

## MARGUERITE YOURCENAR DRAMATURGE ?

par Daniel-Henri PAGEAUX (Paris III)

Marguerite Yourcenar dramaturge ? Je me propose d'examiner ce que peut signifier cette épithète pour un écrivain polymorphe comme Marguerite Yourcenar, poète, traductrice, essayiste, mais qui restera sans doute avant tout romancière. Autrement dit, je souhaiterais réfléchir sur la place qu'occupe le théâtre dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar, sur sa nature, ce qui peut globalement le caractériser d'un point de vue esthétique, enfin sur sa fonction, j'allais dire son rôle possible dans l'œuvre ou plutôt dans l'imaginaire, dans l'aventure créatrice, poétique de Marguerite Yourcenar.

Il me paraît symptomatique, mieux révélateur, que Marguerite Yourcenar soit sur la défensive lorsque Matthieu Galey l'interroge sur son activité théâtrale. A une question du critique portant sur le théâtre comme une "occupation secondaire", elle réagit par un long plaidoyer, invoquant des éléments autobiographiques, l'historique et la genèse de son œuvre, les rapports entre sa vie et son œuvre. Du coup, *La Petite Sirène*, qualifiée par la romancière de "bluette", devient, par les résonances autobiographiques, un texte capital : "elle a représenté le partage des eaux entre ma vie d'avant 1940 [...] et celle d'après". Qui l'eût dit ? *La Petite Sirène* "fait déjà prévoir pour moi les paysages du ciel et d'eau (*sic*) où Zénon accomplit sa renonciation". Et Marguerite Yourcenar de multiplier les formules : "personne n'a senti"... "on n'a pas vu"... "On a très peu noté" pour mettre elle-même en évidence des manques de perspicacité de la critique lorsqu'elle envisage son œuvre dramatique, mais aussi ce que tout critique ne peut qu'accepter *a priori* : la cohérence thématique qui fait passer d'*Electre* au *Coup de grâce*, par exemple, ou l'unité idéologique profonde qui permet au *Minotaure* de rappeler "la vision du monde qui sous-tend tous

mes livres”<sup>[1]</sup>. Sur tous ces points le plaidoyer est légitime. Il commence à être un objet d’interrogation lorsqu’on compare les réponses faites à propos du théâtre à celles qui suivent, consacrées à l’art de traduire. Cette fois-ci, la romancière ne cherche nullement à défendre une activité pour ainsi dire accidentelle, annexe ; mieux : elle se livre à une réflexion à la fois personnelle et théorique sur l’art de traduire. Il ne s’agit plus cette fois-ci de prouver que la traduction n’est pas une pièce rapportée dans son œuvre : il s’agit de réfléchir sur une orientation d’écriture, sur des questions d’esthétique, de recreation par le mot. Je me borne à constater que ces réflexions, ce niveau de réflexion n’apparaissent pas lorsqu’il faut dresser un bilan de l’écriture dramatique. Il est possible d’avancer qu’il y a un problème, celui du statut du théâtre, dans l’œuvre de Marguerite Yourcenar.

Si nous reprenons le fil biographique, démarche presque obligée chez Marguerite Yourcenar, obligée, mais aussi souvent trompeuse ou facile à l’excès, le théâtre, un certain théâtre fait partie de sa première formation. A ce titre, il est évidemment étroitement associé au père, à sa culture, à ses goûts, mais il n’est jamais découvert, senti dans sa dimension essentielle, première : la représentation théâtrale, le rapport complexe d’un spectateur avec un spectacle, des acteurs, un décor. Shakespeare, Maeterlinck, Ibsen ou *Les Oiseaux* d’Aristophane sont lus, en compagnie du père, à haute voix<sup>[2]</sup>. Le théâtre est une suite de textes découverts, comme il en serait de la poésie, en goûtant la force du verbe ou celle des idées. Nous ne saurons jamais ce qu’a apporté la lecture personnelle de *Phèdre* à huit ans, au delà de l’humour de la romancière ou de ce que nos propres fantasmes peuvent recréer. Pas plus que nous ne saurons, c’est plus gênant pour notre propos, ce que peut représenter pour Marguerite Yourcenar “la tragique grandeur d’une scène de foule dans Shakespeare”, remarque faite en passant, au fil de la plume, dans un texte consacré à *l’Histoire Auguste*<sup>[3]</sup>.

---

[1] *Les Yeux ouverts*, éd. Poche, pp. 185-186.

[2] *Ibid.*, pp. 24, 26, 28, 29, 30, 44, 47.

