

## LA FEMME ET LA MORT <sup>[1]</sup>

par André MAINDRON (Poitiers)

On le sait, Yourcenar elle-même le rappelle dans son "Examen d'Alceste" (p. 102), "le Thanatos des vases grecs, le beau jeune homme buveur de sang qui est aussi le frère de l'Amour [est] devenu trop étranger à nos angoisses et à nos délires personnels, trop archéologique pour" pouvoir encore personnifier à ses yeux et aux nôtres la mort <sup>[2]</sup>. D'où le recours comme chez les latins, et selon ses propres termes, à "l'inquiétante figure du genre féminin que crée pour nous la grammaire même de notre langue". Il est ancien pourtant, et certes aussi "archéologique", le mythe de la femme qui préside à la naissance et à la mort de l'homme. Vain problème sans doute, comme celui de la poule et de l'œuf. Toujours est-il que c'est de la femme et de la mort qui rôdent dans les trois pièces d'inspiration grecque que j'ai choisi de parler aujourd'hui. Sont-elles la cause du malheur qui frappe l'ensemble des personnages ? l'incarnation du mal-être dramatique, voire de l'*Ananké* à qui Michel sacrifia ? pitoyables victimes – mais pourquoi ce terme n'a-t-il qu'un féminin ? bourrelles atroces – et pourquoi donc l'usage préfère-t-il le masculin ? Il va de soi que si je commence par poser quelques questions, c'est que j'ai l'intention ferme de n'y pas répondre : Pour ne pas vous paraître mortellement cartésien en ces lieux où la mort et la femme, jadis, ont tissu si tendres accointances. Mais puisque j'évoque la mort d'une toute jeune femme, vous l'avez compris, me voici traitant, sans autre préambule, du premier point dont je voulais vous entretenir.

\*\*\*

---

[1] Texte utilisé : M. YOURCENAR, *Théâtre, II*, Gallimard, Paris, 1971.

[2] "Beau jeune homme" ? ou "vieillard barbu", selon le *Grand Larousse encyclopédique*, t. 10, 1964 ? Le *Grand dictionnaire encyclopédique Larousse*, t.14, 1985, fait sagement le silence sur cette – intéressante – question.

Et de la première pièce – faut-il le préciser ? – c'est-à-dire de *Qui n'a pas son Minotaure ?* Rappelons que si, dans le premier volume du *Théâtre* de Yourcenar, les trois pièces sont nettement datées (1930, pour *Le Dialogue dans le marécage*, 1942, pour *La Petite Sirène*, 1961, pour *Rendre à César*), il n'en est pas de même dans le second volume qui ne propose pas plus de table des matières. La préface de la pièce dont je parle, intitulée "Aspects d'une légende et histoire d'une pièce", en fait remonter la première idée "à Paris, en 1932, à moins que ce ne fût en 1933 ou même en 1934" (p. 176) et la première édition, en revue, à 1939. Après quoi, écrit joliment l'auteur, "six ou sept ans de nouveau se passèrent" (p. 177), ce qui conduit... "en 1944". La pièce alors subit une "réfection" puis "en 1956 ou 1957, elle fut de nouveau révisée et partiellement réécrite" (p. 179). Bref ce n'est guère que pour l'édition de 1963 que se fixe le texte que nous connaissons.

La mort, dans ce "divertissement sacré", on sait quelle forme elle prend, celle du Minotaure : une forme mâle, donc. La vie aussi d'ailleurs, puisque c'est un Thésée qui va l'affronter. Entre ces deux forces, deux groupes, celui des victimes qui vont bravement, si l'on peut dire, à leur sépulture comme "les moutons vont à la pâture" (p. 185) ; qui l'acceptent, si l'on peut dire encore, mais le terme est repris par Yourcenar à quelques pages d'intervalle (pp.184, 190). Et n'a-t-on pas enseigné à ces "condamnés à mort" (p. 186) nos frères qu'ils sont "les élus. Comme c'est beau !" (p.187). Et ces idiots de s'exalter : "Nous sommes immortels" (p. 188). Nous tous, n'est-ce pas ?

