

DRAMATURGIE DU MYSTÈRE D'ALCESTE : LA "SCÈNE A FAIRE"

par Maurice DELCROIX (Anvers)

Pour les besoins de la cause, je voudrais revenir sur le sens qu'a pris le terme de dramaturgie après qu'il fut appliqué par Jacques Scherer au classicisme français ^[1]. Cet "art de la composition des pièces de théâtre" – définition, non de Scherer, qui la cite, mais de Littré, pour qui le mot "se prend presque toujours en mauvaise part" – ne saurait se réduire à l'inventaire comparatif des procédés techniques qui permettent aux auteurs de résoudre des problèmes de métier. L'art de la composition entre en jeu tout autant dans l'enchaînement des répliques, dans le mot à mot des échanges verbaux. La première technique dont fasse usage, en tout cas, un dramaturge comme Marguerite Yourcenar, c'est le langage, que l'on ne saurait soustraire à l'analyse en s'imaginant atteindre par là "une certaine objectivité contrôlable" ^[2] sans renoncer à se préoccuper du sens des œuvres, inséparable pour moi de l'art de les composer.

Au sens le plus technique du terme, la dramaturgie de Marguerite Yourcenar dans son *Mystère d'Alceste* est en gros celle d'Euripide dans son *Alkestis*, du moins en ce qui concerne la structure externe des deux pièces. Pour "rénover pieusement cette légende antique" (c'est le but que l'écrivain français se donne après coup dans son "Examen d'Alceste" ^[3]), elle a repris à son glorieux prédécesseur les principales subdivisions de l'action : depuis cette espèce de prologue mythologique constitué par le monologue d'Apollon, protecteur d'Admète, puis par son dialogue avec la Mort,

[1] *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1950.

[2] Henri Focillon cité par Jacques Scherer.

[3] Marguerite YOURCENAR, *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1971 (99). Nos chiffres entre parenthèses renvoient aux pages de cette édition.

où s'entrevoit par avance la victoire d'Hercule, jusqu'à cette scène finale où le héros ramène la ressuscitée, cachée sous son voile, à un époux qui tarde à la reconnaître. Dans l'intervalle, une série de scènes se retrouvent analogues dans leur schéma : Alceste, accompagnée d'Admète, rejointe un moment par ses enfants, est venue mourir en scène, devant sa maison ; Hercule survenant, Admète, malgré son deuil, a fini par lui accorder l'hospitalité, mais en lui cachant que la morte était sa femme ; comme Hercule, trop bien reçu, en a profité pour s'enivrer, Georgine, la vieille nourrice d'Alceste, lui a révélé l'identité de la morte et, pour se racheter de sa mauvaise conduite, le héros a décidé d'intervenir.

Outre certains détails lourds de sens – et de modernité –, comme le fait que l'Alceste yourcenarienne offre sa vie à l'insu d'Admète et non sur sa demande, ce qui ne l'empêche pas de mourir dans la rancœur, ou encore que la ressuscitée soit toute disposée à s'éprendre de son sauveur, la structure que nous venons de résumer comporte d'importantes modifications par rapport à son modèle grec. Marguerite Yourcenar a renoncé aux jeux rythmiques du chœur proprement dit, confiant certaines de ses fonctions tantôt au groupe de cinq voisines qui viennent pousser dans la maison de la morte le nez de la curiosité, tantôt, et en contraste, aux trois vieilles servantes, la bonne Philomène, la bonne Léonie et Georgine la meilleure de toutes, que son rôle apaisant distingue du groupe au point d'en faire un personnage à part entière ^[4]. La dramaturgie propre à ce genre de personnages collectifs ou typiques, quand ils fonctionnent ensemble, tient à leur caractère interchangeable ou répétitif, leur façon de dire à plusieurs voix la même chose ou du moins de tenir un discours en quelque sorte prévisible. Pour eux dès lors la scène relativement courte, distincte toutefois de la scène de transition, et dont la brièveté tient précisément à leur incapacité à renouveler poétiquement l'événement, mais qui l'enracine dans un fonds commun d'humanité.

Marguerite Yourcenar introduit encore deux – dirai-je trois – personnages très épisodiques. Des deux premiers, un seul pénètre

[4] Marguerite Yourcenar s'en explique dans son Examen.

Dramaturgie du "Mystère d'Alceste"

véritablement sur la scène. Ils ont droit non seulement à un prénom, mais à une occupation habituelle, pour marquer la familiarité avec laquelle devrait les traiter la maîtresse de maison, si précisément leur fonction dramatique n'était pas de figurer pour elle l'intrusion des fonctionnaires de l'au-delà : Léon le pêcheur de truites, qu'on n'aperçoit que de loin, se voit attribuer le rôle du funèbre passeur ; Basile le chef des moissonneurs se contente de passer avec sa faux. Euripide n'est pas loin : son Alkestis n'avait pas besoin des habitués du domaine pour s'imaginer percevoir l'invitation impatiente de Charon.

C'est à une autre utilité dramatique que répond l'introduction de la petite Phyllis : quelque peu malmenée par Hercule, qu'elle était chargée de servir, elle représenterait, dans la condition féminine et domestique, l'initiation précoce aux brutalités viriles, si la dernière phrase de la pièce, d'Hercule à Georgine, ne relançait l'épisode sur le mode des complaisances grivoises : "dis à la petite Phyllis d'être un peu plus gentille la prochaine fois".

