

PIA, FEMME OU FANTOME?

par Loredana PRIMOZICH (Vérone)

Le Dialogue dans le marécage ^[1], “exercice en poésie dramatique” (D, 177), au dire de Marguerite Yourcenar, diffère sensiblement des autres textes yourcenariens de théâtre. Une analyse de sa matière, de ses sources, de sa technique de composition et de ses tonalités nous fait mesurer la distance qui le sépare des pièces grecques, comme *Alceste* ou *Electre*, ainsi que des pièces plus modernes, comme *Rendre à César*, rendant ce texte unique en son genre non seulement parce qu’il est le premier drame yourcenarien ^[2]. Aussi naît-il d’un mélange singulier d’inspirations très variées, allant de l’ambiance un peu morne et presque raréfiée d’*Alexis* à certains traits propres aux ouvrages de D’Annunzio et de Maeterlinck ^[3].

Le nœud de son action, mince à vrai dire, est motivé par la présence flottante et immatérielle des personnages, en particulier de Pia, qui irradie le chemin initiatique de l’âme de Sire Laurent à la recherche d’elle-même. L’heureuse inspiration yourcenarienne utilise les quelques tercets de la *Comédie* de Dante ^[4], où il est question de cette Pia de’ Tolomei, les transformant, de façon très originale, en une pièce qui cherche à reproduire le dialogue

[1] Marguerite YOURCENAR, *Théâtre I : Le Dialogue dans le marécage*, Paris, Gallimard, 1971, pp. 175-201. Nos citations seront désormais suivies par la numérotation des pages entre parenthèses.

[2] Ce drame fut d’abord publié en 1932 dans *La Revue de France*, 4 (15 fév. 1932) et ensuite en 1971. Les variations entre ces deux versions n’ont pas été analysées dans cette étude.

[3] Voir notre communication “La Pia de Dante ou les nuances musicales d’une pièce yourcenarienne”, *Marguerite Yourcenar et l’art . L’art de Marguerite Yourcenar*, (Tours, novembre 1988), Tours, S.I.E.Y. éd., 1990, pp. 249-256.

[4] Ces vers se trouvent dans le *Chant V* du *Purgatoire*, v. 130-136.

imaginaire entre cette femme et son mari, et où le sentiment de dépaysement prime toute action possible.

De fait, le mouvement est plus intérieur qu'extérieur, car du texte se dégagent des sonorités qui submergent tout et tous, personnages et paysage. Bien que la musique n'y soit pas jouée, ces sons inaudibles ressortent des flots lents et presque fatigués des marais, du parfum des rosiers interdits, bref, de la figure exquise et mélancolique de Pia et des mots qu'elle échange avec ce pèlerin qui fut jadis son mari.

C'est pourquoi nous proposons aujourd'hui une lecture du *Dialogue...*, focalisant notre attention sur ce personnage féminin qui reste l'un des plus complexes et parmi les plus difficiles à saisir. Dans la Note qui précède le drame, Marguerite Yourcenar avoue son vif intérêt pour le théâtre Nô. Quoiqu'elle affirme ne pas avoir voulu l'imiter de façon consciente, il nous semble que *Le Dialogue...* offre bien des analogies avec ce genre dramatique, d'origine religieuse et aristocratique, joué de tout temps au Japon. D'ailleurs, dès les premières décennies de notre siècle, le théâtre Nô a joui d'une fortune assez favorable en Occident, grâce à l'influence de quelques écrivains, Yeats et Claudel parmi d'autres, qui se sont tournés avec une vive attention vers les Nô, où l'on cherche à atteindre la perfection en passant par le sublime et la religiosité du Zen. Et Claudel d'affirmer : "Un drame grec est quelque chose qui arrive, un Nô est quelqu'un qui arrive" [5]. Ces artistes sont par là incités à imiter, ou, pour mieux dire, à reproduire ces drames dans un décor typiquement occidental. Cette démarche découle tout du moins de trois mobiles : des recherches d'avant-garde où prime le langage scénique des symboles ; de la découverte des *Traités* de Zeami Motokiyo [6], le plus grand théoricien et dramaturge de Nô ; finalement, de l'influence et de l'attrait de plus en plus profonds que les religions de l'Orient exercent sur la conscience européenne. Quant à

[5] Marguerite Yourcenar reprend cette formule dans sa Note introductive.