[3] *Sous bénéfice d’inventaire*, éd. Idées Gallimard, p. 21.

## Marguerite Yourcenar dramaturge?

Que le théâtre soit avant tout pour Marguerite Yourcenar une référence culturelle, un élément de réflexion, comme la peinture ou la musique ou la philosophie, la religion, c'est une évidence qu'il conviendra cependant d'expliquer et de nuancer. Bornons-nous pour l'instant à deux constatations : à l'exception du *Denier du rêve*, le théâtre de Marguerite Yourcenar est une création dérivée, une reprise de modèles grecs, pour trois textes, d'un conte d'Andersen et d'une citation du *Purgatoire* de Dante comme prétexte. Seconde observation, empruntée à une remarque qui frise le paradoxe ou l'impertinence de son commentateur Jean Blot. Ce dernier n'écrit-il pas à propos du *Minotaure* que la pièce est précédée d'une "introduction qui me paraît supérieure au divertissement qu'elle présente" [4]. Il est remarquable de constater à quel point les préfaces aux pièces sont longues, érudites, offrant à l'écrivain l'occasion de mises au point de deux ordres : érudit, par d'admirables synthèses, plongées dans la culture antique ; biographique en second lieu. Il vaudrait la peine de s'interroger sur ce que serait *L'Œuvre au Noir* précédé ou suivi d'un texte presque égal à celui du roman.

Les pièces de Marguerite Yourcenar sont d'abord étudiées, par la volonté de l'écrivain, comme des jalons doubles : dans l'histoire collective et à travers son aventure personnelle. Son *Electre* est un moment dans ce qui est vu comme "un nœud de serpents qui sans cesse se reforme". Les modèles précédents, Eschyle, Sophocle sont étudiés, comparés à des œuvres d'art : "figures en ronde-bosse", ou l'*Electre* de Sophocle mise en parallèle avec la Minerve de Phidias. Le texte d'Euripide est placé dans l'éclairage dostoïevskien d'*Humiliés et Offensés* [5]. De la même façon, dans un texte d'essai de *Sous bénéfice d'inventaire*, les références à l'*Hamlet* de Shakespeare serviront une réflexion purement philosophique [6]. La préface à *Qui n'a pas son Minotaure?* est prioritairement une mise au point qui part du folklore "riche matériau pour l'archéologue et le sociologue", passe par l'histoire des mentalités (avec de fines remarques sur le souvenir de la Crète dans

---

[4] *Marguerite Yourcenar*, éd. Seghers, p. 64.

[5] *Théâtre II*, éd. Gallimard, pp. 10, 13.

[6] *Sous bénéfice...*, op. cit., pp. 95, 163-4, 284.

l'imagination grecque) pour déboucher sur des considérations morales : le labyrinthe comme "éternelle chambre des horreurs" [7]. Cette vision de moraliste n'est pas cantonnée à la préface : elle organise à deux reprises le texte de la pièce d'une façon appuyée : d'une part la mise en question du sacrifice, l'acceptation du sacrifice et la polyphonie des voix des victimes ; d'autre part, les hésitations et les veuleries de Thésée qui aboutissent à une remise en question de l'héroïsme. La vision moraliste se fera plus agressive, satirique dans *La Petite Sirène*, avec la critique d'une société médiocre, ou avec le défilé des endeuillés dans *Le Mystère d'Alceste*, pièce qui reste centrée sur le mystère de l' "oblation volontaire", question qui n'exclut pas l'élaboration d'un couple dont le dialogue met en évidence l'impossible communion. Que ce problème renvoie la romancière au sacrifice volontaire d'Antinoüs dans *Mémoires d'Hadrien* ne fait que creuser le fossé entre deux textes, deux analyses dont l'ampleur et la tonalité diffèrent en tous points.

Qu'on nous entende bien : pour importantes qu'elles soient, les préfaces ne cachent pas à nos yeux les textes proprement dits. Mais il est difficile, nous semble-t-il, de dégager ce qui est volontairement inscrit, conçu selon une perspective dramatique, c'est-à-dire extérieure au texte, le prolongeant par le jeu, par le corps, par autre chose que la voix.

J'observe d'ailleurs le sort pour le moins infortuné du théâtre de Marguerite Yourcenar, relevé par l'écrivain de façon quasiment incessante. Il n'est ni exagéré ni inconvenant de dire que le sort habituel du théâtre de Marguerite Yourcenar, sa condition matérielle est prioritairement le tiroir ou le carton. Sur ce point, les préfaces font de longues mises au point, d'autant plus longues que la désinvolture de l'écrivain est plus grande. *Le Dialogue dans le marécage*, publié en 1932 "reposa jusqu'à ce jour dans mes cartons" [8]. *La Petite Sirène* a été "dans les limbes d'un tiroir ou d'une valise dont je le sors aujourd'hui" [9]. A cet égard, l'histoire

---

[7] *Théâtre II*, pp. 166-167.