Immortels parce que mortels acceptant la mort. L'idée, en soi, n'est pas inepte et Yourcenar le savait bien qui l'allait développer *Les Yeux ouverts*. Mais ces veaux – pardon, ces moutons ! – n'ont pas compris comme Thésée, qu'alors "ce n'est donc plus contre le monstre qu'il faut lutter, mais contre eux-mêmes" (pp. 190-191). D'où l'analyse ou plutôt le commentaire que fait Autolykos de cette attitude : "Thésée pense à la mort plus tragiquement (qui sait ?) que les prisonniers dans la cale, car il s'agit pour lui de la choisir" (p. 184). En quoi le *divertissement*, au sens pascalien du terme

## La femme et la mort

révélerait effectivement sa nature tragique ? Raison pourquoi Thésée

préférerai[t] à tuer le Minotaure...

– Quoi ?

– Etre le Minotaure... (p. 193).

C'est ici qu'apparaît la femme. Double – j'allais dire, en fidèle lecteur de Sarraute : évidemment ; mais on va me punir si je glisse de Marguerite à Nathalie. La femme à qui l'autre femme, sa sœur, demande :

– Tu voudrais dévorer quelqu'un ?

– Certes. Plutôt que me ronger. (p. 196).

Visiblement sœur du Minotaure autant que d'Ariane, Phèdre se révèle ainsi, à 17 ans, destinée à l'homme qui, à l'instant même, saute à terre. En même temps on trouve dans ses paroles comme un écho de la Penthésilée de Kleist : "Et dans l'étroit assemblage de nos deux corps, personne ne saura si je meurs ou si je mords, ni si ce que j'embrasse est mon gibier ou mon chasseur" (p. 197) <sup>[3]</sup>.

Alors, les misérables résignés à mourir ne présentent plus le moindre intérêt ; comme le remarque suavement Ariane : "Ils ont dépassé l'époque où l'on se console aux pieds des femmes" (p. 195). Thésée, lui, en présente encore ; pour les deux sœurs. Avec une ironie tragique, si l'on se souvient des propos d'Autolykos, ironie que résume cet échange de répliques :

ARIANE : [...] Ma sœur tend à vous détruire, comme il me plairait de vous créer. Mais vous avez choisi d'aimer Phèdre.

THESEE: On ne choisit que les femmes qui s'offrent. [...]

ARIANE : J'attends pour m'offrir qu'on me fasse signe. (p. 204).

Nous savons tous qu'Ariane n'a pas attendu trop longtemps ; que Thésée, en galant homme <sup>[4]</sup>, "évite le plus possible d'être cruel

[3] Heinrich von KLEIST (1777-1811), *Penthesilea*, 24, 1808 :

"So war es ein Versehen. Küsse, Bisse,

Das reimt sich, und wer recht von Herzen liebt,

Kann schon das eine für das andre greifen".

[4] Cf. scène 8, le dialogue entre les deux sœurs : "PHEDRE : ... Il me déplait avec

envers les femmes" (p. 223). Mais en quoi consiste donc "l'absolu du bonheur" auquel Ariane dit avoir atteint à Naxos (p. 219) ?

A la scène 3, si Thésée n'était pas Thésée, il voulait être le Minotaure ; à la scène 4, si Phèdre n'avait été Phèdre, elle eût voulu aussi, comme lui, se repaître de quelque proie. A la scène 7, Ariane avoue à Thésée : "Si Phèdre n'existait pas, Ariane serait sans doute Phèdre" (p. 218). Celle que Thésée traite en "jeune fille", en "innocence" (p. 217), révèle ainsi à l'homme mûr que... l'innocent, c'est lui. Le plus grand bonheur présent ou à venir n'est jamais qu'un "bonheur de carte postale" (p. 220). De carte postale aussi, le plus grand – le plus naïf – des héros, sans doute : "Si vous aviez tué le Minotaure, serais-je ici à souhaiter la mort de Phèdre, et la vôtre, et ma mort à moi ? Nous n'avons pas quitté le Labyrinthe. Mon amour s'est fait haine [...]" (p. 222). Tout naturellement.

