

Università degli Studi di Pavia  
Dottorato di ricerca in  
Scienze del Testo letterario e musicale  
Ciclo XXXI

**Les différentes versions de  
*Qui n'a pas son Minotaure ?*  
de Marguerite Yourcenar**

Tutore:  
Prof. Vittorio Fortunati

Dottoranda:  
Serena Codena

Anno Accademico 2017-2018

# Indice

Introduction .....	1
Chapitre I – Panorama Culturel.....	8
1.1 Contexte Culturel et Littéraire .....	8
1.2 Marguerite Yourcenar et la mythologie grecque .....	11
1.3 Le Minotaure au XX <sup>e</sup> siècle .....	23
1.4 <i>Le Jardin des Chimères</i> .....	27
Chapitre II - <i>Ariane et l'Aventurier</i> .....	32
2.1 Circonstances de la composition.....	32
2.2 <i>Le Tryptique</i> .....	41
2.3 <i>Ariane et l'Aventurier</i> .....	47
2.5 <i>Du Jardin des Chimères au Labyrinthe de la Crète</i> .....	71
Chapitre III - <i>Dramatis Personae</i> .....	77
3.1 La période américaine .....	77
3.2 <i>Dramatis Personae</i> .....	86
3.3 Mythologies.....	109
Chapitre IV - <i>Qui n'a pas son Minotaure ?</i> (Première partie).....	124
4.1 Après <i>Dramatis Personae</i> .....	124
4.2 La préface de <i>Qui n'a pas son Minotaure ?</i> .....	134
4.3 Comparaison entre <i>Mythologie III</i> et la préface de 1963 .....	145
4.4 - Appendice Iconographique .....	158
Chapitre V <i>Qui n'a pas son Minotaure ?</i> (Deuxième partie).....	162
5.1 Le titre .....	163
5.2 Synopsis et structure de <i>Qui n'a pas son Minotaure ?</i> .....	168
5.3 La scène I .....	172
5.4 La scène II .....	177
5.5 La scène III.....	188
5.6 La scène IV .....	202
5.7 La scène V .....	219
5.8 La scène VI .....	230
5.9 La scène VII .....	245

5.10 La scène VIII.....	259
5.11 La scène IX .....	271
5.12 La scène X.....	282
5.13 Considérations générales.....	285
Chapitre VI - De Plon à Gallimard .....	290
6.1 L'affaire Plon .....	290
6.2 La préface dans les deux éditions.....	295
Chapitre VII - Les didascalies scéniques .....	303
7.1 Pièces à jouer ou à lire ?.....	303
7.2 Analyse des pièces théâtrales .....	308
7.2.1 <i>Le Dialogue dans le marécage</i> .....	308
7.2.2 <i>La Petite Sirène</i> .....	313
7.2.3 <i>Électre ou la chute des masques</i> .....	321
7.2.4 <i>Le Mystère d'Alceste</i> .....	327
7.2.5 <i>Rendre à César</i> .....	333
7.3 Évolution des didascalies scéniques.....	343
7.4 <i>D'Ariane et l'Aventurier à Qui n'a pas son Minotaure ?</i> .....	344
Conclusion.....	363
Bibliographie.....	371

## Introduction

Marguerite Yourcenar a toujours eu la tendance à reprendre et à modifier continuellement son œuvre au cours des années : c'est le cas de *Denier du rêve*<sup>1</sup>, réécrit et changé plusieurs fois ; du roman *La mort conduit l'attelage*<sup>2</sup> qui a évolué de façon imprévue jusqu'à donner lieu à des textes nouveaux ; du recueil *Nouvelles Orientales*<sup>3</sup> dont les récits ont été transformés ainsi que leur disposition à l'intérieur du recueil ; et d'autres encore. Au fur et à mesure que le temps passait, elle voulait enrichir ou corriger son texte pour l'améliorer ou pour montrer une perspective nouvelle ; malgré cela, les études philologiques concernant les textes de l'écrivaine sont peu nombreuses et fragmentaires.

Cela est vrai surtout pour le théâtre qui, d'ailleurs peu représenté, est encore plus négligé par la critique parce qu'on le considère comme une partie mineure de sa production littéraire<sup>4</sup>. Notamment, la pièce *Qui n'a pas son Minotaure ?* offre un terrain favorable aux recherches philologiques pour les nombreuses réécritures et transformations qu'il a subies au cours des années. Toutefois, la plupart des ouvrages critiques concernant ce texte sont centrés sur le traitement du mythe grec et sur l'analyse thématique. À ce sujet, on peut citer l'article de Françoise Bonali-Fiquet, *Le retour du mythe dans Qui n'a pas son Minotaure ? de Marguerite Yourcenar. Lecture de la scène des victimes*<sup>5</sup> ; *Voix et vocations des victimes dans Qui n'a pas son Minotaure ?*<sup>6</sup> de Maurice Delcroix ; le livre de Maria Teresa Puleio, *I labirinti della seduzione* :

---

<sup>1</sup> M. Yourcenar, *Denier du rêve*, Paris, Grasset, 1934.

<sup>2</sup> M. Yourcenar, *La mort conduit l'attelage*, Paris, Grasset, 1934.

<sup>3</sup> M. Yourcenar, *Nouvelles Orientales*, Paris, Gallimard, 1938.

<sup>4</sup> Néanmoins, comme Yourcenar même l'affirme dans un entretien avec Matthieu Galey, ce jugement est vrai quantitativement, mais ne l'est pas qualitativement, parce que l'on y retrouve les mêmes thématiques, l'intérêt pour le mythe et pour son universalité. « On a jusqu'ici très peu noté les rapports de ce théâtre avec mes autres ouvrages, plus répandus. Ils n'en diffèrent pourtant que par la forme, et non par la substance – bien que l'on ne l'ait guère vu jusqu'ici ». M. Yourcenar, *Les Yeux Ouverts. Entretiens avec Matthieu Galey*, Paris, Le Centurion, 1980, pp. 187.

<sup>5</sup> F. Bonali-Fiquet, *Le retour du mythe dans Qui n'a pas son Minotaure ? de Marguerite Yourcenar. Lecture de la scène des victimes* in « Pré-textes franco-danois », *Arbejdsrapport/ Documents de travail*, n° 11, 2001, pp. 1-12.

<sup>6</sup> M. Delcroix, *Voix et vocations des victimes dans Qui n'a pas son Minotaure ? Une transposition du mythe de Thésée* in « Bulletin de la SIEY », n° 31, décembre 2010, pp. 105-124.

*Marguerite Yourcenar, Qui n'a pas son Minotaure?*<sup>7</sup> et d'autres articles, comme celui de Carminella Biondi, *Du labyrinthe d'Icare au labyrinthe de Thésée*<sup>8</sup>, et *Miti antichi e religiosità in alcuni testi teatrali di Marguerite Yourcenar* de Daniela Mauri<sup>9</sup>. Jusqu'à présent, seul Rémy Poignault, dans le cadre de ses recherches sur l'antiquité grecque, a accordé une place importante à la comparaison des différentes éditions<sup>10</sup> de *Qui n'a pas son Minotaure?*. On fait référence au livre *L'Antiquité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Littérature, mythe et histoire* où les variantes de la pièce sont analysées à l'intérieur d'une enquête dont le but principal est le traitement du mythe.

Pour cette raison, nous nous proposons de comparer les différentes versions de la pièce, afin de retracer son histoire dès sa première version de 1939 jusqu'à sa dernière publication en 1971 et d'évaluer la portée des variantes et leur signification dans l'évolution du texte. En particulier, dans notre analyse, nous examinons aussi les éléments paratextuels, comme préfaces et didascalies, qui sont peu étudiés mais que nous jugeons fondamentaux pour comprendre les intentions de l'auteure.

La genèse de cette pièce est très intéressante et mouvementée : elle naît en 1932 comme un petit jeu littéraire entre Yourcenar et deux autres intellectuels, Gaston Baissette et André Fraigneau. Les trois ont réalisé une « fantaisie littéraire » basée sur la légende de Thésée et du Minotaure : chacun aurait dû raconter la fable à travers le point de vue d'un personnage, mais Yourcenar tricha un peu et étendit sa version jusqu'à créer une œuvre dialoguée où le personnage d'Ariane n'était pas le centre. Ainsi naquit la première version intitulée *Ariane et l'Aventurier*.

---

<sup>7</sup> M. T. Puleio, *I labirinti della seduzione: Marguerite Yourcenar, Qui n'a pas son Minotaure ?* dans *Miti e linguaggi*, Catania, CUECM, 1996, pp. 661-696.

<sup>8</sup> C. Biondi, *Du labyrinthe d'Icare au labyrinthe de Thésée* dans *Yourcenar et la Méditerranée*, Clermont-Ferrand, SIEY, 1995, pp. 21-29.