Comme Marguerite Yourcenar l'écrit dans son "Examen", le jeune Thanatos de la pièce grecque a cédé la place à une figure plus moderne de la Mort, féminine et laide, et qui n'a d'éclat que le rire ^[5]. Mais l'innovation la plus marquée de modernité n'est pas à mon sens dans ces anachronismes, si fréquents dans la réécriture moderne d'un sujet antique, qui sont censés éterniser le mythe en l'actualisant, et dont Marguerite Yourcenar, en dehors de celui que je viens de rappeler, ne fait qu'un usage discret, sauf dans les scènes burlesques. Elle consiste plutôt, Alceste à peine morte, à introduire auprès du veuf – élément dramaturgiquement dynamique – le défilé des importuns : l'entrepreneur des pompes funèbres, premier averti du décès, le vieux couple insensible des parents d'Admète, en visite inopinée, ou encore le maire du village, alerté par un possible scandale sur les causes de la mort d'Alceste^[6]. De sorte qu'Hercule lui-même, présenté ici comme un

[5] L'Examen l'apparente toutefois à la "pallida mors" d'Horace.

[6] On trouve un effet du même ordre dans *Mademoiselle Jaire*, pièce de Michel Ghelderode, publiée en 1942.

mendiant inconnu, apparaît comme le dernier des gêneurs ^[7]. “Ah, c’en est trop!”, s’écrie alors Admète, bousculant ce thème de l’hospitalité en si grande révérence dans la pièce d’Euripide. “Dehors ! Qu’on le foute à la porte !” (132). Il faudra l’intervention de Georgine, le rappel qu’Alceste “recevait toujours bien les mendiants” (*ibid.*), pour que le maître des lieux revienne sur son ordre, ne s’attendrissant toutefois que bien après, lorsque Hercule, apprenant que la maison est en deuil, veut s’en aller par discrétion.

A l’occasion de ces changements, Marguerite Yourcenar a totalement modifié l’altercation qu’Admète avait avec son père Phérès et qui ne trouvait place chez Euripide qu’après l’arrivée d’Hercule. Aux invectives violentes que Phérès opposait aux amers reproches de son fils, elle a substitué le radotage du père et de la mère, vieillards avaricieux. Elle a remplacé les plaintes pathétiques d’Eumélos, le jeune fils d’Alceste, par cette revendication d’enfant gâté qui rappelle à sa mère agonisante qu’elle avait promis de l’emmener le lendemain à la foire. Le rôle du serviteur qui s’occupait d’Hercule s’est féminisé et partagé entre Georgine et la petite Phyllis. En outre, l’écrivain moderne a fait disparaître ces déambulations du cortège funèbre, emportant puis rapportant pour l’emporter encore le corps sans vie d’Alceste ; de sorte que la présence de la morte pèse de tout son silence et de son immobilité sur les scènes qui précèdent son réveil.

Mais mon rôle aujourd’hui n’est pas d’épuiser les rapports de ces deux *Alceste*. Pour les comparer dans la perspective du mythe

[7] Dans son Examen, Marguerite Yourcenar se montre fort consciente de cet effet de l’irruption d’Hercule, mais elle l’attribue par approximation à l’ivresse à laquelle il ne s’abandonne que par la suite et dont Admète ne sera pas témoin : “De ces comparses importuns, [...] Hercule ivre fait d’abord partie” (101). Hercule lui-même pourrait lui donner raison : ne déplore-t-il pas de ne pouvoir effacer “cette fresque de ma vie où l’on verra éternellement un Hercule ivre dérangeant de ses hoquets le sommeil d’Alceste...” (141)? Marguerite Yourcenar considère plus justement que l’Hercule par trop insistant qui propose à Admète l’Etrangère voilée est de nouveau un importun” (101). Mais est-ce suffisant pour conclure que “la sarabande des *Fâcheux* se déroule grotesquement d’un bout à l’autre de la présente *Alceste*” (*ibid.*)? L’auteur, on le sait, n’est pas toujours lecteur infallible de son œuvre.

Dramaturgie du "Mystère d'Alceste"

qui les sous-tend, on ne saurait mieux faire que renvoyer à l'analyse que Rémy Poignault leur a consacrée à la journée Yourcenar de Pavie, le 8 novembre 1985 [8]. Je lui devrai entre autres de pouvoir me concentrer désormais sur ce qui me paraît être la modification la plus importante apportée au modèle euripidien et qui n'est rien moins que le combat d'Hercule contre la Mort : la "scène à faire", selon les propres termes de l'auteur dans son Examen (104). Bien qu'il eût été plus juste de dire les deux scènes à faire, puisque le combat contre la Mort est suivi de ce qu'il faut bien appeler un combat contre la morte, pour la décider à revenir non seulement à la vie, mais à son identité et à ses amours passées.

