

LE MOI THÉÂTRAL DE MARGUERITE YOURCENAR

par Maria CAPUSAN (Cluj-Napoca)

Quelle est la place d'un sujet tel que celui que nous proposons dans un colloque qui porte sur l'*écriture* du moi. Est-ce vraiment un sujet marginal... Je ne le crois pas, même si à première vue le dire du théâtre, dans le concert des signes de la représentation, se situe à un autre niveau que l'écrit de la littérature. Et il est bien difficile de ne parler que de la littérature de théâtre, du texte écrit qui précède le spectacle, sans guère faire référence à son avenir, à la scène, à laquelle il a été consacré par son auteur même, en tant que pré-texte qui l'engendre. Aussi obéit-il à un autre genre de contraintes que celles qui gouvernent l'écrit.

Au théâtre, l'auteur tient plutôt le rôle de Dieu caché, il y mène le jeu de derrière ses personnages, en s'objectivant ; ce n'est pas chose facile que de déceler qui est en fait son porte-parole, dans le concert des voix, et s'il y en a un. Parfois le bouffon, le raisonneur le sont de façon explicite ; mais leur rôle n'est pas personnalisé, ils sont plutôt les représentants d'une "voix publique", du "on", pas du "je", pour faire confiance à Marguerite Yourcenar qui nomme de la sorte un chapitre de *L'Œuvre au Noir*. Parler au nom de plusieurs – voilà une tentation qui se fait jour aussi dans un titre comme *Qui n'a pas son Minotaure ?*

Où chercher donc le moi de l'auteur, au théâtre... Là où aucun nom ne dit à qui appartient la voix, dans les didascalies, les théoriciens du théâtre concèdent que c'est bien l'auteur qui parle. Mais, là aussi, sans se dire soi-même, mais juste pour préciser, de façon neutre, le *hic et nunc* de la représentation, même si parfois un glissement se fait sentir : "Pour ma part, j'imagine pour les scènes de plein jour des couleurs tranchées et une absence presque totale de formes : tons ocres et roux de la Crète, blanc de marbre et d'écume, bleu de ciel et de mer pour Naxos" (*Th II, QM*, p. 183). Une secrète poésie s'y fait sentir, nourrie de quelque nostalgie qui est bien celle de Yourcenar, amoureuse de la Grèce. Et l'obsession de la lumière, leitmotiv de ses indications scéniques, avec des détails poignants, si précieux pour tout metteur en scène, lui appartient, la trahit. Mais cette voix disparaît dans le spectacle, pour ne laisser parler que les *dramatis personae*.

Alors, quel sera donc notre propos...

Le moi théâtral de Yourcenar ne veut pas dire pour nous les échos biographiques enfouis dans ses pièces de théâtre – on peut en parler, à juste titre. Nous ne nous engageons pas non plus dans la voie qui consiste à déchiffrer comment l'écrivain a transposé son expérience affective ou autre dans ses personnages. Cette direction est d'ailleurs bien tentante, vu que nous parlons de *Feux* et Yourcenar avouait dans sa préface de 1967 que ce livre avait été écrit à la suite d'une "crise passionnelle" (*OR*, p. 1075). Le "je" y est présent tout au long de ces textes – dans certains que l'auteur nomme récits, mais aussi monologues et poèmes dans sa préface, comme pour nous décourager à les classer dans un genre ou une espèce littéraire précis. Elle fait de même d'ailleurs quand il s'agit de pièces proprement dites, telle *Rendre à César*, dont l'examen avoue qu'il s'agit bien d'un "genre non-tranché" (*Th I*, p. 24) qui allie le pathétique et la tragi-comédie. D'ailleurs, l'alternance, en tant que principe d'organisation du volume, embrouille encore les pistes. Il y a, d'une part, des "monologues" – terme peu sûr, puisque Yourcenar nomme ainsi ses grands romans aussi, qu'il soient écrits à la première ou à la troisième personne –, d'autre part, des poèmes lyriques, des paraboles, des aphorismes, ou de simples notations. Le "je" s'y module de connotations très diverses.