<sup>9</sup> D. Mauri, *Miti antichi e religiosità in alcuni testi teatrali di Marguerite Yourcenar* in « Mythologiques 1990 », XVI, pp. 202-215. Pour d'autres articles sur le même sujet on renvoie à la bibliographie.

<sup>10</sup> R. Poignault, *L'Antiquité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Littérature, mythe et histoire*, Bruxelles, Latomus, 1995.

Après sept ou huit ans, Yourcenar reprit son texte, sans le modifier beaucoup, pour le publier en 1939 dans « Cahiers du Sud », sous la direction de Jean Ballard. À cette époque, la guerre avait déjà éclaté et l'écrivaine s'embarquait pour l'Amérique sans savoir qu'elle y resterait plusieurs années. À partir de ce moment, sa vie changea complètement et commença pour elle une période définie plus tard comme son « œuvre au noir ». Il ne s'agit pas d'années d'inactivité, au contraire, elle avait plusieurs projets : elle s'occupait d'essais, de traductions et de théâtre ; notamment, c'est à cette époque que l'on peut situer les plus grandes et importantes modifications à *Ariane et l'Aventurier*.

Après une série de modifications considérables et de réécritures continuelles, vers 1949 Yourcenar laissa de côté sa pièce pour se consacrer à l'élaboration du roman *Mémoires d'Hadrien* ; elle ne la reprendra qu'en 1956 ou 1957 pour la remanier encore. Le résultat est déjà une œuvre différente par rapport à *Ariane et l'Aventurier*, puisque plusieurs scènes ont été ajoutées ou modifiées et le titre est devenu *Qui n'a pas son Minotaure ?* Cette nouvelle version est publiée avec la pièce *Le Mystère d'Alceste* chez l'éditeur Plon en 1963. Finalement, le texte subit encore quelques remaniements mineurs lorsque Yourcenar décida de faire paraître toutes ses œuvres théâtrales en deux recueils, *Théâtre I-II*, chez Gallimard en 1971.

Le grand écart entre l'élaboration d'*Ariane* en 1932 et la version définitive de 1971 nous incite à faire le point sur l'évolution de cette pièce, à nous interroger sur les variantes et sur les événements qui peuvent avoir influencé l'auteure dans ses remaniements. En effet, les réécritures de la pièce traversent les différents moments de la carrière littéraire de Yourcenar et cela est fondamental non seulement pour l'étude de l'œuvre, mais aussi pour comprendre l'évolution de l'écrivaine elle-même.

L'histoire de la pièce n'est pas facile à retracer, parce qu'il s'agit d'une période de temps très étendue et il nous manque trop d'informations pour pouvoir fournir une description plus précise des événements de ces années. La documentation que l'on peut consulter est lacunaire et les déclarations de Yourcenar à ce sujet sont parfois

contradictoires et fallacieuses. En outre, la plupart des manuscrits et des documents datant de cette époque sont sous scellés à la Houghton Library de l'Université d'Harvard jusqu'à 2037, ou bien ils ont été perdus ou détruits.

Il en résulte que, pour reconstituer l'histoire de l'œuvre et pour avoir quelques renseignements sur les événements des années '30, il faut s'appuyer sur la correspondance récemment publiée et sur les préfaces et les commentaires que l'on possède. Grâce à la récente publication de la correspondance inédite entre Yourcenar et son éditeur<sup>11</sup>, Emmanuel Boudot-Lamotte, on peut supposer l'existence de stades intermédiaires du texte que jusqu'à présent on n'avait pas considérés.

Cette thèse se compose de sept chapitres qui se succèdent suivant un ordre chronologique dans l'exposition de l'histoire de la pièce. La première partie essaie de donner une vision d'ensemble du contexte culturel et littéraire des premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, pour mieux insérer l'œuvre de Marguerite Yourcenar : nous considérons la redécouverte de l'Antiquité et des mythes grecs, qui commence déjà à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle avec les symbolistes français, en nous concentrant notamment sur le genre dramatique. Dans ce chapitre, on examine l'importance du mythe du Minotaure dans les arts figuratifs et dans la littérature et on parle de la difficulté de situer l'œuvre de Yourcenar à l'intérieur d'un courant littéraire précis. Puis, on prend en examen le premier ouvrage de l'écrivaine, *Le Jardin des Chimères*. Il s'agit d'un poème dramatique, publié en 1921, qui traite le mythe d'Icare et qui anticipe déjà certaines thématiques qui seront mieux développées dans *Ariane et l'Aventurier* : par exemple, le thème du labyrinthe, la lutte contre le monstre et l'élan vers l'Absolu. Bien qu'il s'agisse d'un texte ambitieux dans son ensemble et naïf dans quelques endroits, il est intéressant de voir ce qui est déjà contenu dans ce premier essai et qui sera repris et amélioré par la suite dans la pièce.

---

<sup>11</sup> M. Yourcenar, *En 1939, l'Amérique commence à Bordeaux. Lettres à Emmanuel Boudot-Lamotte (1938-1980)*, édition établie, présentée et annotée par Élyane Dezon-Jones et Michèle Sarde, Paris, Gallimard, 2016.

Le deuxième chapitre est consacré à l'étude de la première version de l'œuvre : *Ariane et l'Aventurier*. On décrit les circonstances qui ont amené à l'élaboration de ce petit sketch en 1932, c'est-à-dire le jeu littéraire entre Yourcenar, Gaston Baissette et André Fraigneau, la relation tourmentée avec ce dernier et la découverte de la Grèce. Après avoir considéré cette période peu connue de la vie de l'écrivaine grâce aux trois biographies qui lui sont consacrées<sup>12</sup>, on aborde la question du texte qui est publié dans « Cahiers du Sud » en 1939 et qui a passé presque inaperçu à l'époque à cause de la guerre. Cette première version est intéressante non seulement pour son histoire, mais parce qu'elle s'inscrit à l'intérieur d'un tryptique qui n'a pas été considéré jusqu'à présent.

Le troisième chapitre concerne les projets des années '40, notamment un texte qui est perdu, mais que Yourcenar nomme souvent dans les lettres à son éditeur. Il s'agit de *Dramatis Personae*, un recueil de quatre pièces théâtrales, parmi lesquelles figure une version refondue et augmentée d'*Ariane et l'Aventurier* qui s'intitule *Ariane ou Qui n'a pas son Minotaure ?* Ce texte oublié, qui se situe entre la première version et celle de 1963, est précieux parce qu'il représente une autre étape dans l'histoire de la pièce. Les informations que l'on a recueillies sur cet ouvrage viennent de la correspondance entre Yourcenar et son éditeur : il s'agit de lettres très intéressantes car elles nous renseignent non seulement sur les différentes phases d'élaboration du texte, mais aussi sur les lectures de l'écrivaine et sur ses rapports difficiles avec les éditeurs, en particulier avec Grasset et Gallimard.

Dans le chapitre IV on considère les années '50 et '60 qui ont été caractérisées par une intense activité littéraire. Marguerite Yourcenar ne renonce pas à son théâtre et reprend continuellement ses pièces pour les publier ; notamment, *Qui n'a pas son Minotaure ?* est modifiée davantage et paraît avec *Le Mystère d'Alceste* chez l'éditeur Plon en 1963. La deuxième partie du chapitre analyse la préface de cette édition

---

<sup>12</sup> J. Savigneau, *Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie*, Paris, Gallimard, 1990 ; M. Sarde, *Vous, Marguerite Yourcenar. La passion et ses masques*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1995 ; M. Goslar, *Yourcenar. Biographie*. « *Qu'il eût été fade d'être heureux* », Bruxelles, édition Racine, 1998 (première édition).



et souligne ses particularités : l'introduction à la pièce ressemble à un véritable essai érudit sur le traitement de la légende de Thésée à travers les siècles et les arts. C'est pour son caractère autonome que ce texte a été présenté à plusieurs revues, car il aurait pu être publié indépendamment de la pièce qu'il est censé introduire. De plus, la dernière partie de ce chapitre souligne les analogies et les différences entre l'essai *Mythologie III* et la préface de 1963.

Le chapitre V présente la comparaison entre *Ariane et l'Aventurier* et *Qui n'a pas son Minotaure ?* de l'édition Plon. Les modifications que le premier texte a subies sont si nombreuses que la version de 1963 pourrait être considérée comme une œuvre différente : certaines scènes ont été ajoutées et d'autres se sont chargées d'une signification nouvelle ; les personnages parfois sont différents et les thématiques sont mieux développées.