Le peu que le combat contre la Mort emprunte à la tradition euripidienne est déjà une façon de s'en distinguer. Chez Euripide, Héraklès projetait d'aller guetter la mort à l'endroit propice : le tombeau. "Je la trouverai sans doute près de la tombe, où elle doit s'abreuver de ce sang tout frais" [9]. Le héros envisageait son combat comme un déploiement de force physique : "Laissez-moi seulement bondir de mon embuscade, la saisir et refermer sur elle le cercle de mes bras, et il n'est au pouvoir de personne d'arracher à mon étreinte ses flancs broyés jusqu'à ce qu'elle me rende sa victime" (*ibid.*). A défaut de réussir à surprendre la Mort, il serait descendu aux enfers supplier le prince des ténèbres. mais c'est la première hypothèse qui s'est réalisée : "Où donc as-tu livré cette bataille ?", demande Admète. Et Hercule répond : "Près du tombeau. Mes bras se sont fermés sur elle" ; entendez : sur la Mort (148).

Chez Yourcenar, Hercule n'a pas oublié Héraklès. Ne s'est-il pas présenté en ces termes : "Regarde mes muscles, Admète... Je suis fort." (133). Attendant la Mort auprès du lit funèbre, il ne parle pas autrement que son prédécesseur grec, s'interrogeant et s'exhortant lui-même : "Comment lui faire rendre gorge [...]. Tends tes

[8] ... sous le titre "*Le Mystère d'Alceste*, rénovation et métamorphose du mythe", et publiée dans *II Confronto letterario*, supplément au numéro 5, Fasano, Schena Editore, 1986, pp. 69-80.

[9] Je cite la traduction de Henri Berguin dans le *Théâtre complet* d'Euripide, tome 3, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, ici p. 138.

muscles" (144). Mais la part due à l'image se trahit aussitôt dans le contexte : rendre gorge, pour la Mort, serait "cracher l'âme d'Alceste", et celui qui doit tendre ses muscles, c'est le "nageur qui [a] promis de ramener à la surface la perle engloutie" (*ibid.*). Il va sans dire qu'on chercherait en vain un plan d'eau dans les environs. De même, quand vient le moment de l'affrontement où la Mort se plaint d'être brutalisée – "Assez ! Lâche-moi ! Tu me fais mal [...]. J'étouffe, Hercule" ; ou encore : "Ah, tu me fends le crâne ! ... Ah, tu me foutes la vertèbre du cou" (148) –, la réplique intermédiaire d'Hercule fait comprendre la véritable nature de ces violences : "je ne te touche pas !". La Mort souffre en quelque sorte de douleurs psychosomatiques, comme elle le confirme ensuite en suppliant ainsi son bourreau : "Vite ! Desserre un peu ta volonté" (149). Dès lors, c'est tout le combat qui s'enferme dans le verbe, à quelques didascalies près où l'auteur suggère au metteur en scène de présenter une Mort "*rampant autour d'Hercule*" (146) ou "*frétilant*" d'aise (147), ce qui n'exclut d'ailleurs pas d'autres mouvements pour lesquels le metteur en scène en prendra lui aussi à son aise. Mais la dramaturgie de la scène a révélé par là un de ses procédés : la parole, comme à l'occasion le geste, doivent mimer métaphoriquement, et notamment par des emprunts analogiques à la légende de l'Hercule fort des Halles, un combat tout entier moral.

Voyons si le progrès de la scène repose à cet égard sur un système de valeurs ou de représentations cohérent. La principale des forces en présence a été nommée : "Desserre un peu ta volonté...". L'importance de la détermination d'Hercule apparaissait déjà plus en amont dans la scène, lorsque la Mort s'efforçait figurativement d'entraîner la morte : "Je tire, je pousse, je soulève, et rien ne vient, et la volonté de cet idiot est comme une corde amarrant cette morte à la terre, comme un pieu fiché dans ses cheveux..." (145). Outre les verbes qui mimaient l'effort – "je tire, je pousse, je soulève" –, c'étaient la comparaison concrète de l'amarre, celle un peu plus sophistiquée du pieu fiché dans les cheveux, qui donnaient force à l'abstraction pure de la volition. Mais c'était bien celle-ci qui était censée agir, et Hercule lui-même s'en montrait parfaitement conscient lorsqu'il répondait, à

Dramaturgie du "Mystère d'Alceste"

l'accusation de s'opposer à Dieu en défendant une morte : "Ma volonté aussi m'est donnée par Dieu" (*ibid.*). Aussi bien avait-il emporté l'accord de Georgine, à la scène précédente, en associant cette volonté à ses formes dégradées – façon assez maladroite de prévenir la méfiance de son interlocutrice – : "Laisse la volonté, l'obstination, la folie d'un homme, si tu veux, s'interposer toute une nuit entre la morte et la Mort" (142).

Pourtant, la faculté ainsi soulignée, sur laquelle les adversaires semblent bien s'accorder puisqu'ils s'en partagent les mentions, n'est pas véritablement présentée comme décisive ou ne le devient qu'à long terme et comme par surprise, à un moment où il n'est plus question d'elle. Elle inscrit dès lors sa persévérance dans un réseau de reparties dont il importe de débrouiller l'enchevêtrement si l'on veut savoir ce que Marguerite Yourcenar entendait vraiment par la "scène à faire".

