

YOURCENAR ET LE NÔ : à propos du *Labyrinthe du monde*

par Simone PROUST (Paris)

En ce qui me concerne, il m'arrive de penser que ma sensibilité eût été différente, si le hasard ne m'avait fait connaître *Atsumori* ou *Sumidagawa* en même temps qu'*Antigone*. (*Le Tour de la Prison*, IX in *EM*, p. 648).

Marguerite Yourcenar est souvent revenue sur l'attrait qu'a exercé sur elle la littérature japonaise dès son plus jeune âge : à la question de Matthieu Galey "À quel moment avez-vous découvert la littérature japonaise ?", elle répond : "Très tôt. Vers la vingtième année" (*YO*, p. 115)^[1], et elle précise qu'elle la lisait à travers des traductions anglaises, car elle n'était guère traduite en français^[2]. À la fin de sa vie, relatant son voyage au Japon, elle consacre quelques pages de son essai au théâtre japonais, et notamment aux nô, "qui constituent l'un des deux ou trois triomphes du théâtre universel" (*EM*, p. 648).

Avant d'analyser à travers quelques exemples pris dans *Le Labyrinthe du monde* l'influence qu'a pu exercer ce théâtre sur son écriture, nous chercherons à comprendre ce que Yourcenar a aimé dans le nô et pourquoi elle se trouve des affinités avec ce genre théâtral.

Ce théâtre ne met en scène que deux personnages. Le premier, le waki, se présente comme un pèlerin, ou comme un moine ; il décrit le voyage qui l'a amené sur les lieux puis va s'asseoir au pied d'un pilier qu'il ne quittera plus. Un second personnage, le shite, se présente comme un natif de la région, ou comme un desservant du temple dont le pèlerin a cité le nom. Il s'entretient avec le waki de

[1] *Les Yeux ouverts*, Paris, Le Centurion, 1980.

[2] Dans la note publiée sur *Le Dialogue dans le marécage*, elle précise que la première traduction par laquelle elle aborda les classiques de l'Extrême-Orient fut celle de Steinilber-Oberlin et de Kuni-Matsuo, parue en 1929, c'est-à-dire à la date où elle écrivit cette petite pièce.

légendes locales et lui raconte une histoire qui se révélera en réalité être la sienne. Par exemple un saint moine s'arrête sur un ancien champ de bataille, un vieillard lui conte les épisodes du combat puis disparaît en lui révélant qu'il est le spectre d'un des héros tombés ce jour-là. Le moine décide de passer la nuit en prière ; le spectre revient sous l'aspect du guerrier qu'il fut. Songe du moine ou réalité ? L'ombre, mise en demeure de confesser ses crimes, revit les luttes anciennes, mime la bataille, tourne vire, s'effondre enfin : les exhortations du moine l'ont délivrée, car ce théâtre a un but cathartique, à moins que, obstinée dans ses illusions, elle retombe dans l'enfer de ses passions. Le shite, surgi de l'au-delà du temps, tour à tour illusion ou spectre, incarnation ou fantôme, apparaît, disparaît, et finalement "se dissout dans les premières lueurs de l'aube comme se dissipe la brume au vent du matin" (Sieffert). Nous sommes ici au "carrefour des songes", au point de rencontre privilégié du passé et du présent, de l'actuel et de l'éternel. Il faudra nous en souvenir à la lecture de certaines pages du *Labyrinthe*, qui troublent fort les critiques cartésiens que nous sommes.