Après cette comparaison, dans le chapitre VI on considère la controverse qui oppose Yourcenar à l'éditeur Plon et qui amènera l'écrivaine à confier toutes ses œuvres à Gallimard. En effet, ce dernier publie en 1971 deux recueils (*Qui n'a pas son Minotaure ?* figure dans *Théâtre II*). Dans ce chapitre, on décrit la dernière version de cette œuvre qui ne diffère pas beaucoup de l'édition Plon : le texte demeure presque inchangé et seule la préface présente des variantes intéressantes.

Le chapitre VII se focalise sur l'aspect performatif des pièces yourcenariennes et s'interroge sur la représentabilité de ces œuvres. Dans la première partie, on analyse les didascalies présentes dans les pièces, suivant l'ordre chronologique, pour voir si l'écrivaine, au cours des années, a été attentive aux problèmes de la mise en scène. On verra que les didascalies scéniques augmentent considérablement, grâce aussi à la rencontre avec des gens de théâtre qui ont sans doute influencé le travail dramaturgique de l'écrivaine. En outre, après avoir considéré l'évolution des didascalies dans l'ensemble des pièces, on cherche à établir si les changements apportés à *Qui n'a pas son Minotaure ?* s'insèrent de façon cohérente à l'intérieur de l'évolution que l'on a tracée.

Même si ce drame est considéré par la grande partie de la critique comme une œuvre mineure, l'écrivaine a insisté plusieurs fois sur son

importance et sur le rapport avec les autres ouvrages : « [...] c'est peut-être dans *Qui n'a pas son Minotaure ?* que j'ai mis [...] la vision qui sous-tend tous mes livres [...] »<sup>13</sup>. Notamment, les parties qui ont été ajoutées au cours des années ne semblent pas être des caprices de style ou de rhétorique, au contraire, elles sont porteuses d'une signification et d'un message que Yourcenar juge fondamentaux. Nous estimons que cette œuvre mérite d'être étudiée dans son évolution et que cette étude philologique peut être utile pour mieux comprendre le rôle de ce texte à l'intérieur de la vaste production yourcenarienne.

---

<sup>13</sup> M. Yourcenar, *Les Yeux Ouverts* cit., p. 187.

# Chapitre I

## Panorama Culturel

### 1.1 Contexte Culturel et Littéraire

La redécouverte des mythes grecs est un phénomène qui commence déjà vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle avec les parnassiens et les symbolistes français, pour lesquels la mythologie ne revêt pas uniquement une fonction esthétique. Le mythe devient un véritable moyen de connaissance pour atteindre l’Absolu, puisqu’il permet aux poètes de créer des liens entre la réalité sensible et le monde métaphysique, grâce aux symboles qu’il véhicule<sup>1</sup>.

Au XX<sup>e</sup> siècle, la crise des valeurs, les contrastes politiques et les conflits sociaux poussent les écrivains à utiliser le mythe antique dans un autre but : loin d’être un élément du pathos, il est un instrument de réflexion sur les inquiétudes de l’époque. Comme Gide l’affirme dans son *Journal* : « Je me propose non de vous faire frémir ou pleurer, mais de vous faire réfléchir »<sup>2</sup>.

La psychanalyse pose des problèmes d’identité, la relativité d’Einstein oblige à reconsidérer les notions scientifiques que l’on croyait intouchables, la Grande Guerre met en question les valeurs de la civilisation occidentale et un deuxième conflit se profile à l’horizon et induit les intellectuels à repenser l’homme. Par conséquent, dans cette époque contradictoire et chaotique, dans laquelle on s’interroge sur son propre destin, les artistes se tournent vers l’Antiquité grecque et reprennent le mythe pour chercher des réponses aux interrogations du présent.

Cette tendance se reflète dans la littérature, où les écrivains modernisent et adaptent la matière mythologique aux exigences du présent, sans se soucier des anachronismes, parfois nombreux et évidents. Par exemple, l’irlandais James Joyce ouvre la voie aux adaptations, car il

---

<sup>1</sup> Cfr. M.B. Collini, *Éclats de mythes dans la poésie symboliste*, Milano, Mimesis, 2016.

<sup>2</sup> A. Gide, *Journal*, vol. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1997, p. 390.

est l'un des premiers à mettre en parallèle, dans son roman *Ulysses* (1922), les vagabondages d'un homme ordinaire avec ceux du mythe homérique.

La redécouverte de l'Antiquité est bénéfique surtout pour le genre dramatique, qui commence à se renouveler après la situation stagnante qui caractérise les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle. En effet, le théâtre de cette période ne fait souvent que réitérer les genres de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : le drame bourgeois, le théâtre de boulevard, la comédie de caractères et le vaudeville. Metteurs en scène comme Copeau, Pitoëff et Dullin veulent réagir à cette crise du théâtre et ils se proposent de renouveler en débarrassant la scène de ce qui l'opprime et en exigeant un jeu plus sobre et authentique. Parmi les acteurs nouveaux, il y en a qui s'efforcent de renouveler tout en respectant la tradition ; c'est le cas de Louis Jouvet, grand acteur et interprète des pièces de Giraudoux, qui est convaincu que l'auteur de théâtre doit d'abord être un écrivain et que le respect du texte et le beau langage sont fondamentaux. Les auteurs qui restent fidèles à la tradition classique ne peuvent que se tourner vers le mythe grec et étendre à l'art dramatique l'intérêt pour l'Antiquité qui est déjà présent dans les autres genres littéraires.

L'initiateur de cette tendance est Jean Cocteau qui écrit *Antigone* en 1922, *Œdipe-Roi* en 1925 et *Orphée* en 1927. Dans ses pièces, il se livre à une interprétation très personnelle des mythes et il aborde le thème de la liberté de l'homme, notamment dans *La Machine infernale*, en 1934, où la légende d'Œdipe montre les machinations cruelles des dieux qui s'amuse à écraser l'homme. Son innovation réside dans l'influence de la psychanalyse, puisque Cocteau exploite le potentiel de l'inconscient à travers un langage fait de calembours, de jeux de mots et d'anachronismes qui rappellent parfois l'expression onirique<sup>3</sup>.

À partir des années '20, beaucoup de dramaturges suivent son exemple et se livrent à des adaptations modernes du mythe grec. Gide, par exemple, dans *Œdipe* (1930), utilise la matière antique comme

---

<sup>3</sup> B. Valette, « Cocteau » dans J.P. de Beaumarchais, D. Couty, A. Rey, *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1984, pp. 482-485.

prétexte pour aborder les débats moraux et religieux et pour montrer la conception de l'homme qu'il a déjà développée dans ses œuvres romanesques.

Chez Jean Giraudoux, le tragique naît du sentiment de la menace et du péril imminent. Il s'intéresse aux problèmes actuels à travers les légendes anciennes : par exemple, dans *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935), il fait des parallèles entre la situation en Europe et l'ancien conflit. Il est très classique pour sa recherche de la mesure et du beau mot, mais les personnages légendaires sont quelques fois dégradés et traités avec de l'ironie et de l'irrévérence<sup>4</sup>, car ils représentent l'humanité moyenne. Cet humour est réalisé à travers un mélange de styles : le burlesque et le tragique se succèdent continuellement surtout dans *Amphitryon 38* (1929) et *Électre* (1937).

Henri de Montherlant est un autre grand écrivain qui se livre au genre dramatique tardivement, comme Giraudoux. Il n'est pas un homme de spectacle et il préfère un type de théâtre psychologique dont l'action est toute intérieure. Par moment, on peut avoir l'impression que son œuvre est partagée entre deux tendances : d'une part, l'influence de la tragédie classique est évidente, mais de l'autre côté, certains éléments renvoient au drame romantique ; de même, son style balance entre la sobriété classique et le lyrisme romantique<sup>5</sup>. L'Antiquité représente pour lui un refuge contre les incertitudes du monde et il découvre le mythe à travers l'œuvre de Racine comme « prétexte à l'exploration de l'homme »<sup>6</sup>.

Par contre, Jean-Paul Sartre refuse le drame psychologique au profit d'un théâtre austère et métaphysique. Il n'innove pas au niveau scénique, mais il cherche à frapper le spectateur en montrant l'importance de l'engagement comme seule issue au vide de l'existence<sup>7</sup>. Son traitement du mythe lui permet de mettre en scène les questions de l'époque et

---

<sup>4</sup> D. Giovacchini, « Giraudoux » dans J.P. de Beaumarchais, D. Couty, A. Rey, *Dictionnaire des littératures de langue française* cit., pp. 932-942.

<sup>5</sup> P. Brunel, Y. Bellenger, D. Couty, Ph. Sellier, M. Truffet, *Histoire de la littérature française, Tome II XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Nancy, Bordas, 1981, pp. 698-699.