N'essayons pas de trancher, puisque l'auteur même ne le veut pas, quant à l'appartenance de ces textes à un genre ou à un autre. Présents dans des *Œuvres romanesques*, ils n'appartiennent pas moins à la scène – les théâtres du monde entier le prouvent bien. Notre propos porte donc sur la manière dont la théâtralité, infuse dans nombre d'écrits yourcenariens – ce qui ne fait pas exception, vu qu'il n'y a pas de genre "pur" –, se manifeste dans *Feux*, plus évidente, nous semble-t-il, qu'ailleurs. On a remarqué que certaines "scènes" de ses romans sont vraiment dramatiques, autant par le dynamisme des dialogues que par un espace-temps qui les situe et les visualise de façon poignante. Nous avons choisi dans ce but trois monologues de *Feux* : *Marie-Madeleine ou le Salut*, *Phédon ou le Vertige* et *Clytemnestre ou le Crime*. Écrits à la première personne, ils appartiennent, plus que les autres, à ce que l'on peut nommer une littérature de frontière, de genre "non-tranché", dirait leur auteur même, qui invite à la fois à la lecture et à la représentation théâtrale. Dans la lignée de Diderot, avec ses romans-dialogues, de Tchekhov, avec certaines de ses nouvelles, ou du Roumain Caragiale, avec ses *Moments*, qui n'ont pas vraiment besoin qu'on les transpose ou adapte en vue de la représentation – le théâtre y est déjà de plein droit. Mais ce qui est vraiment caractéristique du XX^e siècle, c'est le monologue dédié à la scène, depuis Jean Cocteau jusqu'à Samuel Beckett. Il s'agit

donc des monodrames qui, de même que les soliloques présents dans la plupart des écrits de théâtre, sont en fait de faux monologues, puisque sur la scène on n'est jamais seul – parçenaires et spectateurs sont là pour vous écouter et même pour vous donner la réplique –, du moins par un regard, un geste ou bien par des applaudissements.

Yourcenar nous invite elle même dans sa préface à situer *Feux* de la sorte ; elle y parle moins de “résidus” biographiques passionnels que de sa passion du spectacle (*OR*, p. 1077), sous le triple aspect du ballet, du music-hall et du film, à quoi on ajoute par la suite le cirque, mais aussi le pinceau lumineux des projecteurs des camps de concentration, ce qui nous fait glisser vers le théâtre du monde, dans ses formes les plus graves. Les noms de Giraudoux et surtout de Cocteau y sont évoqués, en tant que dramaturges, à qui elle entend donner la réplique ; elle les accepte ou elle les conteste, surtout pour ce qui est du nouveau visage qu'ils donnent aux mythes.

“Théâtralité” sera pris dans un sens très large, depuis la présence du topos *theatrum mundi*, avec ou sans connotations pirandeliennes, jusqu'à la définition de Roland Barthes, pour qui il veut dire “le théâtre moins le texte”¹ – ce qui suppose des procédés et des stratégies spécifiques. Et avouons, dès le début, que Yourcenar en parle en toute connaissance de cause, dans les examens de ses pièces ou dans la préface de *Feux*, et, qui plus est, elle en use de manière très subtile et efficace, du point de vue scénique, ce qui nous fait regretter que son théâtre et son mi-théâtre – ses monologues – soient encore peu joués.

Clytemnestre ou le Crime est sans aucun doute le plus théâtral des trois monologues – il est d'ailleurs le plus souvent représenté sur une scène. C'est là un discours qui avoue, dès l'abord, le fait d'être tenu devant un public. Je dis bien “public”, puisque ces “juges” (*OR*, p. 1147) à qui s'adresse Clytemnestre sont bel et bien des spectateurs, dans un spectacle étrange, c'est vrai, qui tient à la fois du procès et de la représentation théâtrale. Ce texte appartient donc à une tradition mémorable, qui remonte aux origines même du genre, illustrée par l'*Orestie*, et, dans les temps modernes par Sartre (*Huis-clos*) ou par Jean Anouilh (*L'Alouette*). Sans oublier la variante de la pièce-enquête – *Hamlet*, dont l'auteur de *La Petite Sirène* fait une analyse pertinente dans l'examen même de sa pièce, centrée justement sur le “théâtre dans le théâtre”, le théâtre qui s'avoue comme tel tout en confrontant l'art et le réel par cet “épisode-miroir” (*Th I*, p. 142). Mais ce théâtre qui démasque son jeu, tout en démasquant les autres, est déjà présent dans *Clytemnestre*. “J'ai devant moi d'innombrables orbites d'yeux, des lignes circulaires de mains posées sur les genoux, de pieds nus