Certes un dieu vient qui répond miraculeusement à la question de Thésée parti ("Si vous vouliez d'un dieu, pourquoi vous adresser à l'homme ?", p. 221) et à l'attente d'Ariane selon qui "tout se développe selon un plan tracé d'avance" (p. 223). Qui répond aussi, en même temps, à la remarque que je faisais plus haut ainsi qu'à Ariane désormais solitaire :

ARIANE : Comme tout est simple ! Je ne connaissais pas, jusqu'ici, la douceur de s'abandonner. Maintenant je ne crains plus de mourir.

DIEU : Tu es déjà morte, Ariane. Et c'est précisément ainsi que commence ta vie éternelle. (p. 229).

Avec Ariane, Yourcenar présente un type d'adolescente plus que de femme, un peu mouton, un peu chèvre ; et qui préfère, c'est bien naturel, à l'homme qui lui fait "signe", le signe que lui fait le dieu sauveur. "Divertissement sacré", sous-titrait l'auteur. "Sotie de l'illusion et du mensonge", soutenait-elle ailleurs (p. 99). Ce divertissement fait moins de victimes que celui auquel s'apprête la

---

son rire grossier d'amateur de femmes... Enfin je l'aime juste assez pour le forcer à trahir Ariane. ARIANE : Assez pour me trahir, pas assez pour ne pas le trahir." (p. 223).

## La femme et la mort

narquoise Phèdre qui, elle, fait preuve d'un solide appétit de vivre : "... J'espère, Thésée, que je me ferai aimer d'Hippolyte" (p. 231).

\*\*\*

*Le Mystère d'Alceste* propose une héroïne à peine plus âgée : Alceste a 20 ans (p. 126) – comme la Célimène de l'autre Alceste. Mais elle est mariée et mère ... d'une "agnelle" et d'un "agneau", dit l'auteur (p. 120), suffisamment grand pour exprimer par des mots son égoïsme. Et cette fois, c'est elle qui doit mourir. L'histoire de la pièce, au reste, semble aussi courte que celle que raconte la pièce, contrairement à ce dont traite *Qui n'a pas son Minotaure* ?. Seul point commun ou presque, les deux pièces ont été publiées la même année 1963. Mais *le Mystère d'Alceste* a été composé d'un seul élan, en 1942, à une époque où l'autre pièce dormait dans un tiroir. Comme si la tension, ici, était suffisamment forte pour que l'écrivain soit portée par son sujet. Et pourtant, elle le remarque elle-même, "l'amour conjugal n'est pas aujourd'hui un sujet qui tente beaucoup la littérature" (p. 99). Litote toute classique. Doit-on lui appliquer ironiquement ces paroles d'Ariane : "A chacun son Minotaure : en ce moment, vous vous dirigez sans le savoir dans le sens du plus grand danger" (p. 223) ?

Danger à notre époque de mettre en scène, dieux ou allégories, des êtres auxquels désormais on croit moins qu'à Popeye ou Barbarella ; et qui se présentent d'ailleurs de la manière la plus commune qui soit : "Je suis Apollon, feu céleste, torche inextinguible", dit l'un (p. 108). Et l'autre : "Je suis la Mort, sage-femme voilée de noir" (p. 109). Vous croyez entendre à votre porte un démarcheur ou l'agent du recensement : il ne leur manque qu'une carte dûment numérotée, estampillée avec leur photo (en plus jeune, naturellement). Je le sais, Sartre a fait pire à la même époque (en 1943, exactement), en présentant dans *les Mouches* un Jupiter au style de témoin de Jéhovah. "Vingt bons dieux !" s'exclame Hercule en arrivant (p. 132). Celui-là vous réconcilierait presque avec les forces de l'au-delà.