<sup>6</sup> L. Acher, J. Maurice, « Montherlant » dans J.P. de Beaumarchais, D. Couty, A. Rey, *Dictionnaire des littératures de langue française* cit., p. 1565.

<sup>7</sup> P. Brunel, Y. Bellenger, D. Couty, Ph. Sellier, M. Truffet, *Histoire de la littérature française, Tome II XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles* cit., p. 675.

d'aborder les problèmes actuels à travers des situations universelles. Parmi ses pièces, *Les Mouches* (1943) traite le problème de la liberté de l'homme à travers le mythe des Atrides<sup>8</sup>.

La démarche de Jean Anouilh est semblable à celle de Giraudoux, parce qu'il mélange souvent la satire et la tragédie et il fait des parallèles intéressants avec la situation de l'Europe de l'entre-deux-guerres. Ses pièces sont loin du tragique de Racine parce qu'il recherche le sordide et il se propose de mettre en lumière la médiocrité des individus. En effet, ses héros représentent des êtres hors du commun qui se dressent non plus contre des dieux, mais contre des hommes médiocres et ordinaires. Dans *Antigone* (1943), le dramaturge utilise la protagoniste pour faire l'apologie de la Résistance. Donc, encore une fois la reprise du mythe engendre une réflexion sur les inquiétudes de l'époque.

Finalement, chacun de ces écrivains aborde différemment l'Antiquité, mais tous avec une constante : que l'on dénigre ou que l'on exalte le mythe, ceci reste un point de référence et une source de sagesse pour affronter les problèmes du monde contemporain.

## 1.2 Marguerite Yourcenar et la mythologie grecque

L'œuvre de Marguerite Yourcenar semble s'insérer parfaitement dans ce contexte littéraire, car elle est imprégnée de mythologie grecque. Malgré cette ressemblance, son intérêt pour le mythe ne peut pas être considéré comme un signe de conformisme au goût du moment, parce qu'il remonte à son enfance et caractérise toute sa production littéraire. Les auteurs de l'Antiquité sont déterminants dans la formation de l'écrivaine, car ils nourrissent son imagination et préparent son œuvre future.

La Grèce est, en effet, un point de référence qu'elle commence à connaître à travers les lectures précoces qu'elle fait à haute voix avec son père, Michel de Crayencour, dès sa première enfance. Sans fréquenter les établissements scolaires, elle reçoit une instruction classique et

---

<sup>8</sup> G. Idt, « Sartre » dans J.P. de Beaumarchais, D. Couty, A. Rey, *Dictionnaire des littératures de langue française* cit., pp. 2120-2135.

privilegiée : elle apprend auprès de son père le latin et l'anglais ; puis, à Paris, elle commence à étudier le grec avec un précepteur et l'italien toute seule. Elle découvre la beauté des vers de Racine à l'âge de huit ans et elle lit Aristophane, Corneille et Molière dans des éditions de poche achetées dans les bouches des métros<sup>9</sup>. Dans *Quoi ? L'éternité*, l'écrivaine affirme : « Je n'eus jamais de livres d'enfants. [...] j'allais effleurer toute la littérature française et une partie au moins de la littérature anglaise entre sept et dix-huit ans »<sup>10</sup>. La période entre 1912 et 1922 est donc particulièrement importante pour sa formation culturelle, car elle découvre les musées, les églises, les théâtres et elle continue ses lectures, qui sont de plus en plus variées<sup>11</sup>. Elle lit Homère, Plutarque, Platon, Sophocle, Euripide, Sappho, Xénophon, Marc-Aurèle<sup>12</sup>, Dante, les Évangiles, Saint-Simon<sup>13</sup>, le cardinal de Retz, Racine<sup>14</sup>, Flaubert<sup>15</sup>, Chateaubriand, Hugo, Huysmans<sup>16</sup>, pour n'en citer que quelques-uns<sup>17</sup>. Néanmoins, elle aborde les œuvres de ses contemporains plus tard et explique à Matthieu Galey que « très souvent, un jeune écrivain est très peu préoccupé de son époque, [...]. En général, un jeune homme ou une jeune femme s'alimente de l'œuvre des générations précédentes »<sup>18</sup>.

Après les années passées à Paris, elle commence à voyager avec son père à travers le Midi de la France où elle découvre les paysages méditerranéens et les traces laissées par les romains qui lui permettent de connaître un peu de cette Antiquité qu'elle a abordée à travers les livres. Plus tard, elle voyage en Italie où elle assiste à la marche sur Rome et, en

---

<sup>9</sup> M. Yourcenar, *Les Yeux Ouverts. Entretiens avec Matthieu Galey*, Paris, Le Centurion, 1980, p. 28.

<sup>10</sup> M. Yourcenar, *Quoi ? L'éternité* dans *Essais et mémoires*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p. 1346.

<sup>11</sup> M. Goslar, *Yourcenar Biographie*. « *Qu'il eût été fade d'être heureux* », Lausanne, Éditions l'Âge d'homme, 2014, p. 102.

<sup>12</sup> M. Yourcenar, *Les Yeux Ouverts* cit., p. 30.

<sup>13</sup> M. Yourcenar, *Quoi ? L'éternité* cit., p. 1350.

<sup>14</sup> M. Yourcenar, *Les Yeux Ouverts* cit., p. 29.

<sup>15</sup> M. Yourcenar, *Sources II*, éd. Elyane Dezan Jones, Paris, Gallimard, 1999, pp. 222-224.

<sup>16</sup> M. Yourcenar, *Quoi ? L'éternité* cit., p. 1232.

<sup>17</sup> Pour plus d'informations sur les lectures de Marguerite Yourcenar, on renvoie à l'article de V. Fortunati, *Non è mai troppo presto : la lettura secondo Marguerite Yourcenar* dans *Della lettura : riflessioni d'autore*, Supplément au n° 67 de « Il Confronto Letterario », 2017, pp. 103-112.

<sup>18</sup> M. Yourcenar, *Les Yeux Ouverts* cit., p. 49.

1924, elle explore toute seule la Villa Adriana à Tivoli, une visite d'où elle tire l'inspiration pour son célèbre roman *Mémoires d'Hadrien* (1951).

Il est évident que l'Antiquité grecque et romaine joue un rôle important dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar indépendamment de la vogue de l'époque. Avant même de connaître les œuvres de ses contemporains et leurs tendances, elle avait déjà lu les classiques sans aucun type de médiation, ce qui lui a permis d'avoir une approche plus directe et plus intime avec les auteurs du passé ; et elle avait déjà écrit sur des sujets mythologiques dans *Le Jardin des Chimères*, en 1921, qui est un poème dialogué qui raconte la tentative d'Icare de s'enfuir du labyrinthe pour atteindre Hélios, et dans le recueil de poèmes *Les Dieux ne sont pas morts*, publié en 1922, jugé par l'auteure comme un « démarquage d'écolier »<sup>19</sup>.

De plus, en 1939, sa vie change radicalement, car le climat de tension et d'alerte que l'on vit en Europe la pousse à partir aux États-Unis, sans savoir encore qu'elle y resterait pour douze ans. Même si elle connaissait bien plusieurs intellectuels de son époque, sa nouvelle vie en Amérique l'éloigne un peu des milieux littéraires européens.

En fait, il est difficile de situer l'œuvre de Yourcenar dans un courant littéraire précis, parce qu'elle échappe aux définitions et aux catégories. Il est vrai que son intérêt pour le mythe semble suggérer une influence directe des auteurs qui ont eu cette tendance, mais elle s'est toujours tenue un peu à l'écart des vogues du moment ; en outre, la culture classique et la mythologie sont enracinées dans son œuvre depuis ses premières publications. Elle a toujours eu une attitude un peu méfiante à l'égard des modes et des nouveautés à tout prix, de plus son indépendance et son originalité de pensée lui empêchent de faire partie d'un groupe ou d'un courant enfermé sur lui-même. D'un autre côté, on ne peut pas affirmer qu'elle négligeait les tendances de l'époque et qu'elle ne s'intéressait qu'aux classiques. Vers les années '30, elle fréquentait constamment les milieux littéraires parisiens et elle

---

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 52.



connaissait de nombreux écrivains. Puis, après 1939 et son départ aux États-Unis, dans sa correspondance avec son éditeur, elle demandait continuellement les ouvrages récemment parus en France : « [...] un très grand service serait de m'envoyer quelques livres parus depuis l'occupation. [...] Personne ici ne possède de livres français récents »<sup>20</sup>. Elle s'intéressait à ses contemporains et elle lisait avec attention leurs textes, sans faire aucune distinction de genre littéraire. C'est pour cette raison que l'on ne peut pas exclure une influence tardive de certains dramaturges sur l'œuvre de Yourcenar, même si cette influence est réduite. En effet, son rapport avec les auteurs contemporains est complexe et, par moments, conflictuel : elle s'est toujours confronté avec eux et elle n'a jamais hésité à leur adresser des reproches ou des jugements sévères<sup>21</sup>.