¹ Roland BARTHES, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 41.

posés sur la pierre, de pupilles fixes d'où coule le regard, de bouches closes où le silence mûrit un jugement. J'ai devant moi des assises de pierre" (OR, p. 1147). Ce sont là des spectateurs présents dans un amphithéâtre – le mot "circulaire" le dit, de même que l'attitude de ces "messieurs" qui se tiennent assis, silencieux, à regarder ce qui se passe devant leurs yeux, si sûrs d'eux-mêmes, "assises de pierre" le suggère. Ils ne s'attendent pas le moins du monde à la chute des masques provoquée par le discours de Clytemnestre. Comme pour tout spectacle véritable, la vue est privilégiée par rapport à l'ouïe, c'est le regard qui prime, en silence, et l'écoute y est nommée plus tard. On y reconnaît une volupté du regard caractéristique de Yourcenar, une insistance sur les signes matériels du monde – l'examen de la pièce *Rendre à César* pourrait être mis en parallèle avec le *Mystère laïc* de Jean Cocteau, sans devoir s'engager, pour autant, dans une analyse proprement sémiotique.

L'espace de l'amphithéâtre s'ouvre sur un autre, plus grand, véritable *theatrum mundi* où l'histoire du crime est "répétée" à l'infini. Non pas écrite, mais dite ; l'oralité y est de mise. La communication impliquée dans ce monologue – bien que marquée de maint anachronisme – semble appartenir à un âge où théâtre et littérature n'étaient pas encore distincts, la *Poétique* d'Aristote est là pour le rappeler. C'est l'aède qui dit l'histoire d'Ulysse dans l'*Odyssee*, quand elle n'était pas encore écrite. Mais dans *Clytemnestre*, c'est l'âge des grands tragiques qui est plutôt évoqué, avec ses spectateurs-juges des autres et d'eux-mêmes.

Toute une poétique du spectacle-procès sous-tend l'incipit de *Clytemnestre ou le Crime*. Le personnage en est la femme passionnée, jalouse, qui se venge, non pas la mère². Très différente donc des autres Clytemnestre du XX^e siècle, celle qui défend sa fille dans l'*Iphigénie* de Mircea Eliade – pièce écrite en roumain et peu connue. Le silence attentif du public y mûrit un "jugement". Mais l'effet de spectacle ne se réduit guère à ce niveau évoqué par le terme "expliquer". La fascination du crime – sujet privilégié de la tragédie antique ou shakespearienne – s'exerce sur ces "messieurs" bien après leur arrivée dans l'amphithéâtre. Elle hante leurs soirées, leurs femmes en rêvent la nuit, s'identifiant à Clytemnestre. Tous ceux-là sont venus au théâtre-tribunal, en fait, non pas pour porter un jugement, puisque coupables, eux-mêmes, de s'être identifiés à la criminelle – une analyse psychanalytique, dont nous n'avons pas les moyens, en dirait long sur la catharsis dans ce sens-là. Les spectateurs-juges sont là

² Rémy POIGNAULT, "Les deux Clytemnestre de Marguerite Yourcenar", *La scène mythique, Bulletin de la SIEY*, n° 9, novembre 1991, p. 25-48.