[8] *Théâtre I*, p. 175.

[9] *Ibid.*, p. 137.

## Marguerite Yourcenar dramaturge?

du *Minotaure* en trois phases d'oubli est exemplaire : à chaque fois "mise de côté", "rentrée dans un tiroir", puis "au fond d'un classeur" [10]. Dira-t-on que la romancière nous a habitués pour d'autres fragments de textes à de semblables procédés ? Sans doute, mais il s'agit ici de textes pour le théâtre.

Il y a plus. Quelques confessions, ici ou là, dans les préfaces aux deux volumes de théâtre, précisent curieusement la position de Marguerite Yourcenar vis-à-vis sinon du théâtre, du moins du sien. A plusieurs reprises, l'écrivain confie l'origine fortuite d'un texte : un divertissement entre amis, un théâtre de société, comme il en a existé aux siècles passés et encore au XXème siècle pour des milieux privilégiés : "un petit jeu littéraire", "un amusement" écrite elle à propos du *Minotaure* [11]. Pour *La Petite Sirène*, autre "divertissement", c'est "une pièce de circonstance", écrite "pour un ami américain" et Marguerite Yourcenar de faire l'éloge du "théâtre d'amateur" qui a "un bouquet bien à lui" [12]. Beaucoup plus révélateurs sont deux aveux qui tendent à exclure toute représentation pour s'en tenir à un face-à-face : le texte et un unique spectateur ou auditeur, l'auteur lui-même. L'écrivain parle dans la préface au *Mystère d'Alceste* de "ce gala imaginaire que l'auteur d'une pièce se donne à soi-même" [13] et dans *Rendre à César* de "la représentation à bureaux fermés que l'auteur se donne à lui-même et qui ne sera peut-être jamais suivie d'aucune autre" [14]. Marguerite Yourcenar dramaturge aurait-elle, sur le théâtre, l'opinion que son "frère" Zénon a sur la philosophie ou l'idéologie : "Toute doctrine qui s'impose aux foules donne des gages à l'ineptie humaine" ? Plus profondément, on peut s'étonner que la romancière, si sensible aux rites ("tous les rites sont beaux. J'aime les rites. Les bases de ma culture sont religieuses") [15], refuse à un art éminemment social comme le théâtre son évidente dimension,

[10] *Théâtre II*, pp. 177-179.

[11] *Ibid.*, p. 176.

[12] *Théâtre I*, p. 135.

[13] *Théâtre II*, p. 101.

[14] *Théâtre I*, p. 10.

[15] *Les Yeux ouverts*, op. cit., p. 35.

sa fonction religieuse au sens profond du terme : “ce qui relie” [16]. Mais on se souviendra alors d’une réaction qui n’est peut-être pas seulement de fausse humilité ou de coquetterie intellectuelle : à la remarque de Matthieu Galey portant sur le fait que son théâtre est “rarement joué”, elle répond : “Ce n’est pas ce qui m’importe” [17]. Plus profondément, plus secrètement, on se souviendra aussi de l’Alexis musicien, soliste qui n’aime pas se produire en public :

Je n’aimais pas ce public pour qui l’art n’est qu’une vanité nécessaire, ces visages composés dissimulant les âmes, l’absence des âmes. Je concevais mal qu’on pût jouer devant des inconnus, à heure fixe, pour un salaire versé d’avance. Je devinais les appréciations toutes faites, qu’ils se croyaient obligés de formuler en sortant ; je haïssais leur goût pour l’emphase inutile, l’intérêt même qu’ils me portaient, parce que j’étais de leur monde, et l’éclat factice dont se paraient les femmes. Je préférais encore les auditeurs de concerts populaires, donnés le soir dans quelque salle misérable, où j’acceptais parfois de jouer gratuitement. [...] Les gens qui vont au théâtre cherchent à s’oublier eux-mêmes ; ceux qui vont au concert cherchent plutôt à se retrouver. Entre la dispersion du jour et la dissolution du sommeil, ils se retrempent dans ce qu’ils sont. [18]

Il est vain, et même déplacé, de mettre en rapport, sans précaution aucune, le créateur et sa créature, même si elle est issue du premier essai romanesque. Toutefois, une telle confession recoupe certaines prises de position proprement esthétiques de Marguerite Yourcenar sur le théâtre de son temps et sur l’art dramatique en général.