L'essai qu'elle publie dans la revue « Bibliothèque universelle et revue de Genève » en 1929, intitulé *Diagnostic de l'Europe*<sup>22</sup>, fait le point sur la situation présente et montre les préoccupations et les critiques de Yourcenar à l'égard des nouvelles tendances artistiques, intellectuelles. Dans la *Chronologie*, rédigée par elle-même qui ouvre le volume de la Pléiade consacré à ses œuvres romanesques, elle le définit comme une « violente dénonciation du déclin de la culture »<sup>23</sup> ; en effet, le jugement qu'elle porte à son siècle est impitoyable et, même si elle reconnaît l'importance des mouvements d'avant-garde, elle décrit le monde contemporain comme un organisme malade qui est voué à la destruction que le bouleversement des arts et de la littérature ne fait qu'annoncer de plus en plus. Par conséquent, elle affirme sa volonté de se tenir à l'écart de ce qu'elle voit comme une décadence culturelle. Les causes de ce déclin sont à rechercher après la révolution française et dans les auteurs romantiques qui prônent l'abandon de la raison au profit des

---

<sup>20</sup> M. Yourcenar, *En 1939, l'Amérique commence à Bordeaux. Lettres à Emmanuel Boudot-Lamotte (1938-1980)*, éd. établie, présentée et annotée par Élyane Dezon-Jones et Michèle Sarde, Gallimard, Paris, 2016, pp. 118-119.

<sup>21</sup> A. Halley, *Marguerite Yourcenar en poésie. Archéologie d'un silence*, Paris, Éditions de Boccard, 2005.

<sup>22</sup> M. Yourcenar, *Diagnostic de l'Europe* dans *Essais et mémoires*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1981.

<sup>23</sup> M. Yourcenar, *Chronologie* dans *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982, p. XVII.

sentiments et des instincts. Ce qu'elle appelle « fièvre subjective »<sup>24</sup> n'est pas un phénomène qui s'arrête au romantisme, mais elle est exaspérée au début du siècle par des écrivains comme Gide et Claudel, définis par Yourcenar comme des « analystes du moi »<sup>25</sup>. De plus, elle condamne la tendance répandue à refuser les formes traditionnelles pour privilégier des techniques d'accélération, de décomposition et d'instantané qui sont plus près du cinématographe que du lettré :

La dissociation croissante du style n'est qu'un aspect de la dissociation des pensées, l'incapacité du cerveau à rétablir la suite logique des images. Elles sautent et s'échappent par saccades, comme les étincelles du moteur détraqué qui va cesser sa marche<sup>26</sup>.

La littérature devient un laboratoire d'expérimentations qui, au lieu de construire des certitudes, détruit et ajoute du désordre à un monde déjà confus et chaotique.

En ce qui concerne la psychanalyse, Marguerite Yourcenar avait une grande familiarité avec la littérature freudienne et elle fréquentait en tant qu'amis certains psychanalystes, comme André Embiricos. Il est vrai qu'elle considère Freud comme un grand novateur, car il a contribué à la libération de l'homme et de la femme, surtout dans le domaine sexuel, à une époque où ce sujet était encore chargé de préjugés ; cependant, elle dénonce les limites de la psychanalyse et se plaint de la place prépondérante accordée à l'inconscient. De plus, elle condamne les interprétations psychanalytiques données aux mythes et la tendance à n'y retrouver que des phénomènes psychiques plus ou moins manifestes. Selon Yourcenar, les théories freudiennes sont donc réductrices, parce qu'elles fouillent dans l'inconscient de l'homme sans pouvoir aller au-delà :

Que nous sommes plus profonds que les apparences le font croire, plus profond même que cet « inconscient » semé de chausse-trapes auquel la psychologie contemporaine limite nos abîmes !<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> M. Yourcenar, *Diagnostic de l'Europe* cit., p. 1651.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 1650.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 1653.

<sup>27</sup> M. Yourcenar, *Lettre à Hortense Flexner* citée par A. Halley, *Marguerite Yourcenar en poésie. Archéologie d'un silence* cit., p. 140.

Elle fait probablement allusion au côté spirituel de l'homme et à ses propres études sur les philosophies extrême-orientales, notamment le bouddhisme zen, qu'elle commence à connaître à partir de cette période. L'énorme importance accordée à l'inconscient au détriment de la raison que l'auteure condamne dans la psychanalyse est la raison pour laquelle Yourcenar se méfie aussi du mouvement surréaliste.

L'auteure fréquentait aussi les milieux surréalistes de l'époque et elle connaissait bien les œuvres-manifeste du mouvement, en particulier celles de Breton qu'elle avait même rencontré à New York. De plus, il faut souligner que le directeur de la maison d'édition Au Sans-Pareil, René Hilsum, qui accepte de publier *Alexis ou le Traité du vain combat* en 1929, est le premier éditeur des surréalistes<sup>28</sup> et un condisciple de Breton au collège Chaptal. Par conséquent, on peut affirmer que Yourcenar était bien insérée dans les milieux intellectuels de l'époque et qu'elle connaissait bien le mouvement surréaliste. D'après l'écrivaine, le surréalisme a certainement contribué à la révolution artistique de l'époque, mais elle le considère comme un groupe trop isolé et enfermé dans ses théories pour qu'il puisse vraiment atteindre son but. Les expérimentations surréalistes se fondent sur l'exploitation du rêve et des mécanismes psychiques pour atteindre une vérité cachée dans les profondeurs de l'homme et pour créer l'œuvre d'art. Pour l'écrivaine, ces expérimentations n'amènent à rien, de plus on risque de se renfermer davantage dans les territoires dangereux de l'inconscient et d'ignorer tout le reste. Donc, en se laissant guider par le rêve et en refusant la rationalité, on contribue au chaos du monde, au lieu d'aider l'homme à en sortir. Malgré sa grande fréquentation de la littérature psychanalytique et surréaliste, Yourcenar ne se laisse pas influencer, mais elle reste résolument à l'écart de ces expérimentations littéraires pour explorer dans le mythe non pas les pulsions psychiques, mais ce qu'il y a de sacré dans

---

<sup>28</sup> Au Sans-Pareil édite *Rose des vents* de Philippe Soupault (1919), *Le Mont de piété* d'André Breton (1919), *Feu de joie* d'Aragon (1919) et il publie pendant une certaine période la revue des surréalistes, « Littérature », où l'on retrouve les œuvres majeures du mouvement. Cette maison d'édition accueille aussi les premières productions du mouvement Dada, comme *Unique Eunuque* de Francis Picabia (1920), organise la première exposition de Max Ernst en 1921, et s'ouvre à plusieurs écrivains comme Jean Giraudoux, Max Jacob, Charles du Bos, François Mauriac et Pierre Drieu la Rochelle.

l'homme. Le seul mérite qu'elle accorde aux surréalistes est la redécouverte de la Grèce :

Les surréalistes, qui se construisaient au fond de l'océan du rêve un univers aussi personnel qu'une cloche de plongeur, ont retrouvé la Grèce par le complexe d'Œdipe<sup>29</sup>.

Parmi ses contemporains, elle estime beaucoup Jean Cocteau<sup>30</sup>, d'abord pour son talent de poète, puis pour son génie de dramaturge et pour son traitement du mythe grec. En effet, il est le dramaturge contemporain que Yourcenar cite le plus souvent dans ses essais et dans ses entretiens. Entre les deux écrivains il y avait une grande amitié qui a commencé vers les années '30 et qui a continué jusqu'à la mort de Cocteau en 1963. On a du mal à reconstruire les circonstances de leur première rencontre, car Yourcenar ne fournit pas beaucoup d'informations sur les événements concernant les années '30, période de voyages en Europe et d'intense activité intellectuelle ; de plus, même les biographes de Cocteau ne font jamais référence à sa grande amitié avec l'écrivaine. On peut supposer qu'Emmanuel Boudot Lamotte, éditeur de Yourcenar chez Gallimard et ami de Cocteau, a organisé cette rencontre. Leur relation intellectuelle resta longtemps enrichissante pour tous les deux et Yourcenar envoyait à Cocteau ses propres ouvrages des États-Unis et elle recevait en retour des textes du poète dramaturge. Le premier envoi de Cocteau à l'écrivaine est un exemplaire des *Chevaliers de la Table Ronde* (1937), une pièce que plus tard Yourcenar juge sévèrement, dans son essai *Mythologie*, car elle semble « vouée à l'hermétisme littéraire »<sup>31</sup>.