[6] Ces traités ne sont révélés au grand public qu'en 1909. Cf. Z. MOTOKIYO, *La tradition secrète du Nô, suivie de Une journée de Nô*, éd. par R. Sieffert, Paris, Unesco, 1960 ; tr. it., *Il segreto del teatro Nô*, Milano, Adelphi, 1987.

Pia, femme ou fantôme?

Marguerite Yourcenar, elle aussi témoigne de la même appréciation, inscrivant son nom sur cette liste, fascinée qu'elle a été toujours par l'idée d'universalité de la culture et du temps. C'est, partant, elle-même qui considère *Le Dialogue...* comme un Nô : "*Le Dialogue...* est un Nô dont Sire Laurent serait le Waki, c'est-à-dire le pèlerin halluciné et Pia, le Shité, c'est-à-dire le fantôme" (D, 176). D'après cet élément très précieux, nous tenons d'abord à définir les qualités qui rapprochent *Le Dialogue...* du Nô, d'autant que ce type de théâtre est extrêmement complexe et qu'il se compose essentiellement d'un jeu de danse rythmique dont la récitation et la musique, entrecroisées l'une à l'autre, forment un tout harmonique. Comme on a vainement essayé de le comparer à l'ancien drame grec, imbu de religiosité et provoquant la catharsis chez les spectateurs, le Nô échappe à toute définition à la fois simple et complète. Contentons-nous par conséquent de nous approprier la formule yourcenarienne, qui s'oppose, en un certain sens, à l'affirmation claudélienne : "Le théâtre grec est une chose, le Nô une autre [...] la terreur et la pitié sont les deux ressorts de la tragédie" [7].

Le Dialogue... est donc un Nô, où, néanmoins, le calque cède bientôt pour faire place à la rénovation du vieux thème de Pia et du procédé japonais, quelquefois stéréotypé. Cette modernisation fait écho à l'opération, par certains aspects pareille, de Mishima, qui a écrit des Nô modernes et avec qui Marguerite Yourcenar garde des rapports de sympathie [8]. C'est pourquoi *Le Dialogue...* est plutôt un Nô renouvelé, dont l'histoire se place dans un "temps fantôme" [9]. Ainsi ces anciens personnages, Waki, Shité, Tsuré, perdent-ils leurs caractères figés par le temps et l'usage, pour devenir plus mythiques et, par là, plus universels. D'ailleurs nous ne saurions décider qui, entre Pia et Laurent, joue le rôle de fantôme perçu et qui est le voyant percevant, car ils passent

[7] Cette formule clôt son lucide Avant-propos sur les Nô de Mishima, *Cinq Nô modernes*, Paris, Gallimard, 1984, p. 21.

[8] Comme toujours, l'essayiste Yourcenar se confond avec l'artiste, en nous dévoilant des aspects qu'on peut attribuer indifféremment à celui qui est étudié et à celui qui écrit, la marge d'erreur n'étant réduite qu'à quelques moindres détails.

[9] Y. MISHIMA, *op. cit.*, p. 11.

alternativement d'un rôle à l'autre, laissant au spectateur incertain le choix entre le rêve et la réalité, et aussi entre la folie et la raison ^[10]. La structure scénique du *Dialogue...* se révèle assez simple : le texte se compose d'un seul acte en trois scènes. Cette triade, que nous osons définir symbolique, se répète dans les trois personnages principaux et dans les trois éléments de l'ambiance, le château, les marais et les roses qui évoquent la pierre, l'eau et l'herbe des jardins Nô. Par analogie, l'aspect fondamental d'une 'journée de Nô', conformément aux préceptes de Z. Motokiyo, est ce développement progressif, échelonné sur trois étapes, qui va du prélude au finale — en japonais 'jo-ha-kyu' — qui permet une complétude du texte à jouer sans que l'esprit du spectateur s'en détourne, fatigué ou, pis encore, inattentif. D'un point de vue stylistique, ce drame pourrait se ranger parmi les Nô dédiés à la femme, caractérisés par l'éclosion du 'yugen', ou charme subtil ^[11]. En effet, la présence seule de Pia, en qui la beauté s'unit à la douceur, suffit à démontrer clairement cette 'fleur' sublime tant appréciée par le public du Nô. *Le Dialogue...* se rapproche également d'une autre catégorie de Nô, celle qui présente une femme devenue folle à la suite de la perte d'un enfant ou d'un mari. La folie de Pia, au contraire, serait plutôt suscitée par son long isolement forcé et par la perte, on ne sait jusqu'à quel point volontaire, de son amant Simon.