De même que Marguerite Yourcenar oppose, avec la dernière fermeté, roman et romanesque, c’est-à-dire vérité et mensonge, de même elle paraît opposer, lorsqu’il s’agit de théâtre, vérité et mensonge, mais le mensonge, sur scène, se nomme illusion. Là encore, *Alexis*, ce court texte inaugural dans l’œuvre de Marguerite Yourcenar, apparaît comme une clé explicative : l’amour pour Alexis est “une illusion réciproque”, le couple est mensonge, le silence est à la fois l’expression et le masque de ce mensonge que

---

[16] *Ibid.*, p. 39.

[17] *Ibid.*, p. 185.

[18] *Alexis / Le Coup de grâce*, éd. Folio, p. 83.

vit le couple, que le couple joue, mais “ni vous ni moi ne nous intéressons aux drames”. Qui aurait dit qu’*Alexis* dans sa brièveté, contenait les indications scéniques, schématiques, d’une pièce qui s’est jouée ? Un texte sorti des coulisses, après le mensonge social, la représentation, un texte sincère, parce qu’il est la description appliquée de l’envers du décor ? Cherchons encore, à dessein, des textes les plus éloignés du théâtre, *stricto sensu*, pour y déceler quelques confidences parlantes. Et par exemple, le long essai consacré à Thomas Mann, dans *Sous bénéfice d’inventaire*, où Marguerite Yourcenar relève chez le romancier allemand “la notion presque obsessionnelle de l’abjection secrète de l’artiste” et le choix fait par elle d’un épisode de Felix Krull : “l’épisode de la visite à l’acteur célèbre, idolâtré du public pour son élégante désinvolture d’homme du monde, mais qui, dans sa loge malpropore, suant sous un reste de maquillage, n’est plus qu’un individu, à la peau couverte de sanguinolentes pustules”<sup>[19]</sup>. Et Marguerite Yourcenar de poursuivre sa réflexion sur ce thème majeur dans l’œuvre de Th. Mann : “cette hantise de l’imposture inhérente à toute réalisation artistique”, à travers le personnage de Krull “virtuose du déguisement et du double jeu”<sup>[20]</sup>. Expressions toutes faites ? Facilités de langage ? Voire ! Il n’est pas sûr que la méfiance de Marguerite Yourcenar à l’égard de Malraux soit d’ordre purement rhétorique : la critique sans appel qu’elle adresse non seulement à l’œuvre, mais à l’homme, a besoin de la référence théâtrale. Doutant de sa sincérité en art, elle finira par accuser l’homme : “C’était un grand acteur”<sup>[21]</sup>. Parle-t-elle de dramaturges contemporains, Jean Cocteau ou Jean Giraudoux ? La critique porte sur le même problème, sur les mêmes faiblesses. Cocteau, “que je place haut comme poète” est accusé de “dérailler dans la futilité” et de “faire parisien”<sup>[22]</sup>. Quant à Giraudoux qui renvoie, par malheur, un peu trop à la Marguerite Yourcenar de *Qui n’a pas son Minotaure ?*, (“Vous me direz qu’il y a beaucoup de caricatures tracées à gros traits dans mon propre *Qui n’a pas son Minotaure ?*”), il est en quelque sorte accusé de superficialité, par

[19] *Sous bénéfice...*, *op. cit.*, p. 285.

[20] *Ibid.*, p. 286.

[21] *Les Yeux ouverts*, pp. 114-115.

[22] *Ibid.*, p. 88.

absence de dimension authentique : "Je ne crois pas que l'indignité humaine ait beaucoup préoccupé Giraudoux" [23].

Qu'il s'agisse du théâtre ou du roman, Marguerite Yourcenar garde, pour repousser ce qu'elle déteste par-dessus tout, les mêmes mots : "le bal costumé", "le travestissement", "le travesti", à moins que ce ne soient les mots "romanesque" ou "mélodrame", chaque fois, bien sûr, que surgissent la question ou la dimension humaines. Regrets de voir Ariane traitée "avec le romanesque le plus simple" [24] ; charme rompu du texte du *Minotaure* qui prend l'air piteux "d'une toilette de bal costumé" [25], même accusation portée contre le roman historique pour mieux justifier le roman "à histoire" dans la postface à *L'Œuvre au Noir*. Plus curieuse encore, cette réflexion qui décrit l'auteur comme un possible cabotin "qui pirouette ou gambille pour se rassurer soi-même et rassurer son auditoire" [26]. Toujours dans la préface au *Minotaure* se révèle l'obsession du "fard", du "vernis", de la "manucure". "Travestissement" : c'est le mot qu'emploie encore Marguerite Yourcenar pour justifier les modifications apportées en 1952 au texte d'*Alexis* de 1927. Il vaudrait la peine de relever toutes les occurrences de ces mots (travestissement, mensonge) qui nous font passer du roman au théâtre, mais toujours pour en désigner la mauvaise part, la part inavouable, la part de mensonge.