Une part du travail verbal aura porté sur l'inévitable anthropomorphisme de la représentation macabre. Théâtre oblige, la Mort a droit à la parole : la convention est si commune qu'il est préférable de n'en rien dire. Mais donner corps à la Mort est aussi le rôle du texte et non seulement de l'acteur qui la prend en charge. En même temps, les mots qu'elle prononce ou qu'on prononce à son propos doivent se garder de trop l'apprivoiser : la Mort en pied reste inhumaine.

La scène à faire comportera donc une sensorialité de la Mort. S'il ne s'agissait que de la visualiser physiquement, les indications de régie qui précèdent la pièce y auraient suffi dès longtemps : "*La Mort sera demi-nue, d'une désagréable nudité blanche ; elle traînera derrière elle des voiles noirs, ou, de préférence, des ailes noires*" (107). Et le prologue nous a permis de la contempler tout entière, à la pleine lumière d'Apollon, "*ses longues draperies noires traîn[ant] derrière elle comme des ailes*" (109) – où l'on voit que la préférence exprimée au départ s'est résignée au substitut. Mais précisément, dans la scène qui nous occupe, le contraste du blanc et du noir prend une valeur exceptionnelle : il doit faire voir peu le peu visible, voire l'invisible, et vaut en cela pour les deux

protagonistes. Non seulement la scène a commencé par une indication de régie d'autant plus significative qu'elle est de pure convention – *“Il fait maintenant complètement noir”* (143) –, mais le héros a renchéri, qui prétend n'avoir “pour seul guide dans le labyrinthe de l'ombre [que] le pâle phosphore de [ses] mains nues”, et la Mort s'est grossièrement étonnée qu'il n'ait “pas une décoloration sur sa sale peau blanche” (145). Certes, il y a blancheur et blancheur, et la peau colorée d'un “homme sain” (158) – cette fois, c'est Alceste ressuscitée qui apprécie – n'est pas cette *“désagréable nudité blanche”* affectée à la Mort. Reste que toute analogie dans l'apparence des deux adversaires contribue à figurer paradoxalement l'abstraction de leur affrontement : ils ne seront l'un et l'autre que des pâleurs dans l'obscurité.

Toutefois ces visualisations indécises, concédées il va de soi au pauvre spectateur lui aussi aux aguets, ne fonctionnent pour les personnages qu'à sens unique. La Mort voit parfaitement la “sale peau blanche” d'Hercule, sans “une égratignure”, sans “un bouton” (145), elle voit même le poil se hérissier sur son bras velu (146). Mais à aucun moment, Hercule n'atteste qu'il voie la Mort. Il s'est pourtant vanté, à la scène précédente, que ses yeux “voient dans la nuit” (142). Et de fait, il voit, en dépit de l'obscurité, certains objets relativement proches, dont chacun, dit-il, “peut cacher l'adversaire: ce bloc, qui pourrait servir de couvercle à une tombe, ce fruit pourri tombé à terre” (144). Suprême dérision, la Mort lui proposera, en guise de tentation, de lui faire voir son visage, “ce visage invisible qui se dérobe depuis des siècles derrière ses agents et ses victimes” (147-148) ; mais c'est, bien entendu, à condition de mourir.

Puisque nous en sommes à chicaner sur la perception, rappelons-nous que la Mort a commencé par renifler Hercule : “Pouah ! Je flaire un vivant...”, le verbe impliquant la bestialité de celle qui parle, ou son mépris de l'odeur perçue. Apollon, dans le prologue, ne la disait-il pas “Chienne maigre tournant en rond autour des choses” (110) ? Chose curieuse, dans la scène qui nous occupe, l'épisode se situe juste après qu'Hercule se soit exhorté ainsi : “Flaire le sol, chien en quête d'une piste qui mène à l'autre monde, tourne en rond autour du lit funèbre” (144). Il ne

Dramaturgie du "Mystère d'Alceste"

manquera pas dans la suite de dire à son ennemie : "Tu pues" (147), ce qui ne va pas sans rappeler ce qu'il avouait lui-même, devant Admète, comme un relent des écuries d'Augias : "Je suis sale, je pue" (133). Nouvelles analogies, certes plus indirectes, entre les deux adversaires, et même si ce que la mort renifle lorsqu'elle pousse son exclamation de dégoût est seulement la vie, tout comme, plus tard, elle suppliera encore : "Cesse de me souffler à la figure ce sale vent chaud, qui sent la vie" (148). Le fait suffit, cependant, pour se demander si dans la composition de la scène à faire, quelque obscur besoin ne travaillait pas l'auteur de rapprocher, sinon de confondre, les combattants qu'elle voulait opposer. Quelles que soient les figures que nous donnons à la mort, c'est en nous que nous la portons.