pour assouvir leurs impulsions et leurs désirs les plus secrets grâce à l'identification avec le Personnage : "Vos pensées criminelles, vos envies inavouées roulent le long des degrés et se déversent en moi, de sorte qu'une espèce d'horrible va-et-vient fait de vous ma conscience et de moi votre cri. Vous êtes venus ici pour que la scène du meurtre se répète sous vos yeux un peu plus rapidement que dans la réalité, car rappelés au foyer par le souper du soir, vous pouvez tout au plus dévouer quelques heures à m'entendre pleurer. Et dans ce court espace, il faut encore que non seulement mes actes mais aussi leurs motifs explosent en pleine lumière, eux qui pour s'affirmer ont demandé quarante ans " (OR, p. 1147). La poétique du spectacle s'enrichit ici d'échos venus des grands tragiques français, avec la concentration explosive de la crise et son "court espace" si bien circonscrit par le code des unités. Mais le huis clos tragique emmuré dans l'amphithéâtre et dans le bref laps de temps de la représentation s'ouvre en fait sur le théâtre du monde, dans une éternelle "répétition" et reprise des rôles, toujours par d'autres acteurs.

La poétique théâtrale yourcenarienne qui se fait jour dans cet incipit et qu'il serait intéressant de voir mise en œuvre ou niée dans ses pièces – mais c'est là le sujet d'une autre communication – n'est pas que la somme inspirée d'un passé tragique millénaire. Dans *Feux* – livre d'une secrète unité, basée sur l'alternance de textes apparemment très divers, mais reliés entre eux par des thèmes, des obsessions et des images communes, tels le miroir ou la pierre – elle renvoie à une poétique plus vaste, celle des arts, du vertige en tant que fondateur de l'art, telle qu'elle apparaît dans *Phédon*, qui manifeste le paradoxe du temps suspendu entre l'instant et l'éternité.

Dans *Clytemnestre*, un renversement des rôles – celui-là bien moderne – est avancé par la criminelle elle-même qui, d'accusée, devient accusatrice. Les masques tombent – un autre leitmotiv yourcenarien, de souche pirandellienne peut-être (*Maschere nude*). Le va-et-vient entre la salle et la scène n'est pas seulement celui des regards mais surtout celui des pulsations, du non-dit. La prémisse du jugement – au double sens du terme, capacité et action de juger, et aussi de donner un verdict lucide –, n'est pas confirmée par ce face-à-face, mais minée dans ses assises mêmes. La révélation d'un moi profond, celui manifesté dans l'acte criminel, et dans la fascination qu'il exerce sur la foule, s'y fait en pleine lumière. C'est là une parole "authentique", autant révélatrice de soi que de la vérité des autres. Yourcenar faisait elle-même la distinction entre les divers états du verbe présents dans son théâtre – automatismes, langage usé, et plus rarement, cette parole de vérité à la fois intérieure et humaine (*Th I*, p. 22). Dans les monologues, pas de masque, elle s'y manifeste de

plein droit, d'où sa force d'impact, et la qualité hautement dramatique et théâtrale de ces discours dont l'action se situe pourtant au seul niveau du dire. Mais au théâtre parler c'est agir – on l'a bien dit mainte fois, de d'Aubignac à Barthes.

Clytemnestre n'y est pas celle que la communauté condamne et exclut parce qu'exceptionnelle, par la transgression de lois humaines, mais héroïne exemplaire, qui ose faire ce que les autres enfouissent dans les tréfonds de leur être, qui répond par son acte à l'appel du sang qui résonne dans chacun de nous. Ces spectateurs-juges qui reconnaissent dans Clytemnestre leurs passions inavouées ont-ils pourtant le droit de la juger et de la condamner?... "C'est drôle, messieurs les juges : on dirait même que vous m'avez déjà souvent jugée" (*OR*, p. 1153) – telle est la remarque finale de l'héroïne. Au-delà de l'ironie sous-jacente faut-il y lire un autre trait de la poétique théâtrale de Yourcenar basée sur la répétition de l'Œuvre qui n'a d'autre présence que celle du jeu éphémère. Ou plutôt c'est là un signe de la circularité qui, comme on l'a bien remarqué, est un trait caractéristique de la structure de *Feux*³.