Cette équation, facile, entre théâtre et mensonge (valable aussi bien pour le baroque que pour la scène bourgeoise de notre temps) explique peut être la propension de Marguerite Yourcenar à se tourner vers des formes non occidentales ou marginales par rapport à une tradition jugée trop prisonnière de l'illusion comique, comme disait Corneille qui a seulement pour Marguerite Yourcenar une "grandeur rocailleuse" [27]. C'est pourquoi elle se tourne ou pressent le "Nô" japonais avec *Dialogue dans le*

---

[23] *Ibid.*, p. 88.

[24] *Théâtre II*, p. 173.

[25] *Ibid.*, p. 177.

[26] *Ibid.*, p. 177.

[27] *Les Yeux ouverts*, *op. cit.*, p. 97.



## Marguerite Yourcenar dramaturge?

*marécage* ou la *Commedia dell'Arte* avec *Rendre à César* [28]. C'est pourquoi elle critique Euripide qui l'a inspirée pour *Alceste* ("il a inspiré le meilleur et le pire"), accusé encore dans la préface à *Electre* d'avoir une "sensibilité presque romantique", un "émotionalisme tout féminin" [29] qui l'a fait pour ainsi dire trébucher : "J'étais allée à la plus sombrement réaliste" [30]. Aussi convient-il d'élaguer. Elle ne veut pas pour son *Alceste* d'"altercations conjugales du théâtre moderne" [31]. Même dans l'imprécision, l'accusation fait mouche.

Pour éviter la pleine pâte humaine, les faiblesses et les abandons, il faut tailler, élaguer, épurer : guerre obstinée que Marguerite Yourcenar mène non seulement contre l'épaisseur d'une action humaine mais contre l'illusion théâtrale au risque de casser le jouet, de rompre le charme. N'est-ce pas, prolongé tel un écho, le travail entrepris dès *Alexis* lorsqu'elle confesse avoir été attirée par une certaine écriture sèche, dépouillée, issue de Gide et de Schlumberger ? [32]. Il faut, comme elle l'écrit, dans *Alceste* "une pièce la plus désencombrée possible" [33]. On dira que c'est l'attitude même de la romancière taillant dans ses mots, retranchant dans ses pages. Sans doute : mais il s'agit là de lutter contre ce qui est un certain théâtre, ce qui le fonde : le personnage et son drame, l'illusion qui justifie aussi bien la *mimesis* que la *catharsis*, deux principes totalement rejetés par Marguerite Yourcenar. Cette logique aboutit au vide, à la chute des masques dans *Electre*, au vide que Thésée trouve dans un labyrinthe qui n'est que la transposition de son moi, le vide sur lequel Marguerite Yourcenar a écrit l'un des plus beaux essais : elle parlait de Mishima.

La ruine de toute illusion, au nom d'une certaine vérité, ou plutôt par horreur d'un certain mensonge public, constitue le

[28] *Théâtre I*, pp. 18, 176.

[29] *Théâtre II*, p. 14.

[30] *Ibid.*, pp. 20, 95.

[31] *Théâtre II*, p. 103.

[32] *Les Yeux ouverts*, p. 46.

[33] *Théâtre II*, p. 103.

premier trait de la dramaturgie yourcenarienne (qu'elle a en commun avec le monde romanesque). C'est dans ce contexte qu'il faut poser le problème du personnage de théâtre : ici les différences vont s'accuser entre roman et théâtre.