Achevons l'inventaire : c'est à l'oreille qu'Hercule semble pour la première fois percevoir la Mort, quand il pousse le "Ah !" de l'effroi, commenté aussitôt par la régie : "Il s'arrête aux écoutes" (144). Faut-il rappeler que, dans le prologue, la Mort se signalait à Apollon, avant d'entrer en scène, par son rire – "Ah ! je reconnais ce rire, qui glace même les dieux" (109) – et qu'elle aura plus d'une occasion d'en user, dans la scène du réveil d'Alceste – rire toujours audible, des dieux comme des hommes, que soit ou non visible la rieuse. En revanche, c'est au profit du toucher – un toucher bien symbolique – que la Mort appâtera l'envie du héros : "N'as-tu jamais palpé sous mon masque [...] la face de la vie éternelle ?" (148). Enfin, quand elle s'éloigne, c'est en prétendant qu'elle "réintègre à l'instant une de [ses] formes les plus innocentes, les plus banales, ce clou rouillé sur la route, cette bouteille ébréchée au bord de la haie" (149) : la réification du macabre ne le rend plus sournois qu'en lui faisant quitter cette inquiétante humanité qui lui fut jusque-là concédée. Au surplus ces jeux ambigus de perception et de métamorphose ont été par avance relativisés : "par quel sens nouveau", s'est demandé Hercule, "appréhender la Mort ?" (144). Et d'ajouter : "Chaque chose, chaque objet peut cacher l'adversaire [...] Partout ses alliés, ses signes..." (*ibid.*). L'Apollon du prologue n'avait-il pas annoncé à la Mort, parlant de son héros : "Il apprendra toujours assez tôt qu'on te retrouve sous tous les masques" (111). Elle-même a parlé, dans l'obscurité, de

son "masque tout noir" (148). Quoi d'étonnant dès lors qu'Hercule mesure sa présence à elle à ses réactions à lui, postulant tout au plus l'expérience antérieure : "Je reconnais la petite nausée qui ne trompe pas, le pinçon au cœur" (145). Tous ces disfonctionnements de la perception entrent à la fois dans la concrétisation passagère de celle dont on a décidé de faire une manière de personnage, mais tout en la déroband çà et là à une sensorialité trop ordinaire.

On comprend d'autant mieux que la "scène à faire" ait commencé par un monologue d'Hercule, seul en scène, puis par un aparté de la Mort ^[10] : il ne s'agissait pas seulement de différer un moment l'affrontement attendu, pour en intensifier l'attente, mais encore de maintenir les antagonistes dans leur altérité respective. Le premier s'est interrogé longuement, et fort humblement, sur l'éventuel fléchissement de son courage, ses imprudentes promesses de réussir, son ignorance des moyens de le faire et notamment d'appréhender et de localiser l'adversaire, distendant l'espace de sa quête à la dimension cosmique que représente l'opposition cardinale de "l'ouest, où chaque soir meurt le soleil" (144), et de "l'est, où les étoiles meurent chaque matin" (*ibid.*) et marquant du même coup la disproportion de son propre mouvement, réduit, comme on l'a vu, à "tourne[r] en rond autour du lit funèbre" (*ibid.*). La Mort, de son côté, oubliant les prévisions du prologue, s'est étonnée de trouver auprès de la morte une présence n'appartenant pas aux catégories habituelles, qui vont des proches affligés à l'assassin souriant ; elle s'est contentée d'observer minutieusement celui qu'elle découvrait, pour conclure que, dans l'immédiat, et sauf à s'entendre préalablement avec des puissances supérieures aussi diverses que "la Fatalité, le Hasard, et Dieu" (145), il serait invulnérable à ses pouvoirs – "il n'est pas à point, ce mortel" (*ibid.*). Bref, des adversaires l'un et l'autre démunis ^[11], la Mort parce qu'elle en sait trop, Hercule pas assez. Tout au plus le second tirerait-il de son ignorance une assurance dans l'expectative que seul un solide optimisme ou une apologie sous-jacente de la disponibilité peuvent justifier : "concentre-toi

[10] ... sans que la régie précise si elle parle ou non dès qu'elle apparaît.

[11] A la scène précédente, Hercule a confié son épée à Georgine : "Je n'en vaudrais (*sic*) que mieux, désarmé" (143).

Dramaturgie du "Mystère d'Alceste"

dans l'attente d'un acte inconnu, mais sans doute aussi simple que la plongée sous la vague pour qui a plongé déjà... [...] Ta science consiste à ne pas savoir quel geste est nécessaire, et ta plus grande contribution au prodige est l'ignorance attentive" (144 ^[12]). Rien, dans tout cela, qui annonce en tout cas l'engagement rapide. Qu'Hercule apostrophe la Mort avant de la croire présente – "Où es-tu, Toi ?" (144) –, qu'il continue à parler d'elle à la troisième personne après qu'il l'a identifiée – "Pas de doute, c'est Elle..." – et même après qu'elle l'a une première fois apostrophé – "Passe ton chemin, vivant [...] – Ah, je la dérange" (145) –, que la Mort en fasse autant pour lui – "la volonté de cet idiot est comme une corde", etc (*ibid.*) –, tous ces procédés, dérision ou retardements du dialogue, sont autant de moyens de signifier que la scène à faire a du mal à s'engager, et sans doute à nous la faire désirer avec d'autant plus d'impatience.