Dans la présentation que Marguerite Yourcenar fait de sa pièce *Le Dialogue dans le marécage* (écrite en 1929), elle insiste sur la dette qu'elle a envers le nô, "même si l'idée d'imiter un nô ne me vint pas" (*Théâtre I*, p. 176). Elle compare son héros, Sire Laurent, au waki, pèlerin halluciné, et la jeune femme, Pia, au shite, c'est-à-dire à un fantôme :

Sire Laurent s'en va sans savoir si sa femme est oui ou non folle ; il ne lui arrive pas de se demander si elle est oui ou non vivante, mais c'est pourtant l'impression fantomale qui finalement prédomine. Que l'interlocutrice de Sire Laurent soit une ombre tout court ou une ombre encore revêtue de chair, que cette rencontre se passe dans le cerveau d'un mari jaloux ou dans la cour d'une maison en ruine n'est au fond que d'une relative importance [...]. Ce n'est pas tant, comme dans les nô, l'impermanence des choses humaines que leur incertitude que je m'efforçais de présenter dans cette petite pièce. À ce dernier point de vue, cet exercice en poésie dramatique ouvre une veine qui persiste, secondairement, dans d'autres de mes livres. Qu'il s'agisse d'incertitude sur l'identité de la personne, d'un changement de nom, d'un travesti ou d'un brouillard d'opinion nous cachant le véritable aspect d'un être, ses sentiments ou sa position par rapport à nous, j'aurai sans cesse montré que tout est autre que nous ne le pensons (*Théâtre I*, p. 177 – c'est nous qui soulignons).

Yourcenar et le Nô

Ces lignes devraient rester en mémoire chez tout lecteur du *Labyrinthe*...

Le dernier texte auquel je voudrais faire référence pour justifier ma lecture du *Labyrinthe* est l'avant-propos des *Cinq Nô modernes* de Mishima (Gallimard, 1984). Marguerite Yourcenar insiste sur le fait que le bouddhisme "imprègne et pour ainsi dire lubrifie la pensée du Nô, l'humecte de sa compassion en présence des agitations infinies des êtres, de son sens du peu que nous sommes au sein de cette vaste nébuleuse qu'est le Tout" (p. 5-6). Les lecteurs du *Labyrinthe* reconnaîtront les mots mêmes qu'emploie la narratrice. Analysant d'abord le nô traditionnel, elle commente ainsi :

C'est toujours de protagonistes spectraux qu'il s'agit [...] Guerriers s'acharnant encore à des combats d'outre-tombe, ombres d'épouses abandonnées qu'on dirait élimées à force d'oubli, séductrices au cœur dur ayant sur la conscience mort d'homme, on ne sait trop si c'est dans cette vie ou dans une autre [...]. Dans un monde où tout flotte et change de forme, passion et douleur ont l'évanescence d'un songe. (*Cinq Nô modernes*, préf. p. 6-7).

En présentant les cinq Nô de Mishima, elle insiste sur le fait que l'auteur, en les modernisant, a écarté les signes traditionnels de ce théâtre sacré, tout en en conservant l'esprit : doute sur l'identité des personnages, mais aussi confusion sur le temps. Les époques se juxtaposent sur la scène ; nous sommes par exemple sur le banc d'un parc avec la vieille et le poète, et en même temps nous assistons à une scène rétrospective du bal durant lequel l'héroïne était une brillante jeune femme. De même dans *Aoi*, nous sommes dans une chambre d'hôpital où se meurt la jeune femme délaissée, et en même temps un grand yacht blanc traversant la scène évoque les promenades passées, sur un lac, de l'aimé avec une autre femme. Nous verrons Yourcenar utiliser cette technique qui permet de rendre compte d'une conception du temps conforme à la représentation du monde bouddhique :

Dans le flottement quasi insaisissable qui est celui de la pensée bouddhique, un doute demeure si l'acte a été commis dans cette vie ou dans une autre (p. 15).

La beauté (du nô) tient pour une part au mélange sous nos yeux de vivants et de fantômes, presque pareils les uns aux autres dans un monde où l'impermanence est la loi. (*Mishima, EM*, p. 218)

C'est pourquoi il sera vain de se demander si telle scène racontée par Marguerite Yourcenar renvoie à la réalité ou si elle a été inventée : "Les écritures bouddhiques ont été un des aliments de ma vie", confie-t-elle à un de ses correspondants (*Lettres à ses amis*, 17 juillet 1964, à N. Chatterji, p. 207)^[3]. Il est donc normal qu'elle ait assimilé la leçon essentielle du bouddhisme sur l'impermanence, qui lui permet de considérer comme un illusion notre conception du temps et de l'individu :