L'auteure le définit un « sorcier » ou un « médium » pour les « effets d'envoûtements »<sup>32</sup> qu'il crée à travers la juxtaposition de l'antique et du moderne et pour sa capacité d'évoquer des atmosphères inquiétantes où,

---

<sup>29</sup> M. Yourcenar, *Mythologie grecque et mythologie de la Grèce* dans *En pèlerin et en étranger*, Paris, Gallimard, 1989, p. 43.

<sup>30</sup> Cfr. A. Halley, *Yourcenar et Cocteau, une amitié à part* in « Bulletin de la SIEY », n° 24, décembre 2003, pp. 149-171.

<sup>31</sup> M. Yourcenar, *Mythologie* in « Les Lettres Françaises » n° 11, janvier, 1944, p. 44.

<sup>32</sup> M. Yourcenar, *Carnet de notes d'Électre* dans *Théâtre de France*, tome IV, Paris, Les Publications de France, 1954, pp. 27-29.

au lieu des divinités, l'homme rencontre d'effrayants monstres. Elle connaît bien *Orphée* (1927), *Œdipe-roi* (1928), *Opium* (1930), *Essai de critique indirecte* (1932), *Allégories* (1941), le journal de *La Belle et la Bête* (1946), *Journal d'un inconnu* (1953), *Enfants terribles* (1957), *La Difficulté d'être* (1947), *Bacchus* qu'elle a vu au Théâtre Marigny probablement le 23 décembre 1951<sup>33</sup> et *La Machine Infernale* (1934) qu'elle apprécie pour ses scènes mémorables<sup>34</sup>, mais dont elle critique les « légèretés »<sup>35</sup> gênantes qui caractérisent le « petit théâtre » et qui trahissent, chez le grand dramaturge, l'envie de plaire et de rester un auteur à la mode. Parmi les textes qu'elle possède dans sa bibliothèque, on retrouve *L'aigle à deux têtes* dans une édition de la collection Folio de 1973 et la tragédie *Renaud et Armide* (1943) qui est l'un des bouquins que Yourcenar reçoit de son éditeur, quand elle est aux États-Unis : « *Renaud et Armide* est de beaucoup ce qui m'a le plus touchée : œuvre un peu molle, fragile à l'extrême, mais, par moments, le sortilège du sorcier agit encore »<sup>36</sup>. Malheureusement, le poète dramaturge n'a pas eu la chance de lire *Qui n'a pas son Minotaure ?*, dernier livre envoyé par Yourcenar à son ami mourant qui portait la dédicace suivante : « à Jean Cocteau pour qu'il guérisse et qu'il dure dans un monde qui a besoin de poètes. M. Y. »<sup>37</sup>.

Dans les pièces de Jean Giraudoux, Yourcenar a remarqué une grande différence dans le traitement du mythe par rapport à Cocteau. Ce dernier est plus près des sources antiques, tandis que l'autre préfère l'ironie, l'humorisme et le dénigrement des légendes antiques, pour mieux les ramener au présent. Ses personnages ressemblent à des caricatures, ce qui établit une distance par rapport au mythe proprement dit qui résulte dénigré et ramener au plus bas quotidien :

---

<sup>33</sup> A. Halley, *Yourcenar et Cocteau, une amitié à part* in « Bulletin de la SIEY », n° 24, décembre 2003, pp. 149-172.

<sup>34</sup> Sur le rapport entre cette œuvre et *Qui n'a pas son Minotaure ?* voir M. Brémond, *Mais où sont passés les monstres ?* in « Bulletin de la SIEY », n° 19, décembre 1998, pp. 61-68.

<sup>35</sup> M. Yourcenar, *Les Yeux Ouverts* cit., p. 88.

<sup>36</sup> M. Yourcenar, *En 1939, l'Amérique commence à Bordeaux. Lettres à Emmanuel Boudot-Lamotte (1938-1980)* cit., pp. 130-131.

<sup>37</sup> A. Halley, *Yourcenar et Cocteau : une amitié à part* in op. cit., p. 162.

[...] ce qui m'irrite chez lui, c'est d'abord le fait que le persiflage ne devient jamais franchement la satire, et ensuite et surtout son paradoxal prosaïsme, prosaïsme bien caché sous les grâces diaprées de sa prose, de sorte qu'on commence toujours par s'y tromper. Je lui en veux de ne trouver chez lui ni passion de respect, ni passion d'indignation<sup>38</sup>.

À ce propos, elle avoue que dans sa pièce, *Qui n'a pas son Minotaure ?*, il y a des personnages caricaturaux, comme Thésée et Minos<sup>39</sup> ; cependant, elle se justifie en disant que ce dénigrement n'est pas gratuit comme chez Giraudoux, mais il a un but précis : il est nécessaire pour montrer que la nature de l'homme possède aussi une partie inévitable d'indignité et de médiocrité qu'il faut connaître et accepter. Chez Giraudoux, on modernise l'antique et cette transformation doit être évidente pour nous faire sourire ou pour nous émouvoir ; tandis que chez Yourcenar, le traitement du mythe est complètement différent et au lieu de chercher à moderniser à tout prix les légendes antiques, elle fait ressortir leur caractère universel qui échappe aux âges. Comme elle-même l'affirme dans un entretien :

Je cherche à nier le temps, à montrer l'étrange unité de la passion à travers les formes disparates qu'elle prend. Je ne rapproche pas ces héros antiques de nous. C'est nous que je voudrais rapprocher d'eux<sup>40</sup>.

Donc, chez Yourcenar l'ironie et le dénigrement ne sont pas une fin en soi, mais ils contribuent à donner une vision plus complète de l'homme et du mythe. De plus, chez Giraudoux, l'écrivaine critique les personnages qu'elle considère invraisemblables, puisqu'ils semblent appartenir plus aux légendes du Moyen-Âge qu'au monde antique, ainsi que l'emploi fréquent des allégories, qui renvoient à la lutte du bien contre le mal, et donnent l'impression d'être très loin de la Grèce des anciens. Selon Yourcenar, ce dramaturge représente l'Antiquité grecque comme l'aurait fait un écrivain français du Moyen Âge tardif instruit à Constantinople. L'écrivaine cite *Électre* (1937)<sup>41</sup> et *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*

---

<sup>38</sup> M. Yourcenar, « *Persévérer dans l'être* ». *Correspondance 1961-1963*, texte établie et annoté par J. Brami et R. Poinault, avec la collaboration de M. Delcroix, C. Gaudin et M. Sarde, Paris, Gallimard, 2011, pp. 441-443.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> M. Yourcenar, *Portrait d'une voix*, textes réunis, présentés et annotés par M. Delcroix, Paris, Gallimard, 2002, p. 50.

<sup>41</sup> M. Yourcenar, *Carnet de notes d'Électre* cit., pp. 27-29.

(1935), où le mélange d'ironie et de romanesque risque d'éclipser l'héroïsme du mythe homérique. Malgré l'antipathie que Yourcenar ressent pour l'œuvre de Giraudoux, elle ne peut pas s'empêcher de louer sa capacité technique et le fait qu'il a été le premier à insérer les mythes antiques dans le genre de la comédie :

Quant à Giraudoux, vous avouerais-je que j'ai pour son œuvre une profonde antipathie mêlée au plus grand respect pour sa félicité technique. J'ai été tentée d'éliminer tout ce qui, dans les deux pièces, lui ressemble, mais c'eût été une décision bien artificielle. Il a somme toute - avec la seule exception de Molière - été le premier à traiter des sujets mythologiques sur le ton de la haute comédie, et toute représentation comique de thèmes antiques appelle désormais la comparaison avec lui<sup>42</sup>.

Anouilh est un autre dramaturge que Yourcenar considère « moderne », c'est-à-dire qu'il ne remonte pas vers la source antique, mais il laisse que le mythe se transforme et se modernise pour arriver jusqu'à nous. Moins capable dans le style et dans l'art scénique que son contemporain Giraudoux, Anouilh utilise le mélange de l'antique et du moderne pour raviver le mythe et pour montrer au public qu'il reste actuel. Toutefois, Yourcenar ne semble pas apprécier beaucoup cet auteur : il est vrai qu'elle loue certaines scènes d'*Antigone* (1942), notamment la scène de la conversation des gardes, mais elle méprise cette pièce pour des prétendues « raisons idéologiques »<sup>43</sup>.