La fascination du *Dialogue...* naît en premier lieu de la beauté se reflétant dans les attitudes presque hiératiques de Pia, de la grâce de ses mots, et surtout de la douceur de ses traits exprimant une sorte de sereine acceptation de sa solitude. "Les glissements perpétuels entre la vie dite vécue et la vie dite rêvée" (D, 176), que Marguerite Yourcenar prête à son héroïne, provoquent, en effet, une rêverie dont les mots ne sont que les notes d'une musique tout intérieure qui se perd dans un perpétuel murmure et qui double les mouvements alternés du marécage. Cette eau stagnante figure, par là, non seulement l'âme de Pia mais encore celle de Laurent, bouclées sur elles-mêmes et tentées par l'utopie de la sublimation.

[10] Cf. *Ibid.*, pp. 10-11.

[11] Z. MOTOKIYO, *op. cit.*, p. 28.

Pia, femme ou fantôme?

Leur chemin initiatique passe alors par ce labyrinthe intérieur qui va de la folie à la transcendance.

La première scène du *Dialogue...*, sorte de 'jo', sert à annoncer ce qui va se passer par la suite. Sire Laurent, l'ancien maître de Sienna, désormais dépouillé de ses biens, mû par le désir de renoncer aussi à soi-même, est en route vers Assise en compagnie du jeune moine Candide. Il fait une halte dans ce château-tombeau qui accueille sa femme, qu'il a jadis fait enfermer là par jalousie. Malgré la forte différence d'âge, la relation entre Laurent et Candide est celle qui relie l'élève à son maître. Encore que Laurent garde son aspect autoritaire et sénile, c'est paradoxalement Candide qui, en tant que mentor vers l'absolu, semble le plus avisé des deux sur le chemin à faire. Leur voyage paraît plus irréel qu'on ne croirait à première vue, car ce héros ne reconnaît pas le chemin qui mène au château hérité de son père : situation mythique renforcée par des personnages qui tiennent plus des fantômes que des vivants ! D'ailleurs, c'est Marguerite Yourcenar elle-même qui suggère l'état halluciné de ce pèlerin en marche vers un monastère lointain, pour lequel chaque pas marque tantôt le retour des ombres, tantôt la séparation du passé. C'est à lui donc d'évoquer l'apparition de Pia, dont on ne sait pas encore si elle est vivante ou non. L'inspiration du Nô devient plus évidente, puisque Laurent est en quelque sorte le Waki, ou le médium sans qui la vision ne peut pas prendre forme, et que Pia ressemble de plus en plus au Shité, dont l'apparence spectrale n'enlève rien à la réalité du corps revêtu de chair. Quant à ce moine franciscain, il incarne bien le Tsuré, plus souvent moine bouddhiste, qui est censé apaiser l'âme du Shité en proie aux conflits de la terreur, de la haine et de la vengeance ^[12]. Il est néanmoins un curieux glissement de rôles, vu que le réconfort de Candide-Tsuré apporte le secours non à Pia-Shité, comme on s'y attendrait, mais à Laurent-Waki. L'indécision presque tremblante du héros, qui prend ici les traits de Shité, incite son guide à prononcer des mots qui ne sont pas que des réponses, mais qui deviennent des maximes empreintes de piété bonne pour tous ceux qui hésitent. Cet homme en crise, que les circonstances et les autres êtres ont investi de pouvoir et contraint

[12] Cf. Y. MISHIMA, *op. cit.*, p. 10 : "les cent huit passions humaines".

à des actes forcés, paraît regretter surtout le manque d'amour et sa jeunesse remplie de loi et de guerres. Il est cependant le véritable homme de justice, hanté par le péché, qu'il regarde comme une abjection de la nature humaine. Aussi est-il intéressant de remarquer la présence dominante de mots qui renvoient à la sphère du devoir — du terme 'crime' au verbe 'obéir' —. Cela entraîne un sens de culpabilité plus ou moins voilé, comme si, derrière ces mots, Laurent gardait un désir de justification. En revanche le renvoi à la Nature et au corps est chargé d'un sens plus négatif, car ce personnage, plié depuis longtemps à la loi, semble incapable de goûter les charmes innocents de la Beauté. Tout se passe comme si le pire péché était non seulement l'absence d'amour mais paradoxalement sa présence. Cette opposition se manifeste clairement dans ce choix de passages :

Sire Laurent : Mon père ne m'a pas aimé. Frère Candide : Ne pensez plus, Sire Laurent, aux péchés de votre père. Sire Laurent : C'est toujours notre faute si nous ne sommes pas plus aimés (D, 182) ;

et encore :

Frère Candide : Par amour. Sire Laurent : Ah ! Pas ce mot ! Pas ce mot obscène qui cache toujours l'amour de nous-mêmes (D, 191).