De notre point des vue, celui de la théâtralité, cette circularité est lisible en premier lieu au niveau de péripéties qui compliquent la trame de *Clytemnestre ou le Crime*. Le leitmotiv du couteau y est plus qu'une image poétique jalonnant le discours. Il s'y mue, à la manière de Shakespeare, en élément de construction dramatique. Il est noyau de tragédies possibles, esquissées dans l'imaginaire de Clytemnestre, et que le retour d'Agamemnon ne réalise pas. Le moi de Clytemnestre s'engage dans une activité fantasmatique, elle trame des scénarios possibles pour la suite de son aventure. Le couteau pourrait bien y devenir celui qui servirait à son suicide, celui dont elle pourrait tuer Égisthe. Ou même celui dont Agamemnon la tuerait par jalousie ; c'est dans ce but qu'elle lui envoie une lettre anonyme sur sa relation avec Égisthe. Voilà une autre provocation pour nourrir les rêves de toutes ces femmes évoquées au début de son discours, et qui se reconnaissent en elle. Victimes et bourreaux y échangent leurs rôles, les scénarios virtuels proposent autant de possibles Clytemnestre, non-confirmées par le mythe, tout en annonçant, à rebours, le crime qui aura lieu effectivement.

Quelle Yourcenar parle donc dans *Clytemnestre ou le Crime*?... Celle d'une transparence intérieure se manifestant en théâtre, pour nous inviter à nous y reconnaître. Sans les modulations et les détours d'une parole hésitante, qui se cherche, dans *Rendre à César*, où le

³ Armelle LELONG, "Analyse structurale des récits de *Feux*", *Bulletin de la SIEY*, n° 19, décembre 1998, p. 49-59.

monologue oscille entre le “je” et le “tu”, comme pour marquer la distance qui sépare celui qui parle de son propre moi, qu’il regarde en spectateur. Parole proférée, et bien parole adressée à soi-même, cette alternative présente dans une même réplique implique des apartés qui pourraient rappeler le O’Neill de *l’Étrange Intermède*. Le discours n’y parvient pas à l’intensité de la passion qui se manifeste dans *Feux*, et qui fait de *Clytemnestre* un des monologues les plus appropriés à la scène.

Il est légitime de voir dans *Phédon ou le Vertige* une suite du dialogue *L’Âme et la Danse* – Valéry est nommé dans la préface de *Feux*, et les deux textes se réclament ouvertement de la même souche platonicienne. La dernière réplique du dialogue valéryen dit : “Asile, asile, ô mon asile, ô Tourbillon! J’étais en toi, ô mouvement, en dehors de toutes les choses...”⁴. Le Tourbillon qui y est nommé par la danseuse Athikté se trouve à la source du Vertige yourcenarien. Pour Socrate et ses amis, son corps devient par la danse l’image même de l’âme, “la forme qui fait voir l’instant”, mais la méditation sur le Temps sous-jacente aussi dans *Feux* y prend des sens tout différents. Le dialogue valéryen célèbre l’apothéose du mouvement par la danse où l’Art combine le réel, l’imaginaire et l’intelligible sous le signe de la vie. *Phédon*, prologue d’une mort, en est jusqu’à faire de la danse même un vertige autour des tombes.

Du point de vue qui nous intéresse, la danse n’y est plus spectacle de claires danseuses qui rende intelligible aux philosophes le mouvement de la vie et de l’âme. Assumée jusqu’à l’angoisse par celui qui parle dans le monologue yourcenarien, elle y est vécue en tant que forme inéluctable du Temps destructeur : “mon corps tournoyant comme le fuseau des Parques dévide sa propre mort” (*OR*, p. 1144). On y propose une parabole de l’humaine condition engagée dans une éternelle danse macabre, dont on n’est pas simple spectateur mais acteur – telle est ici la justification de la première personne du monologue. L’existence qui se danse n’est en fait qu’une hypostase autre de l’existence comme jeu d’un éternel *homo ludens*.