Mais, contrairement à ce qu'espérait Nietzsche, les dieux – ni la mort – ne meurent, la place est trop bonne. C'est la jeune, la tendre, l'aimante Alceste. Je n'ai pas dit : l'innocente. L'innocent ou plus exactement le niais, ici encore, c'est l'homme, Admète. "Laisse-moi voir en toi une femme qui volontairement meurt d'amour", supplie-t-il (p. 117). Et encore, comme le *paparazzo* à la *cover girl* à la mode :

Tu es parfaite, ainsi, si parfaite [...] ! Ne détruis pas ce chef-d'œuvre, qui seul justifie ta mort ! [...] Ne détourne pas la tête. [...] Laisse-moi te contempler, modèle dont la pose expirante nous coûte notre bonheur [...] (p. 118).

Et elle de lui répondre – le beau duo ! – : "Je hais tes yeux qui enregistrent les progrès de ma mort ! Et ce n'est pas seulement de la haine, c'est du dégoût !" (p. 117). Et plus loin, mais toujours dans la même scène : "J'avais si peur de te perdre que je me suis, comme une bête, jetée dans cette trappe de mort..." (p. 120).

– Lui, dans le même passage, lucide mais goujat : "Je ne suis qu'un des hasards du sort d'Alceste."

– Elle, touchée par le compliment : "Quel beau langage ! Je reconnais mon Admète." (...)

– Lui encore, pathétique : "Ne meurs pas, chère femme !"

– Elle, décidément bon public : "Tu as bien dit cela. Merci." (pp.117-118).

Voilà, selon les propos de la servante Philomène, une femme, donc toute sensibilité, dont l'émotion contenue dégrise le grossier Hercule qui vient de clamer : "Quel sacré bon vin ! Un vin pareil, ça console des femmes", voilà donc "la seule femme au monde qui ait jamais sacrifié sa vie à son cœur" (p. 140) ? Faut-il ajouter que, nous aussi, "nous pleurons" avec elle ?

"Mon but en composant cette pièce", écrit Yourcenar dans sa préface, "était de rénover pieusement une légende antique [...] pour en dégager d'une part l'éternelle tragi-comédie du deuil, [...] de l'autre les aspects presque liturgiques, le jeu de mort et de résurrection [...]" (pp. 99-100). Mais la tragi-comédie, elle réside d'abord dans cette mise en scène par le poète Admète, l' "unique ami" d'Apollon (p. 108), de ce qu'il croit être son bonheur ou son

malheur – bref de cette excitation qu'on appelle l'inspiration. "Tu te grises de larmes comme tu te grisais d'amour sur son lit", brome-t-il au vent du matin. "C'est ridicule", vient de murmurer Alceste qui l'observe : elle ne peut évidemment le répéter. Et d'ailleurs Hercule la fait taire avec ce bon conseil : "Silence, femme! Profite jusqu'au bout de l'occasion d'écouter un homme seul" (p. 156). Mais, dieux, qu'elle brûle donc de retomber – "comme une bête" – dans les bras de celui à qui elle disait la veille au soir : "Mourante, je me sens devant toi, vivant, comme devant une créature d'une espèce différente" (p. 117). L'approche de la mort, cette situation si caractéristique des personnages de Yourcenar, n'a pas donné deux sous d'humanité à cette étourdie ; elle ne lui a pas fait connaître comme à Ariane – mais Dieu n'est pas intervenu – la grâce de se détacher si peu que ce fût des petites dans les rets desquelles nous nous débattons tous. On souhaite bien du plaisir à ce paon avec son égérie ressuscitée.