En ce qui concerne Gide, Yourcenar l'admire plus pour son talent de romancier que pour celui de dramaturge. Son plus grand mérite est d'avoir abordé, dans une période littéraire confuse et chaotique, les problèmes d'une génération à travers « une langue aussi pure et aussi précise que celle de Racine »<sup>44</sup> et d'avoir redécouvert le récit à la française<sup>45</sup>. Quant à ses pièces, elle se plaint qu'il se soit limité à

---

<sup>42</sup> M. Yourcenar, « *Persévérer dans l'être* ». *Correspondance 1961-1963* cit., p. 441. Dans cette lettre, lorsqu'elle parle de deux pièces, Yourcenar fait référence au *Mystère d'Alceste* et à *Qui n'a pas son Minotaure ?*.

<sup>43</sup> Lorsqu'elle parle de l'*Antigone* dans une lettre à Gabriel Germain, elle ne justifie pas cette affirmation. M. Yourcenar, *Lettres à ses amis et quelques autres*, Paris, Gallimard, 1995, p. 341.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 165.

<sup>45</sup> « [...] les jeunes écrivains de ma génération lui doivent d'avoir redécouvert, à travers lui, cette forme si française et devenue désuète, du récit, et d'avoir compris, grâce à Gide, que cette forme demeurerait ductile et pouvait encore leur servir ». M. Yourcenar, *Les Yeux Ouverts* cit. pp. 235-236.

repandre les mêmes débats moraux-religieux sur la liberté de l'homme qui caractérisent son œuvre narrative. Dans sa correspondance, Yourcenar cite *Philoctète* (1898), en le considérant comme la plus évangélique de ses pièces ; tandis qu'*Œdipe* (1930) est jugé un drame faible comme celui de Voltaire<sup>46</sup> qui a le même titre.

En outre, contrairement à l'opinion courante qui considère les derniers textes de Gide comme un véritable testament, Yourcenar a l'impression que les événements de son temps avec leurs terribles conséquences ne sont pas suffisamment représentés dans ses œuvres<sup>47</sup>.

Comme Gide, Montherlant est prisé surtout dans le domaine romanesque. On sait que Yourcenar a eu un échange épistolaire avec ce dernier et qu'elle l'admirait beaucoup pour ses romans, comme *Les Célibataires* (1934) ; *Le Chaos et la Nuit* (1963), qu'elle considère comme un véritable chef-d'œuvre ; *La Rose de Sable* (1968), dont la scène des hommes qui rencontrent la mort est remarquable ; *Les Garçons* (1969) et d'autres encore. En ce qui concerne le théâtre, *Pasiphaé* (1936) retient l'attention de l'écrivaine qui y voit un certain goût pour les passions violentes et un effort pour restaurer une sorte de « sensualisme antique »<sup>48</sup>. Si Giraudoux révèle dans ses pièces un certain goût pour le Moyen-Âge, Montherlant est comparé à un artiste de la Renaissance. À part *Pasiphaé*, Yourcenar lit *La Reine Morte* (1942) dont elle critique le style pompeux, les personnages raides<sup>49</sup> et une préface trop solennelle par rapport à l'ensemble du texte. Elle a l'occasion d'assister, à Paris, à la mise en scène de *La ville dont le prince est un enfant* (1951)<sup>50</sup> et, malgré ses craintes, elle dit que le spectacle rend justice au texte. Dans une lettre à Montherlant, Yourcenar lui montre toute son admiration pour son refus d'accepter le compromis et sa tendance à surmonter les « conventions polies »<sup>51</sup> :

Peut-être votre grandeur consiste-t-elle surtout, pour moi, dans ce salubre

---

<sup>46</sup> M. Yourcenar, *Lettres à ses amis et quelques autres* cit., p. 341.

<sup>47</sup> M. Yourcenar, *Les Yeux Ouverts* cit., p. 236.

<sup>48</sup> M. Yourcenar, *Carnet de notes d'Électre* cit., pp. 27-29.

<sup>49</sup> M. Yourcenar, *En 1939, l'Amérique commence à Bordeaux* cit., p. 131.

<sup>50</sup> M. Yourcenar, *Lettres à ses amis et quelques autres* cit., p. 307.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 403.



mépris pour ce qui est ou vous semble indigne de vous, réflexe que la plupart de nos contemporains n'ont ni ne comprennent plus. Comme pour tout grand écrivain, et à tout époque, là même où l'on voudrait contredire, un accord s'établit, plus profond que la contradiction elle-même<sup>52</sup>.

Au moment où Yourcenar vient de terminer sa pièce *Électre ou la Chute des masques*, en 1946, elle demande à son éditeur<sup>53</sup> de lui envoyer les textes de Sartre, notamment *Huis clos* (1944) et *Les Mouches* (1943). L'adaptation sartrienne du mythe des Atrides ne touche pas l'écrivaine, qui reste déçue par la grande place accordée à la réflexion politique et métaphysique au détriment de l'aspect humain, qui est ce qui intéresse le plus Yourcenar dans ce mythe.

À la lumière de ces observations, il nous semble invraisemblable de considérer Yourcenar comme une écrivaine isolée, qui échappe aux problèmes de l'actualité et qui est enfermée dans le mythe pour se mettre à l'abri des contingences du présent, comme souvent certains ouvrages de vulgarisation l'ont affirmé<sup>54</sup>. Elle ne pouvait pas rester indifférente aux problèmes de son siècle, parce que ce qui l'intéressait vraiment était d'identifier dans son époque les situations et les comportements que l'on pouvait ramener à l'universel. Lorsqu'elle explique, dans un entretien avec Matthieu Galey, son intérêt pour le mythe, elle affirme : « Le mythe était pour moi une approche de l'absolu. Pour tâcher de découvrir sous l'être humain ce qu'il y a en lui de durable, ou, si vous voulez, un grand mot, d'éternel »<sup>55</sup>. Au cours de ces entretiens, Yourcenar donne ses impressions sur l'attitude de ses contemporains à l'égard du mythe grec et se pose le problème de situer son œuvre à l'intérieur du panorama culturel de l'époque. Quand Matthieu Galey la range du côté des écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle pour son style et pour son inspiration, Yourcenar n'est pas tout à fait d'accord et répond : « S'il s'agit de *Souvenirs Pieux* et d'*Archives du Nord*, bien entendu, le XIX<sup>e</sup> siècle est le sujet de ces livres. Mais *Hadrien* n'a pu être écrit, très exactement, qu'après 1945, et

---

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 308.

<sup>53</sup> M. Yourcenar, *En 1939, l'Amérique commence à Bordeaux* cit., p. 131.

<sup>54</sup> H. Mitterand, *Littérature, textes et documents. XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Nathan, 1989, p. 423.

<sup>55</sup> M. Yourcenar, *Les Yeux Ouverts* cit., p. 87.

*L'œuvre au noir* que vingt ans plus tard. »<sup>56</sup> Elle continue en disant que les problèmes qui l'intéressent sont de plus en plus actuels en France et que « l'avant-garde qui aujourd'hui se prétend telle sera l'arrière-garde de demain »<sup>57</sup>.

Il est évident que la tentative de classer l'œuvre de Yourcenar dans le contexte culturel du XX<sup>e</sup> siècle pose des problèmes, parce que toute définition risque d'être imprécise et limitante par rapport à la complexité de son œuvre. Il vaut mieux la considérer comme une écrivaine qui, sans adhérer formellement à aucun courant littéraire, connaît bien son époque et, à travers le mythe, recherche l'éternel dans le contingent.

### 1.3 Le Minotaure au XX<sup>e</sup> siècle

Parmi les mythes repris et adaptés dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, celui du labyrinthe et du Minotaure joue un rôle important et connaît une grande fortune dans tous les genres artistiques et littéraires. L'homme à la tête de taureau est considéré représentatif de ce siècle, puisqu'il engendre une réflexion sur l'opposition entre conscience et monstruosité, raison et instinct. Après le choc de la première guerre mondiale et à l'aube d'un nouveau conflit, la notion de progrès est remise en discussion et l'homme prend peu à peu conscience des aspects monstrueux de sa nature, que la psychanalyse a contribué à sonder<sup>58</sup>.

Il faut souligner que l'intérêt pour les créatures hybrides de la mythologie n'est pas une prérogative du XX<sup>e</sup> siècle, mais il remonte encore une fois aux symbolistes français qui, dans leur recherche de l'analogie et des correspondances et leur goût du mélange, se laissent fasciner par ces figures ambiguës, comme la chimère, le sphinx, les sirènes, dans lesquelles coexistent plusieurs natures différentes. Néanmoins, si pour ces poètes les monstres légendaires doivent évoquer des sensations et suggérer l'existence d'une dimension Autre, au XX<sup>e</sup> siècle ces créatures acquièrent une valeur allégorique et se chargent de

---

<sup>56</sup> *Ibidem*, pp. 237-238.

<sup>57</sup> *Ibidem*, pp. 238-239.