Le moi qui parle dans *Phédon* n’est pas proprement théâtral mais plutôt spectaculaire. Il est vrai que la confession de Phédon à la veille de sa mort y est nécessairement parlée : “Je te parle à voix basse, car c’est seulement lorsque nous parlons à voix basse que nous nous écoutons nous-mêmes” (*OR*, p. 1135) – des didascalies internes, pourraient préciser les spécialistes de théâtre, qui y indiquent le ton du discours dans le discours même. Plus qu’ailleurs, dans ce

⁴ Paul VALÉRY, *Eupalinos ou l’architecte précédé par L’âme et la danse*, Paris, Gallimard, 1924, p. 71.

monologue, Yourcenar se plaît à faire image – mémorable la danse cosmique qui le clôt : “La chevelure de Phédon se détache sur la nuit de l’univers comme un météore triste” (OR, p. 1144). Car la danse ne peut pas en fait être racontée – le récit peut rendre compte des événements d’une vie, dans son déroulement même, mais pas de fulgurations. L’auteur gagne le pari de nous faire voir cette danse, de saisir le vertige dans son instantanéité même. Nous n’avons pas le temps nécessaire pour analyser les images de Phédon qui danse, depuis son enfance – “spectre nu dansant pour des fantômes” (OR, p. 1139) jusqu’à l’apparition finale qui ne l’implique plus de “la coquille vide dansant en haut d’une joie qui est aussi la Douleur ” (OR, p. 1144).

Ce monologue, tout en étant dit et écrit à la fois, privilégie le visible par rapport à la parole. Le spectacle de l’existence-vertige n’y est pas seulement montré mais commenté par la sagesse qui avoue ses limites : “Danser sur la sagesse, c’est danser sur le sable ” (OR, p. 1144). Socrate, fasciné lui aussi par la danse de Phédon, y découvre la secrète correspondance du mouvement et de l’immobilité, jusqu’à y entrevoir une *coïncidentia oppositorum*. Il serait intéressant de se demander si Mircea Eliade qui écrivait en 1970 une pièce consacrée à Brancusi, *La Colonne infinie*, connaissait *Phédon*. Des rapprochements attirent notre attention : le personnage symbolique de la Fille, qui pourrait bien être une hypostase féminine du Phédon yourcenarien, y propose au sculpteur de danser ses œuvres pour l’aider à comprendre que mouvement et immobilité ne font qu’un. La pierre qui prend son vol grâce à l’oiseau *Maïastra* de Brancusi, *La Colonne infinie* qui s’élance au ciel tout en restant immobile, synthèse d’espace et de temps grâce aux clepsydres qui la composent, sont autant de répliques aux paradoxes yourcenariens de la parole immobile et du vertige de l’art. Le Monument d’Indor, que Brancusi avait l’intention de bâtir en Inde devait aussi faire coïncider lumière et obscurité, grâce à un parcours dédalique, écho du Labyrinthe de Minos – mais “Qui n’a pas son Minotaure ?” dirait bien Yourcenar. La parenté des thèmes et des motifs vaudrait bien un commentaire plus développé, qui pourrait nous mener à faire appel, pour *Phédon* aussi, à l’héritage de l’Inde afin de saisir plus profondément le sens de la danse-vertige. Autant qu’on le peut, puisque, dans les deux cas, dire, décrire la danse, ne signifie guère la comprendre. Le vertige cosmique qui clôt le monologue yourcenarien ne peut pas être circonscrit dans l’aire limité d’un amphithéâtre, comme dans *Clytemnestre*. Le spectacle y est justement celui de l’illimité, dans l’espace aussi bien que dans le temps, et l’instant y rejoint l’éternité. La fulguration du

vertige y fait coïncider naissance et mort ; l'enfant Phédon dansant sur des fleurs y est évoqué pendant la danse de Phédon-spectre.

Qui parle dans ce monologue de la danse existentielle qui plutôt que d'être comprise se laisse mimée par la danse humaine ?... Une Yourcenar assumant d'abord le rôle de Phédon – si l'on suppose qu'elle ait connu le tourbillon des passions qui a fait naître ce livre. Les poèmes en prose qui encadrent le monologue l'avouent, grâce à la voix plus personnalisée par l'amour, plus modulée par la Douleur : "Il y a six jours, il y a six mois, il y a eu six ans, il y aura six siècles... Ah! mourir pour arrêter le temps..." (OR, p. 1134). Et en contrepartie "un stratagème pour passer le temps, pour me passer du Temps. Le plaisir effectuée en plein ciel un atterrissage forcé, dans le bruit de moteur fou des derniers soubresauts du cœur" (OR, p. 1145). À remarquer dans la citation que nous venons de donner le passage à la majuscule (le temps ... le Temps) en quête de cette Éternité qui fut la grande obsession, rimbaldienne, de l'homme et de l'artiste Yourcenar. La danse – et Valéry l'a bien dit, dans une tout autre tonalité – est justement l'art où le paradoxe du temps, tel qu'il a été formulé par Saint Augustin, se laisse entrevoir. Mais ce n'est pas en dansant comme Phédon qu'on le saisit le mieux, c'est en regardant quelqu'un danser, comme le fait Socrate chez Valéry et chez Yourcenar. L'auteur du monologue y assume à la fois le "je" qui parle de sa danse – qui en fait, est lui-même spectateur de l'instant passé de la danse – et le "il", dans la perspective du spectateur proprement dit qui essaie de comprendre la danse de l'existence même si la sagesse ne fait que danser sur le sable.