Plus le dialogue-monologue de Laurent progresse, plus on se rend compte qu'il existe un crime encore plus grave : "l'attente du péché" (D, 183). La dichotomie qui s'instaure ici est à nos yeux révélatrice. C'est un jeu de rhétorique que d'opposer la faute de Pia, c'est-à-dire son désir que provoque l'action combinée de sa jeunesse, de son corps et de son instinct, à celle de Laurent, c'est-à-dire l'orgueil qui sied aux purs. Il se croyait digne de posséder une femme "jeune [...] irréprochable [...] chaste [...] docile" (D, 183). La pureté de Laurent demandait de telles qualités, sauf peut-être la jeunesse, envisagée plutôt comme une imperfection dangereuse. Il n'a pas compris l'innocence presque irréelle de Pia, dont la jeunesse est en effet un état primordial, qui puise son énergie à la Nature : c'est la "corbeille qu'on [doit] remplir de fruits" (D, 183). La peur saisit Laurent, obsédé qu'il est par ces "deux mains tendues vers tout l'or du monde" (D, 183). Il n'y peut opposer que l'isolement. Exorciser l'avenir et le bonheur, voilà son dessein

Pia, femme ou fantôme?

fantastique et, par certains aspects, inutile. En véritable maître de ses biens, Laurent a entouré de solitude sa jeune épouse, victime sacrifiée à l'autel du vide qui comble sa vie d'homme public. L'énigme de la femme, dont la complexité le trouble, revient sans cesse à son esprit. Ainsi sa lutte déchirante évoque-t-elle les conflits de tant de personnages yourcenariens pour qui la femme joue le double rôle de machine à reproduction et de prostituée, même si elle est de fait le hasard qui initie aux grands mystères de l'existence.

Le jugement de Candide sur les femmes, au contraire, semble à la fois plus pieux et plus innocent. Ce moine, qui n'a pas connu la passion, croit à la femme, mère des vivants. Il en souligne les pauvres travaux quotidiens : cuire, laver, allaiter. La femme serait alors la manifestation de Mère Terre, sur qui reposent la vie et la mort, la douleur et la fatigue, finalement l'amour et l'oubli. "Elles sont souvent voisines de Dieu" (D, 185), affirme-t-il plaidant pour ce mystère qui nourrit autant de demi-mots que de silences. L'attitude de Laurent est quelque peu différente. Les quelques bribes de son ancienne vie pointent sous la couche du remords et de la repentance. Il déteste les roses jusqu'à en interdire leur culture. Peut-être oublie-t-il qu'on n'empêche pas la Beauté de fleurir ; "il ne faut pas mutiler Dieu dans ses roses" (D, 186), lui rappelle Candide.

Emanation de la beauté, elles font allusion au lotus, symbole bouddhiste de perfection, qui éclôt sur les eaux stagnantes des marais. A cette notion de pureté et de sagesse divine, s'ajoute celle de passion : leur complicité a permis le péché de Pia. Aussi ces fleurs sont-elles un écho lointain de la 'Rosa mistica', centre de l'Empyrée, apparaissant dans la *Comédie* de Dante. Les roses sont également comparées à Pia. "As-tu vu jamais pleurer une rose ?" (D, 188) demande une des deux servantes à Laurent, comme pour souligner la parfaite identité de cette femme et des fleurs dispensées aux mendiants.

Le prélude ou 'jo' se termine par la réaffirmation de la peur qui saisit Laurent. Son état latent de misanthrope le porte, en effet, à