Passé ces stratégies d'approche, la scène se déroule comme un duel verbal, la Mort prenant l'initiative de l'agression, Hercule parant à chacune des attaques. La règle du dialogue est le tutoiement, qui prend le plus souvent dans ce contexte valeur d'agressivité ou de familiarité abusive, quand il n'est pas associé à l'expression d'une fausse amitié. Il se durcit chaque fois que l'insulte ou l'animalité apparaissent dans la caractérisation de l'adversaire, voire de soi. Hercule est pour la Mort, volontiers méprisante jusqu'à la vulgarité, un "imbécile" (145, 148), un "grand idiot" (148) et, insulte pour une part flatteuse, un "bâtard de Dieu" (149). Elle le tuerait "comme un loup en quête d'une poulette étrangle un chien de garde" (146). "Bas les pattes", ordonne-t-elle (*ibid.*), et lui-même répond : "j'ai choisi d'arracher de ta gueule" cette femme inconnue (*ibid.*). L'effet est à peine atténué quand la Mort s'emploie à dévaloriser la famille secourue et le lieu scénique : "Et c'est pour cette petite femme prétentieuse, pour ce mari pleurard que tu risques ta peau dans une cour de ferme ?" (*ibid.*).

[12] Cf. à la scène XIII, p. 142, la déclaration d'Hercule aux trois vieilles : "Ce que je veux faire est si neuf qu'aucun mot ne pourrait le décrire. Demain, si je réussis, les petits enfants eux-mêmes pourront l'expliquer."

A l'opposé, alternant comme le chaud et le froid, et de la part seulement de la Mort, une familiarité suspecte s'est insinuée, cette connaissance nominale qu'elle prend bientôt du héros, cette façon de se l'approprier par avance, en signe du pouvoir qu'elle prendra un jour sur lui : "C'est toi, Hercule ? [...] – Tu sais mon nom ? – Je le sais *déjà*" (145 ; je souligne). Et plus loin : "Mon Hercule" (146, 149). On n'est pas loin de l'impudence libidinale : "mon bel Hercule" (147), mieux encore, "mon chéri" (*ibid.*).

La menace de la Mort est dès l'abord menace de mort : "Passe ton chemin [...] ou je te tue" (145). En quoi elle se conforme à un lieu commun, qu'elle sait elle-même en l'occurrence inopérant, mais dont elle espère qu'il provoque la peur d'Hercule. Sa première attaque relève dès lors de la parade d'intimidation. La menace, en tout cas, revient sous toutes sortes de formes, depuis celle qui l'atténue en la réduisant à une supposition – "Si je te supprime cette nuit" (146) –, voire à la supposition contraire – "Si je ne te tue pas ce soir" (145) –, jusqu'à l'avertissement familier – "tu risques ta peau" – ou la représentation imagée qui conviendrait peut-être davantage à l'Henri-Maximilien de *L'Œuvre au Noir* qu'à Hercule : "ne crains-tu pas [...] l'instant où le cavalier roule cul par dessus tête dans la fosse" – qu'on y admire au passage, du fossé à la fosse, le raccourci funèbre –, ne crains-tu pas l'instant "où la ligne de l'horizon bascule, où l'on ne se rend plus très bien compte de quel côté pend le ciel ?" (148).

Hercule n'a pas attendu que la Mort l'apostrophe pour avoir peur : quand elle le découvre, il "claque des dents" (145). A la menace de mort, il répond par la reconnaissance de sa peur, mais pour en tirer vertu : "Un mensonge me livrerait à toi bien plus sûrement qu'une blessure. Où serait le mérite, si je n'avais pas peur ?" (*ibid.*). Il a répondu aussi par le sacrifice éventuel de sa vie – à son tour de faire des suppositions –: je sauverai cette femme, dit-il, "même si j'en meurs" (146). Et il arguë de la fatalité de la mort, de son caractère définitif, pour en limiter la prégnance : "Tu t'es enlevé beaucoup de ton prestige en te rendant inévitable" (*ibid.*). "Pour m'immuniser contre toi, je n'ai qu'à mourir" (147). Toujours est-il que lorsqu'il prend l'avantage, la supplique de la

Dramaturgie du "Mystère d'Alceste"

mort, se plaignant qu'elle n'a "d'autre air respirable que l'épouvante humaine" (148), reconnaît implicitement qu'elle ne trouve plus cette épouvante en lui.

A défaut d'impressionner par la perspective fatale, la Mort a pourtant menacé d'une cruauté particulière dans la torture finale. Elle a évoqué pour Hercule "un écorché vif, un brûlé vivant" (147) – en quoi elle n'est pas loin de la vérité traditionnelle –, elle le voit lui-même auprès d'Alceste "rivé à cette morte comme dans certains supplices d'Asie" (*ibid.*). Mais Hercule a déjà banalisé sarcastiquement la douleur, physique ou affective, comme une expérience commune de la vie : "Ne me dis pas que tes épouvantements se réduisent à ceux du dentiste ou de la femme aimée" (*ibid.*), tout comme il généralise, rappelant la mort atroce de ses parents, la cruauté de toute mort : "Pour celui qui meurt, il n'y a pas de belles morts" (*ibid.*).