Le spectacle de l'existence, qu'il soit théâtre ou danse, implique nécessairement la présence de l'Autre – d'où l'obsession du miroir, présent aussi bien dans *Phédon* que dans *Clytemnestre*. L'autre y est non seulement partenaire nécessaire du dialogue qui sous-tend le monologue, mais il est aussi spectateur aux yeux de qui l'on se mire. Un regard qui dans *Phédon* peut être fasciné ("dix mille poitrines humaines haletaient au geste de mon bras nu", OR, p. 1137), mais qui n'en est pas moins un danger qui guette et qui fascine lui aussi, chargé qu'il est de désir : "Je fermis les yeux, pour ne plus voir mon image dans les pupilles obscènes" (OR, p. 1137). On s'en défend en essayant de rompre tout contact avec cet Autre, ne plus le voir, ne plus l'entendre, ne plus sentir son odeur. Étrange spectacle, qui convoque tous les sens, que celui auquel Phédon se refuse. On le dirait contaminé par quelque expérience synesthésique symboliste – telle qu'elle apparaît sur la scène et aussi dans les romans fin de siècle.

La théâtralité de *Phédon* se fait jour donc non seulement dans la manière originale de moduler le vieux topos du *theatrum mundi* en

danse cosmique macabre, mais aussi dans le face-à-face où l'autre n'est pas lecteur ou auditeur mais avant tout spectateur, regard et miroir.

Marie-Madeleine est le moins visiblement théâtral des trois monologues écrits à la première personne. Mais il est marqué comme essentiel dans l'économie de *Feux* par le texte qui le précède et l'annonce, où apparaît l'hémistiche de Racine qui donne le titre du volume: "Brûlé de plus de feux...". Son thème chrétien est repris dans l'apologue qui suit par l'image de la lutte avec l'Ange.

Cette manière (brechtienne ou orientale) de se présenter au lecteur/spectateur dans l'incipit s'appuie sur l'opposition "je" et "on" ; un "on" qui nomme les autres, et qui agit d'abord au niveau du verbe – "On m'appelle Madeleine" (*OR*, p. 1123), pour se muer ensuite en regard et se préciser dans "ils" : "leurs regards me palpaient comme un fruit presque mûr".

Marie-Madeleine y raconte sa vie et se raconte depuis les préparatifs de ses noces avec Jean, qui la fuit pour rejoindre Dieu, à travers sa vie de courtisane, jusqu'à sa conversion, quand elle devient possédée de Dieu. Spectatrice de la Passion de Jésus – "je l'ai vu se coucher sur le lit vertical de sa noce éternelle" (*OR*, p. 1128), elle n'en est pas vraiment une, puisque chez elle le mythe est vécu dans sa chair même, grâce à l'amour qui la possède ; or, le spectacle commence en fait là où finit la foi. Et pourtant, le salut de Marie-Madeleine se définit à la fin toujours en termes de théâtre : "Après mon innocence, Dieu m'a soustrait mes fautes : quand je débutais à peine dans l'état de courtisane, il m'a enlevé mes chances de monter sur la scène ou de séduire César" (*OR*, p. 1130). Monter sur la scène, et non pas sur une scène, ce qui laisse entendre qu'il s'agit plutôt de "*scena vitae*" où se joue le théâtre du monde que d'une scène quelconque. Cette dernière, évoquée en passant à côté des journaux du soir, semble n'être nommée que pour faire jouer l'anachronisme arrachant l'histoire de Marie-Madeleine à un passé éloigné pour la situer aussi en plein présent. Elle se révèle être en fait une histoire éternelle, puisque Jésus y est bien crucifié "à la porte des Temps" (*OR*, p. 1128).