craindre tous les êtres qui s'approchent de lui, car c'est lui-même qu'il craint. Ses propres souvenirs, mélangés "comme le marécage et la terre" (D, 186), sont donc les images liquides et transparentes qui évoquent l'attrait de la réalité aussi bien que son avenir incertain. Par contre, le passage ' ha ' de la deuxième scène, ou développement, sert à préparer et à annoncer l'arrivée fantomatique de Pia. Ici, le ton change brusquement. De fait, le vertige que la peur de Laurent provoque, se détend par des mouvements plus souples. Les deux servantes donnent à l'action des traits plus proches de la farce burlesque, où l'ironie souriante et narquoise de Marguerite Yourcenar déploie ses moyens pour relâcher la tension créée auparavant. Les mots que ces femmes prononcent ont la saveur instinctive de la sagesse populaire un peu naïve et concrète. De plus, ils se répètent à l'infini, renforçant le murmure tranquille des vagues du marécage, et donnent l'impression du chant du chœur. La technique, que Marguerite Yourcenar utilise dans cet entracte, dérive en premier lieu du procédé japonais. On y trouve en effet plus d'une parenté avec les 'kyogen' ^[13], sortes de farces plus ou moins comiques, que Z. Motokiyo recommande de jouer entre deux Nô dont le sujet requiert la plus vive attention du public. Le dessein parodique yourcenarien est par là évident. Quelques exemples vont suffire :

La première servante : La maîtresse dort. Elle descendra tout à l'heure fraîche comme une rose. L'autre servante : La maîtresse dort... Et elle sourit quand elle dort, parce qu'elle fait de beaux rêves (D, 187) ;

et encore :

La première servante : On ne compte plus les années, à notre âge, quand chaque automne nous rapproche du cimetière. L'autre servante : On ne compte plus les années, à notre âge, quand le printemps ne fait plus penser à l'amour (D, 188).

Parfaite correspondance de mots et d'attitudes ! D'ailleurs cette caractéristique se retrouve dans la troisième scène où l'on écoute ces mots :

[13] Ce terme désigne à la fois les acteurs et la farce elle-même. Cf. Z. MOTOKIYO, *op. cit.*, chapitre introductif.

Pia, femme ou fantôme?

La première servante : A notre âge, on n'est plus bonne qu'à prier Dieu. L'autre servante : A notre âge, on n'est plus bonne qu'à somnoler, le soir, à l'heure où les jeunes filles soupirent (D, 197).

L'effet burlesque atteint, ces deutéragonistes jouent un rôle à notre avis essentiel. Ce sont eux qui apprennent la vie de Pia au milieu des eaux mortes. Vie solitaire, certes, mais qui n'est pas dépourvue de charmes, car cette héroïne ne passe pas tout son temps à se mirer ni à s'habiller. Sa tâche consiste à "distribuer du pain aux pauvres qui passent" (D, 188). De qui donc s'agit-il ? La réponse des servantes demeure ambiguë ou du moins laissée en suspens.

"Voici notre dame" (D, 189). L'apparition est autant choquante que soudaine. Le balancement entre le sérieux et le comique est par là parfaitement équilibré. Nous sommes à nouveau plongés dans l'atmosphère un peu morne du début, avec cette différence que maintenant le vernis de réalité laisse la place au rêve. Tout est double et provoque le doute. Le déguisement de Laurent induit en erreur Pia, qui ne sait ni ne veut reconnaître son mari, caché sous son froc usé ; à son tour Laurent arrive jusqu'à renier tout son être, ses opinions et son passé. Enfin Pia trahit le souvenir de Simon, en avouant se donner à n'importe qui pour jouir encore d'un instant de bonheur. Sa méconnaissance est totale d'autant plus que cette femme semble marcher presque insouciant de l'effet qu'elle provoque chez les autres. Perdue totalement derrière ses pensées, elle ne suit qu'une tâche quasi mécanique. Donner un peu de pain et d'amour aux mendiants, voilà sa chimère ! Le doute entre la folie et la raison s'y fait jour. Bien plus, elle cache un secret. "Il ne faut pas — affirme-t-elle d'une voix tremblante qui évoque les aveux des enfants — qu'on sache que je suis heureuse ici" (D, 191). Ces mots produisent un effet immédiat sur l'esprit de Laurent : c'est lui le véritable destinataire du message.

D'ailleurs son refus de reconnaître Laurent et encore de s'évader du désert marécageux correspond à celui de Hanako dans *Hanjo*, un des *Nô* de Mishima. Par un subtil jeu de renvois, les mots que ces deux femmes prononcent sont à peu près les mêmes. Si d'une part Pia affirme catégoriquement : "Ce n'est pas mon