A une exception près, exception, faut-il le dire ? qui confirme la règle que nous essayons de poser : le caractère épuré, schématique du personnage de théâtre frise parfois l'esquisse ou la caricature, mot employé par Marguerite Yourcenar elle-même, nous l'avons vu plus haut. Cette exception est *Denier du rêve*, parce que la pièce est une adaptation d'un roman. C'est à propos de cette pièce, de ce texte d'abord roman, que Marguerite Yourcenar évoquera certains problèmes de création... "romanesque" touchant le personnage<sup>[34]</sup>. Tout au plus, pour le *Minotaure*, elle indiquera comment le "mince badinage", le "sketch" sont devenus autre chose "en s'intériorisant"<sup>[35]</sup>. Mais de préciser : "la grotesque démarche d'un homme égaré dans les replis de soi-même"<sup>[36]</sup>. Ailleurs, il sera question de remaniements par rapport à l'action, au mythe, ou de "forme à remplir", qu'il s'agisse de l'action ou des acteurs<sup>[37]</sup>. On concédera que l'on est loin de cette vie partagée avec Hadrien ou Zénon, ou Alexis, de cet effort pour se "rapprocher" d'une personne, d'un être humain dans sa singularité irremplaçable<sup>[38]</sup>. Si remaniements il y a, ils n'ont rien à voir avec ces essais, écriture proche du délire pour atteindre, par le mot, la vérité intérieure d'un être singulier<sup>[39]</sup>. Aucun personnage théâtral n'a le privilège ambigu défini par Marguerite Yourcenar dans la Postface à *Anna soror* : "le suprême privilège du romancier, celui de se perdre tout entier dans ses personnages ou de se laisser posséder par eux". Privilège, on le

---

[34] *Théâtre I*, p. 12. A noter que Marguerite Yourcenar oppose les personnages tracés d'un trait incertain (roman) et ceux du théâtre dessiné d'un trait "forcé". A noter que deux portraits de vieillards sont issus d'une page paternelle et enfin, exception qui confine à l'inversion symptomatique : ici "les personnages relèguent l'auteur dans le trou du souffleur" (*ibid.*, p. 16). C'est l'absence des "ombres portées" dont nous parlerons en conclusion.

[35] *Théâtre II*, pp. 178-9.

[36] *Ibid.*, p. 178.

[37] *Les Yeux ouverts*, pp. 208, 210, 224.

[38] *Ibid.*, p. 102.

[39] *Ibid.*, pp. 144-145.

## Marguerite Yourcenar dramaturge?

voit, aussi bien du romancier que du personnage, dans un tête-à-tête qui se change en corps à corps. Comment dès lors ne pas souscrire à la remarque de Jean Blot :

Si les personnages manquent d'épaisseur ou de réalité, c'est qu'ils sont issus du théâtre plus que de la vie <sup>[40]</sup>.

Nous savons maintenant ce qu'il faut penser du milieu d'où ils sont issus, sinon peu recommandable, du moins entaché de faussetés et de mensonges. Au fond, le meilleur synonyme de théâtre est le mot "fiction", rejeté avec force à la dernière page des *Yeux ouverts* : les personnages sont incorporés au moi de la romancière et elle n'écrit des textes que lorsque le moment de l'incorporation totale est venu <sup>[41]</sup>. Encore faut-il noter à quel point l'écriture dramatique s'oppose à l'écriture romanesque et pas seulement au plan des personnages et de leur densité, de leur vérité.

L'une des préoccupations majeures de l'écriture romanesque est celle de la "voix" et plus précisément de l'"authenticité tonale" pour reprendre une expression de l'écrivain dans un article de la *NRF* consacré au Roman historique <sup>[42]</sup>. D'où les efforts de la romancière pour s'approcher du corps et de la voix du personnage, par le choix des mots : le roman lu à haute voix, comme le théâtre du temps de sa jeunesse. On sait qu'*Alexis* est "le portrait d'une voix". C'est cette même préoccupation qui a porté sans doute Marguerite Yourcenar à traduire *The Waves* de Virginia Woolf, parlant dans sa préface d'un "livre à six instruments". Dans *Les Yeux ouverts*, cette question de la voix sera souvent traduite, posée en termes musicaux : il s'agit de retrouver la justesse d'un ton et l'intensité la plus parfaite d'un mot <sup>[43]</sup>. La romancière ira même jusqu'à parler à propos d'*Alexis* de l'"acoustique du livre". Et il est aisé de noter l'envahissement du texte par le silence, comme d'ailleurs dans d'autres textes aimés de Marguerite Yourcenar, le grec Cavafy, par exemple <sup>[44]</sup>.

[40] J. BLOT, *Marguerite Yourcenar*, éd. Seghers, *op. cit.*, p. 123.

[41] *Les Yeux ouverts*, p. 307.

[42] *Ibid.*, pp. 198-9.

[43] *Ibid.*, pp. 198-9, cf. *ibid.*, p. 39 "le voltage considérable" d'un mot.

[44] *Sous bénéfice...*, *op. cit.*, pp. 241-2. Cf. dans *Alexis* (éd. Folio).