On regrette un peu que, reprenant après Giraudoux le thème de *la Nymphe au cœur fidèle* qui, chez Giraudoux venait en droite ligne de Margaret Kennedy, Yourcenar n'ait pas donné à l'émule de Tessa un peu de sa fraîcheur lucide ; qu'elle n'ait pas su lui faire chanter avec Admète l'équivalent du duo de Lewis avec Tessa :

Si tu meurs, les oiseaux se tairont pour toujours,  
Si tu es froide, aucun soleil ne brûlera... [...]

A quoi la jeune nymphe (17 ans là encore) répondait, on le sait, et sans aigreur :

Si je meurs, les oiseaux ne se tairont qu'un soir,  
Si je meurs, pour une autre un jour tu m'oublieras. [...] <sup>[5]</sup>.

Mais à cette époque Yourcenar n'a pas encore dominé son irritation à l'égard de Giraudoux, ce qui sera fait un quart de siècle plus tard dans la préface de *Feux* <sup>[6]</sup>. Alceste, à l'encontre de Tessa,

---

[5] Jean GIRAUDOUX (1882-1944), *Tessa*, 1, tableau 1, 13, 1934. Margaret KENNEDY (1896-1967), *The Constant nymph*, 1924, roman porté à la scène en 1926 avec l'aide de Basil Dean.

[6] Cf. *Feux* dans l'édition Gallimard de 1974, "préface", pp. 14-15.

n'est qu'un spécimen de "la sale humanité" [7]. Il est vrai que ce qui intéresse Yourcenar, en définitive, est moins le thème de la femme et de la mort que celui-là seul de la mort. Voilà pourquoi elle concluait son "Examen" par ces mots :

Rien ne nous importe plus que de tâcher de deviner par quels moyens un brave homme résiste à la fois à la peur de la mort, et aux sollicitations du néant. Que nous le voulions ou non, le mystère d'Alceste devient pour nous un mystère d'Hercule (p. 104).

Que nous le voulions ou non...

\*\*\*

Est-ce à un mystère de Théodore qu'elle convie dans *Electre ou la Chute des masques* ? Théodore n'est-il pas lui aussi, à l'image d'Hercule, "une brute peut-être, un simple au cœur pur..." (p. 111)? Même si cette troisième pièce est écrite immédiatement après la seconde, en 1943-1944, il ne le semble pas. Ce n'est d'ailleurs pas mon objet de reprendre ici ce qui a été dit par Pierre Brunel ou Françoise Bonali, pas plus que je ne viens de reprendre ce que Rémy Poignault avait dit du *Mystère d'Alceste* [8]. La pièce, plus achevée, beaucoup plus crédible, publiée neuf ans avant les deux autres, en 1954, s'inscrit très clairement, l' "avant-propos" le

rappelle, dans une tradition dont Giraudoux et Sartre sont les derniers représentants français (p. 17).

Mais il est assez symptomatique que Loredana Primozych n'en parle pas dans son article sur "le *timor mortis* vu à travers l'amour chez Marguerite Yourcenar" [9]. L'évolution d'une pièce à l'autre,

[7] *Tessa*, 1, tableau 1, 17.

[8] Cf. Pierre BRUNEL, "*Electre ou la Chute des masques* de Marguerite Yourcenar", in *Marguerite Yourcenar*, actes du colloque de Valencia (1984), 1986, pp. 27-35 ; Rémy POIGNAULT, "*Le Mystère d'Alceste* : rénovation et métamorphose du mythe", in *Il Confronto letterario*, supp. al N° 5, Pavia (1985), 1986, pp. 69-80.

[9] Loredana PRIMOZICH, "*Le Timor mortis* vu à travers l'amour chez Marguerite Yourcenar", in *Quaderni di lingue e letteratura*, Verona, 1986, pp. 41-50.