Cette réalité qui tourne au songe, ce sentiment de passage et de recommencement [qui] nous fait hésiter si "le poète de deux sous" a déjà rencontré Komachi il y a près d'un siècle ou la rencontrera encore dans quatre-vingt-dix-neuf ans. (*Cinq nô modernes*, p. 20)

"Ce monde mental", si différent du nôtre, dont Marguerite Yourcenar s'est imprégnée particulièrement durant ses années de réclusion à Monts-Déserts, du fait de la maladie de Grace, nous pensons pouvoir en retrouver les traces dans le *Labyrinthe*, et plus particulièrement dans certaines scènes (vécues ? rêvées ?) de cette œuvre, décidément si loin des critères occidentaux par lesquels nous définissons une autobiographie.

J'ai déjà, dans une précédente communication^[4] tenté de montrer comment, dans *Souvenirs pieux* la représentation du temps, le mélange de réel et d'imaginaire, la conception de la personne relevaient d'une vision bouddhique. La scène de l'apparition de Zénon sur la plage d'Heyst, au moment où "l'oncle Octave" se promène sur cette même plage semble tout à fait typique de cette confusion entre réel et imaginaire, puisque deux personnages, l'un historique et l'autre, héros de roman, sont mis sur le même plan, comme le suggère aussi la phrase finale du chapitre : "L'oncle Octave tantôt m'émeut, tantôt m'irrite. Mais j'aime Zénon comme un frère" (*SP in EM*, p. 880).

Je prendrai donc un exemple dans chacun des deux autres volumes, sans pouvoir d'ailleurs, faute de temps, m'y attarder. Ce "doute [qui] demeure si l'acte a été commis dans cette vie ou dans une autre" se ressent particulièrement dans un récit comme celui

[3] Marguerite YOURCENAR, *Lettres à ses amis et quelques autres*, M. SARDE et J. BRAMI, éd., Paris, Gallimard, 1995.

[4] Cf. Volume I des Actes du Colloque de Tenerife *L'Universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar* publiés par SIEY, 1994, p. 119-135.

de l'ascension de l'Etna par le grand-père Michel-Charles, alors jeune homme accomplissant le traditionnel voyage de formation en Italie (AN in *EM*, p. 1037-1040). Celui-ci a laissé dans son journal de voyage d'"un solide et assez plat réalisme" (AN, p. 1037) le récit de cet "événement qui l'a secoué jusqu'aux entrailles". Il a en effet couru le risque d'une mort par épuisement dans la neige, dont il a été sauvé par des bergers qui l'ont réchauffé au moyen de cendres chaudes répandues, à travers une couverture, sur son corps allongé dans une fosse. Mais ce qui frappe les critiques^[5] est la convergence entre ce récit et celui d'un rêve fait par l'auteur elle-même, qu'elle raconte dans *Les Songes et les Sorts*, écrits en 1937 (soit quarante ans plus tôt...) sous le titre *La route sous la neige* (*EM*, p. 1549-1551). Parmi les éléments du songe qui réapparaissent dans ce récit d'*Archives du Nord*, on peut relever de nombreux détails : "une fosse creusée dans la neige" ; dans *Archives du Nord*, on couche Michel-Charles épuisé dans "une fosse rectangulaire déblayée" dans la neige. Le fossé est appelé dans le songe "la tombe blanche" et dans l'épisode "une espèce de tombe". Puis dans le rêve nous trouvons au delà du fossé un "mur de neige", ce qui devient dans les *Archives* "un mur protégé du vent". Le feu des chandelles du songe rappelle les torches des *Archives*. D'un texte à l'autre, les reprises narratives sont fréquentes. De plus le lecteur constate que Yourcenar interprète ces deux scènes de la même manière comme "un rite de mort et de résurrection". (Cette interprétation est à rapprocher de la signification que Thomas Mann donne à la scène où le héros de *La Montagne magique*, Hans Castorp, connaît également "l'ensevelissement dans la neige", comme le rappelle Yourcenar dans son étude sur Thomas Mann (*EM*, p. 181) : elle qualifie cet épisode d'"initiatique").