Dans sa recherche d'un ton juste pour Hadrien ou pour Zénon, Marguerite Yourcenar confie ses déboires, en particulier lorsqu'elle a interrogé le théâtre antique : tantôt elle a trouvé "la condescendance amusée de l'auteur comique", tantôt un style tragique "tissu lui-même des tours et des termes archaïques de la langue épique". Bref, "un langage qui n'a jamais été parlé qu'au théâtre" [45]. Une fois de plus, le théâtre est école de fausseté et le texte théâtral ignore l'authenticité, à de rares exceptions près :

Certains soliloques lyriques de Lear ou d'Hamlet qui appartiennent audiblement au monde du théâtre, ne nous renseignent pas moins sur le langage de l'émotion violemment ressentie par certaines âmes particulièrement fortes ou profondes [46].

En règle générale, le théâtre "parle faux" comme dans les scénarios "pour technicolor", car le cinéma n'est guère mieux traité que le théâtre : "Je me méfie toujours un peu des ombres sur celluloid" [47].

Dans ces conditions, on ne sera guère surpris de voir, ou plutôt d'entendre, dans le théâtre de Marguerite Yourcenar, la dissonance, et de repérer l'anachronisme dégradant, parodique. Inutile de multiplier les exemples, si ce n'est pour noter que le procédé tourne parfois au double registre, volontairement entretenu, comme dans *Alceste* (contrepoint de farce des parents et voisins) comme dans *Electre* (rôle de Théodore). Dans le *Minotaure*, on jouera sur l'actualité ("rafle"... d' "Hébreu") [48], anticipation du téléphone ou de la télévision, présence du Club Nautique, de la piscine chauffée. Entreprise délibérée, puisque Marguerite Yourcenar s'interroge dans la préface d'*Alceste* sur "le degré d'anachronisme qu'il [l'auteur] va s'autoriser" [49] au risque de tomber dans "l'aspect hétéroclite d'un bal travesti". Une connivence trouble s'instaure entre auteur et public pour dégrader de concert la belle histoire poétique, mythe ou fable. Mieux : la

[45] Le thème du silence (pp. 81, 95-96-99, 101).

[46] NRF, n° 238, octobre 1972, p. 103.

[47] *Ibid.*, p. 106. *Les Yeux ouverts*, p. 33.

[48] *Théâtre II*, p. 193.

[49] *Ibid.*, p. 100.

### Marguerite Yourcenar dramaturge?

pièce est minée de l'intérieur. Oreste n'a pas seulement des "culottes courtes" et fait un tour de chevaux de bois à la foire de Nauplie où il y a des pains d'épices : Oreste est tout entier un personnage "littéraire" donc qui parle faux : Pylade n'a de cesse de mettre en évidence la fausseté "poétique" de son ami de convention, de tradition, fruit du "mensonge", comme Oreste se définit lui-même.

Le théâtre dans le théâtre, "the play within the play" est un autre procédé assez constant pour ruiner l'illusion théâtrale (et non pour en faire l'apothéose, comme chez Corneille ou Shakespeare). "A chacun son rôle" dit Ariane à Thésée. Bacchus attend le moment "d'entrer en scène" <sup>[50]</sup>. Théodore s'auto-définit comme "le personnage inutile qui arrive [...] quand tout est terminé" <sup>[51]</sup>. Enfin, l'auteur s'installe au milieu des acteurs pour ne pas être en reste et multiplie les mots, les mots d'auteurs, autant de clins d'oeil au public : variante d'un théâtre très "écrit", qui ne dédaigne nullement la formule, la maxime, le paradoxe : le cœur morceau du corps dans le *Dialogue dans le marécage*, Dieu un monosyllabe dont il ne faut pas abuser... On a reproché assez vivement à un certain théâtre de la première moitié du siècle d'abuser de ces procédés. Nous nous bornerons à constater et à relever leur fréquence.

On voudrait parler d'une sorte de malentendu entre Marguerite Yourcenar et le théâtre qui dépasse le problème pourtant capital de l'illusion, sans pour autant tomber dans l'autre convention de l'absurde, alternative dont Marguerite Yourcenar a été le témoin. On voudrait dire que le théâtre est encore trop lié, trop englué dans le présent et le contingent pour pouvoir être élevé par Marguerite Yourcenar à cette dignité qu'elle accorde à l'histoire, à l'art, au roman : l'instant d'éternité. Elle n'a pas parié sur certaines conventions théâtrales, alors qu'elle en accepte d'autres dans le roman (la distinction cardinale entre personnage et comparse, le dialogue qu'elle ne dédaigne pas, la description etc... tout ce qui fait le roman "classique" dans le meilleur sens du

---

[50] *Ibid.*, pp. 204, 225.