## La femme et la mort

d'une femme à l'autre ne montre pas seulement une progression en âge – sinon en sagesse – et des personnages et de l'auteur. Elle montre aussi et peut-être surtout une progression dans ce que j'appellerais plutôt l'*amor mortis*, vu à travers un égoïsme morbide; en d'autres termes la haine de l'autre. La haine féminine, cela va sans dire. – Tiens, pourquoi "amour" est-il masculin et "haine" féminin ? Et c'est ainsi que "toute conscience poursuit la mort de l'autre", comme le répétait Beauvoir après Hegel, exactement à cette époque <sup>[10]</sup>.

La reine Clytemnestre, cette "grosse femme bouffie" (p. 41) qui à 40 ans a les allures altières d'une "bonne d'enfants convaincue d'inconduite avec le jardinier" (p. 47), ne sait aucun gré à sa fille de lui vouloir "épargn[er] quelques mois d'horrible agonie" (p. 67). Toute tendresse, pourtant, cette fille : "Et tu t'inquiètes de ton retour d'âge... N'aie pas peur, maman... [...] Viens, maman, voir ta fille" (p. 55). Alors la "jeunesse disgraciée" (p. 42) se met au diapason de sa chère mère, le dialogue se fait princier, elles font assaut de délicatesses : "Vipère", "louve", lance l'une (pp. 56, 57) ; "chienne, vache, chamelle", réplique l'autre (p. 60). C'est ce qu'en français on appelle se traiter de *noms d'oiseaux*.

"Petite Electre ! ... Douce Electre!", roucoulait ce pauvre niais de Théodore au début de la pièce, à qui Electre – je cite l'indication scénique –, "*lui caressant la tête, comme à un chien*" (p. 27), répondait assurément sans trop de férocité. Après quoi, le malheureux sorti, elle raillait avec Pylade : "Théo se fait encore illusion au sujet de la douceur des femmes" (p. 36). Après quoi encore, mais toujours dans la même scène avec Pylade – je cite une autre indication scénique –, "*extasiée, s'abandonnant*", elle s'écriait: "Ah ! [...] Comme c'est bon d'avouer que c'est de vengeance qu'on a faim, et pas seulement de justice..." (p. 43). Le texte ne précise pas – c'est sans doute laissé au bon naturel de l'actrice – si alors Electre, sinon Ariane à la fin du *Minotaure*, a, selon les paroles de Clytemnestre un peu plus tard, "les yeux

[10] Simone de BEAUVOIR (1908-1986), épigraphe de *L'Invitée*, 1943 ; cf. *La Force de l'âge*, 1960, éd. de poche, 1970, pp. 364-527. N. B. : en allemand, mort (*der Tod*), haine (*der Hass*) sont masculins, et amour (*die Liebe*) féminin. Ce qui change évidemment tout.

fermés" (p. 58). On sait bien que, d'après Chateaubriand, seule "l'intelligence supérieure consent à fermer les yeux parce qu'elle aperçoit tout en dedans"<sup>[11]</sup>. Mais il faut rappeler que Pylade vient de la mettre en appétit en plaisantant finement Egisthe absent : "Il aura tout juste cinq mortelles secondes pour se repentir de s'être moqué de ton nez et de tes yeux...". Hé oui, si le nez d'Electre, comme eût dit un autre libertin repentant...

La parodie du *Sermon sur la montagne* ici, celle du *Pater* là (p.47, puis p. 51) ne ressortissent plus au jeu sur le théâtre à l'intérieur même du théâtre ; jeu très à la mode en ces années, on le sait, y compris dans ces pièces ; "petit jeu littéraire" qui trahit, comme le confesse Yourcenar dans la préface de *Qui n'a pas son Minotaure ?*, "l'auteur embarrassé par un sujet trop beau ou trop grand pour lui et qui pirouette ou gambille pour se rassurer soi-même et rassurer son auditoire" (pp. 176-177). Il s'agit, en rejetant explicitement l'enseignement de l'amour et du pardon chrétiens, d'un *théâtre de la cruauté*, selon la formule utilisée par Artaud dans ces mêmes années<sup>[12]</sup>. De la cruauté féminine, toujours.