Le salut de Marie-Madeleine, c'est d'avoir renoncé aux rôles de la vie terrestre pour devenir la maîtresse de Dieu, pareille à la Mort. Le "je" qui y parle est le plus individuel, le plus personnalisé des trois monologues, divisé qu'il est entre l'âme éternelle réchauffée par le "céleste ami" et l'autre moitié de souffrance profane. Cette division est annoncée par l'étrange image "un craquement se fit entendre, peut-être au fond de moi-même" (*OR*, p. 1130). Ce moi est le plus proche, par son ton, de la voix lyrique qui parle dans les poèmes de *Feux*. Et c'est justement ici que s'impose le mieux le caractère à part de ces

récits-monologues : ils exigent qu'on les récite d'un souffle. Si d'autres textes de Yourcenar se veulent aussi des portraits de "voix", c'est sans aucun doute à ces discours-ci que sied le mieux cette définition, de par leur mise en page ou "mise en voix" même. Bien que savamment construits, tout en échos et miroirs, ils veulent laisser l'impression de n'être qu'un seul souffle – pas de paragraphes qui les divisent, qui donnent au lecteur ou à l'acteur le temps de respirer. La division entre le rôle éternel et le rôle terrestre n'engendre guère de rupture dans la voix qui se situe dans le présent de la grâce, chez Marie-Madeleine. Mais dans le cadre de ce "vertige" qu'est le souffle unique des monologues, une pulsation se fait sentir entre le vide et le trop-plein – que ce soit au procès d'une vie mise en scène, dans la danse de l'existence ou bien dans cette symbiose d'amour et de souffrance qu'est le salut. Ces discours se veulent miroir et souffles uniques d'un moi qui se manifeste dans une parole vertigineuse de par son authenticité même. On dirait que la parole y veut atteindre la fulgurance des images mêmes qu'elle met en œuvre, ce qui nous laisse croire que le titre *Feux* n'est pas redevable au seul Racine mais aussi aux *Illuminations* de Rimbaud.

Si l'on reprenait maintenant la lecture des trois monologues non pas à reculons, comme nous venons de le faire, mais dans l'ordre où ils figurent dans le recueil, on pourrait y déceler la progression de cette vision théâtrale, depuis la simple suggestion, dans *Marie-Madeleine*, à travers le détour que représente la danse de l'existence dans *Phédon*, où la voix se laisse envahir par le geste et le mouvement, jusqu'à la pleine ostension du théâtre dans *Clytemnestre*. Le tout, sous-tendu par le topos du *theatrum mundi*.

Il n'est pas facile d'intégrer ces discours aux catégories que Yourcenar elle-même établit pour les monologues dans l'examen cité de *Rendre à César*. À retenir, les remarques concernant "les degrés de lucidité" de celui qui parle, ou bien le flot lyrique de la tirade. Surtout celle sur le dynamisme des soliloques, avec leur "assertion presque désespérée du moi" (*Th I*, p. 20). Insolite, la notation sur le monologue qui tient le milieu entre "la ratiocination et la danse, torrent qui se soucie peu qu'on l'entende jaillir ou gronder." (*Th I*, p. 20). Cet examen nous invite à considérer la poétique du monologue sous-jacente dans le monologue même – dans une telle lecture, "danse" et "torrent" renvoient au souffle même qui anime ce discours. Le vertige, qu'est-il donc sinon l'illustration du mouvement infini de la vie préluant la mort mais aussi de la parole vertigineuse qui se veut sa fidèle image ?

Le moi théâtral veut dire, en dernière instance, la capacité du "je" de se multiplier dans les acteurs d'une existence-théâtre ou danse, de

Maria Capusan

se mirer dans le regard de l'Autre. Capacité de se manifester, de crier sa vérité dans un discours animé par un souffle unique qui gronde dans l'Éternité.