Dans une perspective occidentale et rationaliste, on peut évidemment s'interroger : est-ce que l'épisode biographique concernant Michel-Charles, déjà intégré aux souvenirs de Yourcenar avant 1938, a influencé son activité onirique, ou est-ce l'inverse, et en ce cas, Yourcenar choisit de raconter dans *Archives*

[5] Cf. M. DELCROIX, "La mort dans l'œuvre narrative de Marguerite Yourcenar", *La mort en toutes lettres*, Actes du Colloque organisé par le département de Littérature comparée de l'Université de Nancy II, 2-4 octobre 1980, Presses Universitaires de Nancy, 1983, p. 205-215 ; et aussi Carmen Ana PONT : *Yeux ouverts yeux fermés : la poétique du rêve dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Amsterdam, éd. Rodpopi, 1994, p. 115 .

du Nord un épisode qui appartient à la vie d'un autre parce qu'il a un étroit rapport avec ses songes à elle ? Quelle est enfin la place du souvenir littéraire dans ce récit ? Mais si on se place dans la perspective bouddhiste qui est celle du théâtre nô, la question n'est plus pertinente. Qu'importe que ces faits aient été vécus, ou rêvés, et par son grand-père ou par elle ? Un songe est présenté comme un songe, et un événement est présenté comme un événement, mais tous deux disent la même chose :

Ces fragments de faits réels ont l'intensité magique des visions entrevues dans mes songes ; et, par contre, certaines visions de mes songes ont toute la lourdeur des événements vécus. Ma raison seule m'empêche de confondre les deux ordres de phénomènes, mais cette même raison me conseille peut-être de les rapprocher, de les placer les uns comme les autres sur un plan qui est sans doute celui de l'unique réalité. (Préface des *Songes et les Sorts*, *EM*, p. 1540)

Dans une vision, bouddhique, toute actualisation et toute individualisation particulières ne sont que momentanées. Rappelons cette pensée d'un sage taoïste :

Jadis Tchouang-Tcheou rêva qu'il était un papillon voletant dans l'air, parfaitement heureux de son sort et ignorant qu'il était Tchouang-Tcheou lui-même. Brusquement il s'éveilla et s'aperçut avec étonnement qu'il était Tchouang-Tcheou. Il ne sut plus alors s'il était Tchouang-Tcheou rêvant qu'il était un papillon ou un papillon rêvant qu'il était Tchouang-Tcheou. (*Philosophes taoïstes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1989, p. 104).

Nous voilà bien "au carrefour des songes" comme disait G. Sieffert en parlant du Nô, où s'interpénètrent les univers visible et invisible, et où le shite appartient à la fois au monde du passé et du présent. Il n'est pas étonnant que Marguerite Yourcenar, imprégnée de méditations bouddhiques, ait réutilisé plus ou moins consciemment les techniques d'écriture d'un théâtre qui renvoie toujours à une vision religieuse de l'existence à laquelle elle adhérerait. On pourrait trouver dans ces textes plusieurs exemples des techniques de surimpression proches de celles que nous avons relevées dans le théâtre de Mishima. (cf. l'apparition du vétéran tongre dans *Souvenirs pieux*, ou celles des "hardies filles en braies rayées" et de bien d'autres derrière la photographie de Fernande jeune fille (*SP* in *EM*, p. 899). De même Yourcenar accorde une grande importance à certaines coïncidences qui font se croiser des personnages d'époques différentes. Très sensible à ce qu'elle

appelle “les jeux de miroir du temps” (*SP* in *EM*, p. 841), elle peut donc faire chevaucher les époques et les générations. Qu’importe alors si se rencontrent “des êtres placés dans d’autres compartiments du temps” ? (*Ah, mon beau château* in *Sous bénéfice d’inventaire*, *EM*, p. 38).