Certes, il y a des hommes dans *Electre*, des rôles – et des râles – masculins. Mais hommes-enfants, tel Oreste après Admète ; hommes asservis par leur condition, comme Théodore, ou par l'âge, comme Egisthe après Thésée. Tous vampés par une femme. Dans l'action ils pèsent au mieux, selon le mot d'une voisine au début du *Mystère d'Alceste*, "le poids du corps d'un homme" (p. 114). C'est à peu près tout. Je parle bien des hommes, non des dieux ou demi-dieux. C'est le puéril Oreste qui les confond : "J'aurais peut-être détesté mon père, s'il avait vécu... Je pleurais parce qu'Egisthe avait tué mon Dieu, et que j'avais peur..." (p. 51). *Timor mortis*. C'est sa grande sœur Electre qui profite de cette naïveté ; qui réussit à le lier, comme elle le dit si joliment, par "les liens du sang" (p. 47). *Amor mortis*. En quoi cette pièce fournirait d'après

---

[11] CHATEAUBRIAND (1768-1848), *Mémoires d'outre-tombe*, 1ère partie, livre 5, ch. 15, 1848.

[12] Antonin ARTAUD (1896-1948), *Le Théâtre et son double*, 1936.

## La femme et la mort

Yourcenar “une preuve par l’absurde de l’inanité de la vengeance” (p. 99).

Yourcenar le fait dire à Clytemnestre dans *Feux* (p. 179) : “Il n’y a qu’un homme au monde : le reste n’est pour chaque femme qu’une erreur ou qu’un pis-aller triste”. On sait ce que la psychanalyse en a déduit. Il va de soi que cet homme ne peut pas être le second époux, père méconnu d’Oreste plus que le premier, père reconnu d’Electre, même si le second a (doublement) débarrassé Clytemnestre du premier. La Clytemnestre de la pièce dit : “Il faut une haine et un amour pour faire ce que j’ai fait, et des deux la haine est peut-être l’ingrédient le plus nécessaire. On ne hait pas deux fois dans sa vie” (p. 58). Le contexte montre clairement qu’elle a aimé – à sa façon – successivement l’un et l’autre époux et son fils – sans doute plus qu’eux-mêmes (p. 53). Mais il ne lui était pas absolument indispensable de tuer Agamemnon et encore moins de l’avilir pour protéger Oreste. Ce crime, ces crimes devenaient en revanche nécessaires dans la haine sans faille, sans retour qu’elle éprouve pour sa fille Electre ; de même qu’il est nécessaire à celle-ci de donner la mort à son tour pour, peut-être, pouvoir enfin devenir ainsi que sa mère – et comme on disait dans les bonnes familles – une *vraie* femme. Seul un homme, un *Untermensch*, quoi, peut ricaner à ce sujet : “Petit détail insignifiant, Electre “ (p. 66). A lui aussi on souhaite bien du plaisir lorsqu’il s’en va avec sa “bien-aimée” (p. 74).

\*\*\*

Si j’ai replacé ces trois pièces d’inspiration grecque dans l’ordre où elles ont été composées, vous l’avez compris, c’était pour essayer de voir si elles dessinaient, face à la mort, une figure de femme – une figure qui pût, nous autres pauvres hommes, nous convaincre que, comme l’affirme P. Grimal, “le message de l’hellénisme, c’est l’humanisme”<sup>[13]</sup>. Il n’en est rien. “Ce gala imaginaire que l’auteur d’une pièce se donne à soi-même”, comme il est dit dans l’ “Examen d’Alceste” (p. 101), il est, on le sait bien, celui que tout ego attaché à la vie se donne *in petto* sa vie durant. Triste vie, triste gala – non, je ne dis pas, ce serait simpliste... ce que vous attendez.

---

[13] Pierre GRIMAL à France Culture, le 11 avril 1990.