Elle l'a aussi entrepris sur sa gloire, énumérant, sans se préoccuper de savoir si la tradition veut qu'ils soient déjà accomplis ou encore à accomplir, quelques-uns de ses travaux, les présentant comme des "exploits [qui] s'annulent sans avoir été" si Hercule meurt cette nuit (146) : "Songe aux pommes d'or des Hespérides [...], songe aux cauales de Diomède ^[13] et au sanglier d'Erymanthe" (*ibid.*) ^[14]. Une des formules les plus délibérément inconséquentes, à cet égard, est celle que la Mort associe à l'éventualité de laisser vivre ce gêneur : "Si je ne te tue pas ce soir, tous les hommes [...] sauront un jour [ton nom]" (145). Elle implique en effet que la Mort connaisse cet avenir auquel elle menace de couper court. Un ajout de 1963 renchérit : "Tu as ce que les bonnes gens appellent un bel avenir" (*ibid.*). La Mort reviendra plus explicitement encore sur la question : "N'aimes-tu pas la gloire ?" (147). Chaque fois, la riposte d'Hercule témoigne d'une réflexion relativement profonde, tantôt sur les conditions, tantôt, et non sans ironie, sur la durée de cette gloire : "Chaque bassesse

[13] Le héros d'Euripide était en route pour accomplir ce travail quand il fit halte chez le prince Admète.

[14] Hercule lui-même, à la scène IX, s'est dit revenir des écuries d'Augias (133) ; à la scène XIII, il a rappelé avoir tué le lion de Némée et les oiseaux du lac Stymphale (141).

d'aujourd'hui compromet la vertu de demain" (146) ; la gloire appartient à la Mort, puisqu' "elle mourra avec le dernier des hommes" (147). C'est l'Hercule philosophe qui parle ainsi.

L'Hercule philosophe atteint à plusieurs reprises la dimension mystique. Sa première mention de Dieu est mitigée : elle concerne "les vieilles femmes [...] barricadées dans la maison" pour le prier, et dont l'aide, dès lors, n'arrive au héros "qu'à travers des portes closes" (144). Il y a là, entre les voies impénétrables du divin et le peureux enfermement des intercessions humaines, un jeu d'obstacles où le concret compose avec le spirituel. En revanche, celui qui appelle à l'aide par une sorte d'oraison jaculatoire – "Père, protège-moi" (149) –, ou qui s'exhorte en vertu d'une filiation surhumaine où pourraient se rejoindre tradition antique et dogmatique chrétienne – "tiens bon, fils de Dieu !" (145) – place aussi l'audace et l'issue de l'affrontement à un niveau qui dépasse les deux adversaires : "Tu ne me tueras ce soir que s'il plaît à Dieu" (*ibid.*). "Ma volonté aussi m'est donnée par Dieu" (*ibid.*). "Tes statuts ne sont qu'une part du code éternel, une clause temporaire d'une ordonnance de Dieu" (146) ^[15]. Il est d'autant plus conforme à la tradition médiévale de l'Hercule christianisé qu'il se présente comme celui qui "essaie de voir si aux lois anciennes peuvent s'ajouter des lois nouvelles qui les corrigent et les dilatent" (*ibid.* ; la version primitive disait de façon plus mesurée encore : "qui les comprennent et les augmentent" ^[16]) et que la Mort elle-même l'a averti de "laisser aux charlatans venus d'Asie l'exercice illégal de la résurrection" (145-146).

La Mort, de son côté, a fait usage d'un sacré singulièrement plus composite, consciente que la mort d'Hercule exigerait pour elle de s'entendre au préalable avec d'autres divinités – "La Fatalité, le Hasard, et Dieu" (145) –, l'accusant de s'opposer, en défendant une morte, à un Dieu "qui permet qu'on meure" (*ibid.*), mais se souvenant des serpents introduits par Junon dans le

[15] Voir la scène précédente. Hercule ne parle jamais que d'un Dieu singulier, à deux mentions près, dont la première n'est qu'une façon de jurer ("Vingt bons dieux", 132), mais la seconde une rare inconséquence ("le bâtard des dieux", 140), comparée à telle invocation ("Père qui es au ciel", 141).

[16] *Cahiers du Sud*, XXVI (1947), pp. 576-601.

Dramaturgie du "Mystère d'Alceste"

berceau d'Hercule et déplorant pour lui que son père ne lui ait point donné "cette immortalité temporaire qui est celle des dieux" (147).

On connaît à ce propos les affirmations de l'Examen : "Quand l'anachronisme se produit, quand par exemple Hercule dans l'épreuve lève les mains et invoque tantôt son Père céleste, tantôt son Père qui est au ciel, l'allusion n'a pas, comme on pourrait le croire, je ne sais quel but ironique ou blasphématoire, elle existe pour nous rappeler que cette prière est véritablement une prière et s'adresse à cette grande forme imprécise que nous appelons Dieu." (100). En dépit de cette déclaration d'intention faite a posteriori par l'écrivain, le syncrétisme opéré surprend comme un mariage forcé de langages culturels difficilement compatibles et diffère d'intensité suivant le personnage en cause.