mari. C'est peut-être un fantôme" (D, 192), de l'autre nous écoutons Hanako, la belle à l'éventail avec le paysage de neige, dire: "Vous n'êtes pas Yoshio [...] Votre visage est mort" ^[14]. Ce rapprochement nous paraît significatif à plusieurs égards. En effet l'héroïne japonaise, devenue folle à cause d'un amour malheureux, passe sa triste vie entre une maison et une gare où elle se rend tous les jours dans le vain espoir de rencontrer cet homme avec qui elle a jadis échangé son éventail. Il s'agit là d'un double renvoi à Pia, perdue au milieu des marais, qui cherche derrière chaque visage le seul qui puisse lui donner le bonheur, et qui refuse de quitter son paradis putride pour continuer à suivre son rêve. Il est néanmoins vrai que le dialogue entre Hanako et Hoshio est d'une brièveté dense et peut-être encore plus cruelle que celui entre Pia et Laurent ^[15]. Ce qui importe à Marguerite Yourcenar, nous semble-t-il, c'est d'éveiller chez le spectateur le doute entre la folie de Pia et celle, plus cachée, de Laurent, situation qui n'existe pas dans ce Nô de Mishima. En effet, les deux rôles de Waki et de Shité s'y superposent, comme on peut l'envisager si l'on tient compte du terme 'fantôme', qui se dessine tour à tour sur les lèvres de Pia et de Laurent. La situation brouillée, il ne reste plus qu'à déchiffrer comment et si les personnages vont parvenir au salut.

Une tension cathartique, propre au passage 'kyu' —exprimant un dénouement accéléré autant que transcendant— s'insinue au sein de Pia et de Laurent, provoquant une réaction en chaîne qui atteint au même degré Candide et les deux Servantes. Ce mélange explosif dérivant du passé du couple, envahit comme une masse informe et boueuse, cette atmosphère d'attente. Rien ne sert de se souvenir de la douce et frêle femme qui a remplacé Pia dans le cœur de Laurent, car, découvrant l'infidèle fidélité de Pia, l'honneur de cet homme s'oppose davantage au bonheur instinctif qu'elle goûte. Ils continuent à s'affronter et, dans leurs mots, tout porte à croire que leur lutte va se répéter à l'infini.

[14] Y. MISHIMA, *op. cit.*, p. 166.

[15] Marguerite Yourcenar le trouve d' "une cruauté peut-être inégalable" (*Ibid.*, p. 20).

Pia, femme ou fantôme?

Lutte éternelle, donc, et exacte reproduction du paysage métaphysique du Nô. C'est qu'au fond ils sont les mêmes personnes qu'auparavant. Le sentiment d'avoir été lésé occupe l'esprit de Laurent plus que le pardon et le remords, tandis que Pia cherche en chaque passant la saveur des baisers de Simon. Ainsi le péché les envenime-t-il à un degré tout à fait pareil. Car Pia est folle pour un amour toujours renouvelé sans qu'elle s'aperçoive de l'illusion mensongère de cette répétition. D'où s'ensuit que "le feu follet des marécages" (D, 196) est à la fois l'âme de cette héroïne et le fantôme de son amant qui prend tour à tour le visage des jeunes pauvres, comme un masque rituel ou théâtral. La folie de Laurent se revêt au contraire de traits plus farouches et en même temps plus invisibles : ce héros ne se rend pas compte de l'illusion qui le hante. "Je ne serai peut-être jamais un saint" (D, 198), affirme-t-il, avouant son échec moral. Nous touchons là le point culminant du *Dialogue...* La séparation se rend à nouveau nécessaire et préfigure l'aube lointaine du salut : l'expiation pour Laurent et l'oubli pour Pia. Ainsi pouvons-nous comprendre le rôle symbolique du marécage. Dans ces eaux mortes, ces personnages noient non seulement leur peur mais encore leur pitié. Dépouillés de leurs masques, ils en ressortent purifiés, puisque la mare, place rituelle, représente pour eux une phase d'initiation.

Est-ce que *Le Dialogue...* serait un Nô réussi ? Nous le croyons. La réalité se soude au rêve dans un éternel présent, le doute sur la folie de Pia demeure autant que l'indécision flottante sur la raison de Laurent ; le sentiment de passage et de vertige saisit le spectateur ainsi que l'incertitude des choses humaines. Bien plus, l'atmosphère étouffante et brumeuse qui naît des marais confond les traits de Pia et de Laurent, de sorte qu'on ne sait plus si ces personnages sont bien vivants ou si, au contraire, ils ne sont que des spectres. C'est pourquoi il nous semble que Marguerite Yourcenar a su recréer dans *Le Dialogue...* ce monde vague et métaphysique propre aux Nô, en essayant de rendre justice à la beauté du temps qui s'écoule.