Ce sont les mêmes perspectives qui éclairent le dernier exemple que je citerai, emprunté à *Quoi ? L’Éternité*. Il s’agit de la scène au cours de laquelle l’auteur situe à la Villa Adriana “une étrange hallucination” de Jeanne de Reval croyant reconnaître Michel de Crayencour parmi les visiteurs (*EM*, p. 1315 sq) : “Mais ce n’est pas lui. Ce n’est pas non plus quelqu’un d’autre. A-t-elle créé de rien un fantôme ?” L’auteur précise que son père n’a pas connu cette histoire, mais qu’elle lui a été racontée par une ancienne amie de Jeanne, qui ne savait rien de ce que représentait ce lieu pour Marguerite Yourcenar ? D’où l’émotion de cette dernière.

Cette scène peut se lire comme du théâtre nô si on veut bien voir à quel point les fictions se superposent, et renvoient en même temps à des épisodes factuels, réels. En fait, ce passage a été inspiré à l’auteur par la lecture du roman de Jeanne de Vietinghoff *L’autre Devoir* publié en 1924 dont elle parle en ces termes à Jeanne Carayon dans une lettre datée du 29 octobre 1973 :

L’Autre Devoir est un gros roman qui m’a paru nul, même quand je l’ai lu, âgée de vingt-cinq ans. Le seul détail qui m’y ait frappé est que Jeanne y décrit sa première rencontre avec un homme qui, de toute évidence, est mon père, parmi les cyprès et les ruines de la Villa Adriana. Or, ils ne se sont jamais même trouvés en Italie ensemble, et la première rencontre eut lieu, comme je l’ai dit, à l’occasion du mariage de ma mère. Mais ce décor imaginaire la rapproche curieusement de ma constellation. (*Lettres à ses amis*, p. 415)^[6]

C’est donc d’une scène purement imaginaire du roman de Jeanne de Vietinghoff qu’est partie Yourcenar pour créer le récit de cette hallucination, tout aussi fictive, qui nous est donnée pourtant comme ayant réellement eu lieu ; mais là encore quelles sont les frontières entre la réalité et la fiction ?

[6] Pour plus de détails sur ce roman, cf Michèle SARDE *Vous, Marguerite Yourcenar : la passion et ses masques*, Robert Laffont, 1995, p. 93 sq.

Simone Proust

Les fictions se superposent et sont affirmées comme des réalités, mais dans chaque fiction, il y a une part de réalité. Jeanne a bien rencontré Michel, et l'événement est devenu fiction dans le roman de Jeanne de Vietinghoff. Michel de Crayencour est bien allé visiter la Villa Adriana, mais avec sa fille, et en 1924, (c'est-à-dire un moment où le roman était déjà écrit). Il est vrai que Marguerite Yourcenar aurait voulu que Jeanne ait besoin de son père, d'où ce souhait qu'elle lui prête, inspiré de son propre désir à elle, mais qu'elle présente comme une réalité :

Jeanne sent que quelque chose en elle a besoin d'être secouru, consolé, sauvé (*QE* in *EM*, p. 1316).

De ces réalités multiples et fractionnées sort une fiction, mais qui n'est jamais qu'une façon d'exprimer le réel. Une lecture purement factuelle risque donc de nous faire manquer la vision de la réalité que veut nous transmettre Marguerite Yourcenar. Le vrai est que le réel est aussi songe que le rêve, ce qu'elle n'a cessé d'affirmer :

Pour l'esprit européen, ou méditerranéen si vous aimez mieux, le Réel, avec majuscule, a toujours été opposé à l'Imaginaire, et l'imaginaire n'a jamais constitué une puissante portion du réel, ce qu'on perçoit pourtant dès qu'on se livre à l'étude comparée des religions, des mouvements d'idées et même des opinions politiques". (Lettre à Anat Barzilai (étudiante) du 20 septembre 1977, *Lettres à ses amis*, p. 562).

Nous sommes bien dans le monde du Nô...