La Mort, particulièrement, et fût-ce par tactique, est volontiers incohérente. Elle qui reconnaissait devoir s'entendre entre autres avec Dieu pour venir à bout d'Hercule, quand il pousse le défi jusqu'à exposer sa vie, n'emprunte ses images qu'à des jeux de hasard, transformant le second de façon macabre pour en orienter l'aboutissement : "Et la balle roule, et j'entends quelque part deux dés qui s'entrechoquent avec un bruit d'ossements..." (146). Son conseil de "laisser aux charlatans venus d'Asie l'exercice illégal de la résurrection" convient pour ses premiers termes à ses habitudes de mépris, fussent-ils masquer ici Jésus lui-même ou tel de ses apôtres, mais il s'achève sur une expression calquée à un mot près sur le cliché moderne de "l'exercice illégal de la médecine". Le clin d'œil au spectateur est indéniable.

Le progrès de la scène, d'ailleurs, amène la Mort à d'autres inconséquences : les derniers arguments avancés par elle impliquent pour elle autant de métamorphoses. D'abord son érotisation, lieu commun de ses représentations modernes, présentée ici comme un aveu d'amour extorqué à Hercule : "Nous y voilà, mon bel Hercule !", répétée comme si elle se savait triomphale : "Tu m'aimes ! [...]. Ton goût du risque te cache à toi-même ton plus profond amour... [...] Tu te languis de moi" (147).

Ensuite, le développement de son mystère : "N'as-tu pas envie de voir mon visage, ce visage invisible [...] ? Ne désires-tu pas savoir mes secrets [...] ?" (147-148) et plus loin : "Sais-tu qui je suis ? N'as-tu jamais palpé sous mon masque tout noir la face de la vie éternelle ?" (148). Entre-temps, elle a rappelé sur le mode ironique sa fonction d'utilité publique : "que serait le monde sans vidangeur" (*ibid.*). Vient enfin la négation de tout ce qui précède, la profession de n'être pas : "Ignorez-tu que je n'existe pas ?" (*ibid.*). La Mort, dans la scène à faire, a trop de formes pour en garder aucune.

Comme apprécier enfin cette réplique d'Hercule qui déclenche les cris de douleur de l'adversaire ? Elle n'est guère qu'un jeu de mots sur fond d'humilité. Elle le présentait comme un "grand idiot boxant dans le vide" (*ibid.*), il a accepté l'insulte, mais pour ajouter : "Le vide n'existe pas, mais on y tombe. J'accepte ce rôle de garde-fou au bord du trou où roulent les choses" (*ibid.*).

Pourtant, la scène ne s'achève pas sur le triomphe d'Hercule. Non seulement la Mort douloureuse reste insultante, mais ce qu'elle concède à l'égard de la morte est présenté comme un secret dont le dévoilement ne supprime pas le mystère : "Le salut d'Alceste dépend d'Alceste" (149). Hercule en perd son assurance, cherche les appuis d'en haut, supplie la Mort elle-même : "Souffle au moins le mot ! Montre-moi le geste !" (*ibid.*). Pas de réponse. En somme, une fois la scène achevée, tout reste à faire.

Si mon inventaire n'a pas été trop incomplet, ni ses caractérisations trop approximatives, il aura dissimulé le plus souvent, sauf à souligner les effets de départ et d'aboutissement de la scène, que les répliques s'enchaînent comme il se doit de proche en proche, sans donner aux idées qui les sous-tendent le temps de composer le puzzle auquel je me suis divertie. La dramaturgie d'une œuvre, entre autres, s'emploie à dissimuler en surface la relative cohérence qui l'habite en profondeur. Dans la scène qui nous occupe, il importait avant tout que la Mort diversifie ses assauts, et qu'Hercule, chaque fois, trouve à répondre sur le terrain où on l'attire.

Dramaturgie du "Mystère d'Alceste"

Mais la cohérence que j'ai cru pouvoir esquisser révèle au moins que la scène à faire, si solidement pensée qu'elle soit, n'a pas été, pour Marguerite Yourcenar, une occasion d'approfondir sa méditation sur la mort. Est-ce un effet du genre choisi, la créature qui agite devant nos yeux écarquillés ses formes incertaines – il ne faudrait tout de même pas oublier cette fameuse et si douloureuse vertèbre du cou, "le bel os blanc" qu'elle dit emprunté "à la nuque d'Hélène" (148) – est, sur le mode funèbre, un manteau d'Arlequin sur un épouvantail. Entre le fantastique et le grotesque, l'agglomérat culturel prouve à sa façon que l'écrivain joue ici avec ce qu'il représente, ne lui conservant de vérité que ce qu'elle garde d'insaisissable. Cette fois plus que jamais, le crédit que le fabulateur accorde au rêve et à l'imaginaire se heurte paradoxalement, dans ce genre qui lui permettait de représenter la mort, à sa volonté de la regarder en face.

Hercule au contraire s'affermit dans son humanité : homme dans son assurance et dans ses doutes, héros sans illusion sur la gloire, avec cette volonté, cette forme vraie du courage qui n'est que de la peur domptée, *homo religiosus* par ses accointances avec un Dieu père, il se contente, à propos de la Mort, de ce qu'il appelle "l'angle humain" (*ibid.*).

Et c'est pourquoi, au risque de contredire Marguerite Yourcenar elle-même, je terminerai cet examen en affirmant que la "scène à faire", c'était l'autre, le combat d'Hercule contre Alceste, parce qu'il se passe, si j'ose dire, entre hommes. Et rassurez-vous, cette véritable "scène à faire", elle est faite. Mais nous en parlerons une autre fois.