Loin d'être des jeunes filles disgraciées comme Electre, il s'en faut de beaucoup, Ariane et Phèdre dans la première pièce sont pourtant ses sœurs : mêmes troubles "allées et venues", mêmes "jupes trop courtes", mêmes "yeux obstinément baissés, mais quêtant" partout l'homme (p. 60). Yourcenar laisse l'une "entonner pour rien une élégie sur soi-même" (p. 45), comme Oreste, bien que, dans *Les Yeux ouverts*, elle la présente comme une "âme qui monte au ciel" <sup>[14]</sup>, tandis que sur le visage de l'autre déjà se profile le masque de la matrone Clytemnestre. Entre ces deux états, celui de la jeune fille qui meurt de ne pas aimer, et celui de la femme qui meurt de ne plus aimer, il y a l'élue, l'Alceste qui, nous dit-on, meurt par amour. Amour de quoi ou plutôt de qui ? la question n'est pas vraiment posée. Mais à l'instant libérateur, qu'elle demeure crispée, hargneuse, pâle sœur de la Mariana de Montherlant <sup>[15]</sup>, comme elle assoiffée de "quelque chose de glacé qui [la] rafraîchirait pour toujours" (p. 121), comme elle incapable de mourir à soi-même – c'est-à-dire, authentiquement, d'accepter !

Ce point de vue apaisé, Yourcenar, on le sait, dès 1934, l'avait trouvé pour les *Mémoires d'Hadrien* : "Je commence à apercevoir le profil de *ma* mort" <sup>[16]</sup>. Montaigne, on le sait aussi, quelques siècles auparavant avait également éprouvé que "qui a appris à mourir, il a désappris à servir" <sup>[17]</sup>. Les plus dures des héroïnes de ces trois pièces ne rêvent que de sang, de plus de sang que n'en verse "une accouchée" <sup>[18]</sup> ; belle image de l'*amor fati*. Non, "nous n'avons pas quitté le Labyrinthe" ; le monstre est toujours là, à l'affût, en chacune <sup>[19]</sup>. Les moins dures se contentent de coqueter avec la

[14] *Les Yeux ouverts*, le Centurion, Paris, 1980, p. 199. Il est vrai qu'il s'agit là d' "un sujet qui passe les mots" (*ibid.*, p. 200).

[15] Henry de MONTHERLANT (1896-1972), *Le Maître de Santiago*, 1947.

[16] *Mémoires d'Hadrien*, "Carnet de notes", in *Oeuvres romanesques*, Pléiade, 1982, p. 520 ; souligné par moi.

[17] MONTAIGNE, (1533-1592), *Essais*, 1, 20, 1580.

[18] Cf. les propos d'Electre, p. 31, puis de Pylade, p. 63, après ceux de la Clytemnestre de *Feux*, p. 188.

[19] Cf. encore la *Penthesilea* de Kleist, sc. 9 :  
"Da nichts von aussen sie, kein Schicksal, hält,  
Nichts als ihr töricht Herz..."

## *La femme et la mort*

mort – et de convertir ce petit jeu en haine de l'homme, comme le disait encore Ariane. En quoi le destin de l'homme, si l'on se souvient des paroles d'Autolykos, est réellement tragique.

Yourcenar observait judicieusement dans *Les Yeux ouverts* que “tout ce qui est une fin en soi finit mal” (p. 78). Remarque profonde et qui résumerait à elle seule l'absurde fatal de notre condition. Mais Egesthe, lui, s'est “résigné de longue date à ce que tout finisse mal” (p. 67) ; philosophie de victime, d'aveugle : c'est un homme. Pour la Clytemnestre de *Feux*, “les femmes [...] s'attendent toujours à ce que tout finisse mal” (p. 186) : plaisant euphémisme dans la bouche de cette autre “sage-femme” lucide. Et pour celui qui s'est laissé embarquer dans cette liturgie de l'humaine angoisse, comment croyez-vous que cela puisse se terminer ?

