p. 187), c'est la suite de la pièce qui affermira à l'occasion l'allusion historique. Telle cette scène III qui comparera Thésée aux « bouviers d'Anatolie chargés de convoier le bétail aux abattoirs d'Athènes » (p. 190 ; la suite est particulièrement cruelle) et dans laquelle la « fille brune et chaude » de la première version, « si parfumée qu'elle embaumera la mort » (p. 85) devient « cette gitane brune et chaude [...] ramassée dans une rafle » (p. 193), de même que le « jeune garçon [...] si blême que pour le hâler on voudrait lui faire présent de tout le soleil » se métamorphose en un « jeune Hébreu » néanmoins tout aussi pâle²⁶. Mais déjà dans la scène II, aussi spécifique que certains vocables de la tradition chrétienne, un terme comme « holocauste », si même sa valeur de représentation symbolique

sacrificielle, elle pourrait bien y contaminer politiquement le sens de l'élection religieuse.

²⁵ Faut-il rappeler ce trop long épisode historique récent (1984-1993) où le Pape Jean-Paul II lui-même, devant l'indignation et les débats suscités parmi les communautés juive et chrétienne, finit par dissuader les carmélites de se maintenir dans l'enceinte de ce camp de la mort ?

²⁶ Voir aussi « l'odeur qui monte des corps entassés » (p. 190) ou ces arrivages de prisonniers qui sont la seule distraction de Phèdre, « longues files de misérables débarquant le cou tendu, l'œil baissé » (sc. IV, p. 195), mais aussi, dans la même scène, cet échange de propos entre Phèdre et Ariane : « Tu t'inquiètes de ces victimes aussi peu que moi-même. – Je les sauve autant que je le puis, mais j'évite en même temps que cette atmosphère empestée ne contamine Ariane [...]. – À qui dédieras-tu cette pureté que tu ménages avec tant de scrupules [...] ? Ta vertu solitaire est aussi vaine que mon désir » (p. 196).

s'est singulièrement renforcée depuis²⁷, suffisait à signer le drame historique. Avant-dernière de la scène et dernière attribuée à la septième victime, la réplique où il figure – « Il faut bien qu'il y ait une raison à tant d'holocaustes » (p. 187) – prolonge assez malencontreusement l'effort de rationalisation logique dont cette victime s'est montrée coutumière, mais en se prêtant à une religiosité fataliste que récuserait l'Israël moderne.

« Divertissement sacré »

Comme déjà le jeu littéraire des trois amis, *Qui n'a pas son Minotaure ?* s'inscrit dans une mode qui a fait fureur dans la littérature française d'alors : la réécriture des mythes antiques, cas particulier d'intertextualité transculturelle qui ne dit pas son nom, atteste et exploite la notoriété de l'héritage classique, mais pour s'en démarquer. Que Marguerite Yourcenar y sacrifie dans des temps où l'imminence de la guerre et par la suite les traces atroces que l'hitlérisme a laissées entraînent une crise de l'humanisme traditionnel n'a rien d'étonnant, car ces années sont pour elle le temps de la déception amoureuse définitive²⁸ et de l'exil et coïncident avec l'appauvrissement de son écriture et son renoncement passer à l'écriture romanesque. C'est pourquoi nous avons pu présenter ailleurs ses écrits de fiction d'alors comme l'effet d'une « tentation théâtrale »²⁹ dans le cours de laquelle le succès de Giraudoux et secondairement l'insuccès de sa propre relation avec lui ne furent sans doute pas pour rien³⁰. En

²⁷ Il est, dans l'ordre des métaphores de l'horreur, celui que le devoir de mémoire de la conscience contemporaine a popularisé le plus.

²⁸ En tout cas pour Ariane, que Phèdre surprend à pleurer : « ce ne sont que mes derniers soupirs de femme. [...] Le seul plaisir que Thésée attende encore de moi, ce sont justement mes larmes » (*QM*, p. 224).

²⁹ « Marguerite Yourcenar : la tentation théâtrale comme traversée de la sécheresse », *La Tentation théâtrale des romanciers*, Philippe CHARDIN éd., Paris, SEDES, 2001, p. 149-157.

³⁰ Voir, pour les démêlés avec Giraudoux, *YO*, p. 123 (117 de l'édition de poche) et pour la prétendue différence de leur traitement du mythe p. 92-93 (87- 88), dont nous extrayons ces déclarations particulièrement significatives pour notre sujet : « mes personnages de ce moment-là restent [...] très proches du mythe. [...] Le

choisissant le sous-titre définitif, c'est peut-être de lui qu'elle entendait le plus se démarquer.

Dans la note des *Entretiens* avec Patrick de Rosbo que nous avons citée partiellement plus haut, Marguerite Yourcenar prend la peine de préciser que la formule choisie pour sous-titre générique dans la version définitive de la pièce – « Divertissement sacré » –, « a bien entendu été prise littéralement par certains critiques comme impliquant un ouvrage dépourvu de sérieux » (n. 1, p. 155). Ce « bien entendu » très probablement méprisant ne nous empêchera pas de nous interroger sur la valeur du résultat et sur le bien-fondé de cette association paradoxale de deux termes dont le premier doit à Pascal d'avoir représenté dans le comportement humain ce qui le détournait du sacré. « Encore un problème insoluble » dirait le Bacchus de la première version (p. 104) ? Laissons-le dès lors à l'appréciation de chacun. Reste que l'immortalité stellaire acquise par Ariane à la fin de *Qui n'a pas son Minotaure ?* est une bien pauvre façon de « déjouer Dieu ».

mythe était pour moi une approche de l'absolu. [...] Chez Giraudoux, il y a du dénigrement : ses personnages sont des caricatures de mythes plutôt que des mythes ». On appréciera pour le Thésée yourcenarien.