[51] *Ibid.*, p. 78.

terme). Le théâtre n'a pas droit à cette confiance : il reste duperie, mensonge, masque, même lorsqu'il tombe : il n'a droit que subrepticement à ses moments de vérité. Mais le moment théâtral n'est pas comparable à l'instant poétique, à l'instant d'émotion, à ce grain d'éternité que Marguerite Yourcenar a passionnément recherché dans son écriture. Il n'y a pas de place pour le théâtre dans ce qui est l'espace même de la création pour Marguerite Yourcenar et que Hubert Nyssen a fort bien défini, étudiant un autre aspect de son écriture : "le silencieux mystère des intervalles" [52]. C'est aussi l'espace qualifié d'"infranchissable" par Alexis et par lequel, dans lequel naît le texte [53].

Ce qui ne préjuge en rien de la fonction, de la fonction importante du théâtre, de l'écriture dramatique dans l'œuvre et la vie de Marguerite Yourcenar. Le plaidoyer des *Yeux ouverts* retrouve ici sa justification ultime : il est bien vrai de voir dans le théâtre de Marguerite Yourcenar, une image d'elle-même, un rythme, une cadence de sa création et de sa réflexion. Ces six pièces indéfinissables, que l'écrivain veut à peine définir (divertissement, mystère, bluette, fantaisie littéraire, dialogue dramatique, piécette, œuvrette minuscule, petit drame lyrique etc...) sont un peu à Marguerite Yourcenar ce qu'a été pour Hugo son théâtre en liberté : un espace de liberté, de fantaisie, de création, un exutoire parfois, un laboratoire toujours. *Dialogue dans le marécage* est vu rétrospectivement tout à la fois comme "presque trop savamment bouclée sur elle-même" et comme contemporaine du style d'Alexis : "ce style tremblé, ces tâtonnements, prises de conscience presque voluptueusement ralenties par d'infinis scrupules, ce besoin de lucidité qui ne se sépare pas du besoin de perfection morale" [54], mais précise l'écrivain, ici dans le *Dialogue*, "poussés à bout", donc dans des virtualités d'écriture écartées pour le roman, au nom d'une unité, d'un équilibre : théâtre de la liberté, comme il en va de *Rendre à César*, qui continue et prolonge *Denier du rêve* et permet à la romancière d'approfondir son travail. Mais le *Dialogue* reste avant

[52] *Sud* n° 55, "Les mains sur les choses", p. 63.

[53] *Alexis*, *op. cit.*, p. 60.

[54] *Théâtre I*, p. 176.

### Marguerite Yourcenar dramaturge?

tout "un portrait" [55]. La brièveté ne peut être totalement oubliée ; on voudrait parler d'esquisses ou d'ébauches au sens où Marguerite Yourcenar emploie ce terme à propos des *Tragiques* de d'Aubigné : un projet prometteur [56]. Et l'on se prend à rêver de ce que serait devenu, passé au roman, le rêve que Thésée confie à Autolykos : "l'entrebaillement de portes noires" [57].

Dans les *Carnets* d'Hadrien, la romancière s'interdit, pour préserver la pureté de son texte, "les ombres portées". Elles sont légion dans son théâtre, divertissement, mystère, des mots à prendre au pied de la lettre : pièces qui ramènent l'écrivain à soi, pour mieux se connaître et se comprendre. Pièces utiles, pour elle-même, au premier chef. On peut légitimement se demander si les ombres portées peuvent se mêler aux personnages dramatiques et si ceux-ci peuvent continuer à vivre en leur compagnie sous les feux de la rampe ; mais un tel texte exige une re-création, tentante pour tout interprète qui n'oublie pas qu'il est créateur.

Il n'en est pas moins vrai que le mot "dilettante" que Matthieu Galley applique à la Marguerite Yourcenar en matière théâtrale peut être discuté, puisque, étymologiquement, dilettante, veut dire amateur, qui aime. On comprend pourquoi, à la suite des confidences de l'écrivain, il parle, encouragé par la romancière elle-même, de "romancière d'occasion". La définition nous semble s'appliquer cependant avec plus de justesse à l'écrivain dramaturge.

---

[55] *Ibid.*, p. 177.

[56] *Sous bénéfice...*, *op. cit.*, p. 43.

[57] *Théâtre II*, p. 192.