<sup>58</sup> A. Siganos, *Le Minotaure et son mythe*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.

montrer les aspects les plus sombres et primordiaux de l'homme. C'est la psychanalyse qui a commencé la première à utiliser les mythes pour expliquer les phénomènes psychiques et pour exorciser ces monstres. De ce fait, la figure du Minotaure est complètement réinterprétée et associée à l'animalité, à la dimension sensuelle, à la transgression et aux pulsions les plus enfouies de notre inconscient. Dans son intéressant essai, André Siganos ajoute qu'à cette époque, l'image du Minotaure n'est souvent que l'expression du monstre tout court, de la violence et de la brutalité<sup>59</sup>.

Cette reprise de la légende crétoise va de pair avec la découverte du palais de Cnossos par l'archéologue Sir Arthur Evans. La publication en quatre volumes de l'ouvrage *The palace of Minos* (1921-1935) lève le voile sur la civilisation minoenne et suscite un regain d'intérêt pour le mythe du labyrinthe.

Dans la littérature, le nombre d'ouvrages consacrés à cette légende seul suffit à prouver sa popularité : à part la pièce de Yourcenar, on trouve le poème dramatique de Montherlant *Pasiphaé* (1936) ; l'essai de Camus *Le Minotaure ou la Halte d'Oran* (1938) ; le conte de Supervielle *Le Minotaure* (1942) ; le récit de Gide *Thésée* (1946) ; *Le vaisseau de Thésée* de Larbaud (1946) ; le recueil de Pavese *Dialoghi con Leucó* (1947) ; *La Casa de Asterión* de Borges (1947) ; le poème mythologique de Cortázar *Los Reyes* (1949) ; *Thésée* de Kazantzakis (1949) ; *Minos et Pasiphaé* de Suarès (1950) ; *The King must die* de Renault (1958) et *Le Requiem* de Cocteau (1962).

En ce qui concerne les arts figuratifs, beaucoup d'artistes s'inspirent de la figure du Minotaure déjà à partir des dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle, notamment George Frederic Watts<sup>60</sup> et Gustave Moreau<sup>61</sup>. Puis, on peut citer les sculptures en bronze de Dalí, les gravures et les dessins de Masson et la célèbre *suite Vollard* de Picasso, réalisée pendant les années '30, où il multiplie les images du Minotaure dans cent eaux-fortes et gravures. D'autres artistes comme Matisse, Miró, Magritte, Ernst et Derain se consacrent aux représentations du monstre crétois sous

---

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 57.

<sup>60</sup> G. F. Watts, *The Minotaur*, 1885, London, Tate Modern.

<sup>61</sup> G. Moreau, *Pasiphaé*, 1880-1890, Paris, Musée Gustave Moreau.

l'impulsion d'une revue d'avant-garde, « Minotaure », fondée par Albert Skira et Tériade avec la collaboration de nombreux surréalistes et artistes contemporains, comme Tzara, Dalí, Breton et Bataille. Éditée de 1933 à 1939, « Minotaure » réunit plusieurs disciplines : la littérature, la sculpture, la peinture, la mythologie, l'ethnographie, l'archéologie, la psychanalyse et, plus tard, l'architecture et la musique. Dès les premières pages de la revue, on lit la devise : « MINOTAURE veut être une revue constamment actuelle ». En effet, elle traite toutes les questions capitales de l'époque et cherche à donner une vision complète du panorama intellectuel et artistique des premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle. Elle jouit d'un grand succès et son activité est reconnue et admirée dans le monde entier, puisque c'est l'une des premières revues expérimentales à se dégager de toute doctrine et à rassembler les ouvrages des plus grands artistes contemporains, comme Alberto Giacometti, Hans Bellmer, Paul Delvaux, Man Ray, Roberto Matta et d'autres encore.

Dans cette revue, la figure du Minotaure devient le symbole de l'élan dionysiaque qui est à la base de la révolution artistique de l'époque et qui s'oppose au rationalisme, au principe apollinien représenté dans le mythe par le fil d'Ariane. La couverture de chaque numéro a toujours comme protagoniste le monstre mi-homme mi-taureau et elle est réalisée par des artistes comme Picasso, Roux, Borés, Derain, Miró, Duchamp, pour n'en citer que quelques-uns. De plus, les surréalistes s'attachent au mythe pour ses résonances psychanalytiques et pour tenter d'interpréter la part d'irrationnel qui demeure dans l'homme. Le but est de se dégager du rationalisme, auquel on ne fait plus confiance, pour se rapprocher d'un savoir archaïque, pulsionnel et primitif. Donc, cet être hybride représente bien le conflit entre la raison et l'animalité, la conscience et l'inconscient. Il est si populaire que les éditions Skira organisent une exposition entièrement consacrée à ce motif pour présenter les œuvres d'artistes de l'époque, du 12 mai au 3 juin 1934, au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles.

La présence obsédante de l'image du Minotaure dans cette revue, dont l'intense activité culturelle est reconnue et témoignée par les articles et les comptes rendus des journaux du monde entier, atteste encore une fois

la grande importance dont jouit cette figure mythologique au début du XX<sup>e</sup> siècle.

Dès lors, la pièce *Qui n'a pas son Minotaure ?* de Marguerite Yourcenar semble être en ligne avec les tendances de l'époque. Il est fort probable qu'elle connaissait la revue de Skira, parce que « Minotaure » était très populaire dans les milieux intellectuels que Yourcenar fréquentait à l'époque. On pense, par exemple, à son amitié avec le psychanalyste et poète surréaliste, André Embiricos, qui était lié à plusieurs artistes et intellectuels qui participaient à la revue, comme André Breton, Yves Tanguy, Paul Éluard, Benjamin Péret<sup>62</sup>. De plus, dans une lettre adressée à son éditeur, Emmanuel Boudot-Lamotte, Yourcenar propose de publier un livre d'art chez Skira :

Si vous ne pouvez plus entreprendre la fabrication coûteuse du livre d'art, seriez-vous assez bon pour communiquer le projet à un éditeur s'occupant de ces choses ? Je chercherai de mon côté (j'avais pensé entre autres à l'éditeur d'art Skira, à Genève) [...] <sup>63</sup>.

Il faut ajouter que la première version de la pièce, intitulée *Ariane et l'Aventurier*, fut publiée par « Cahiers du Sud »<sup>64</sup>, autre revue d'avant-garde qui avait des contacts avec les éditeurs de « Minotaure » ; enfin, Yourcenar avait même collaboré, au milieu des années trente, à la revue *Le Voyage en Grèce* que les éditeurs Skira promouvaient dans les numéros de « Minotaure ».

Par conséquent, il est possible que l'intérêt général pour le mythe du Minotaure ait contribué, dans une certaine mesure, à influencer le choix du sujet de la pièce ; en effet, le jeu littéraire auquel Yourcenar, Fraigneau et Baissette se sont livrés peut avoir été déclenché par la vogue du moment.

---

<sup>62</sup> A. Halley, *Marguerite Yourcenar. Grecque par-delà la Grèce* in « Desmos-le Lien » n° 15, 2004, pp. 9-29.

<sup>63</sup> M. Yourcenar, *En 1939, l'Amérique commence à Bordeaux. Lettres à Emmanuel Boudot-Lamotte (1938-1980)* cit., p. 253.

<sup>64</sup> Pour voir les rapports entre Yourcenar et « Cahiers du Sud », on renvoie au Chapitre II.

#### 1.4 *Le Jardin des Chimères*

Malgré l'influence plus ou moins forte que l'écrivaine ait pu subir de son contexte culturel, on a vu que la fascination pour le mythe grec n'était pas une passion passagère suggérée par la mode. Au contraire, sa formation classique justifie bien son attachement à l'Antiquité et son choix d'exploiter le mythe pour montrer ce qu'il y a encore en lui de valable et d'actuel pour nous. On a déjà vu qu'à partir de la douzième année, elle commence à composer des poèmes d'inspiration hellénique qu'elle publie parmi d'autres, en 1922, dans le recueil, *Les Dieux ne sont pas morts*, chez l'éditeur Sanson. Dans cette œuvre, elle présente une Grèce ancienne idéalisée et, par moments, stéréotypée, qu'elle connaît à partir de ses livres et dont elle trouve les traces dans la statuaire des musées et dans certains endroits de la Provence qu'elle visite avec son père.

À peu près à la même époque, elle se livre à un autre projet : un poème dramatique autour du mythe d'Icare qui deviendra, par la suite, son premier livre, *Le Jardin des Chimères*, sous-titré *Icare. Légende dramatique*. Michel de Crayencour aide sa fille à publier ce drame en vers qui va paraître en 1921 chez l'éditeur Perrin, à compte d'auteur. C'est à cette occasion que les deux décident d'utiliser un pseudonyme en choisissant une anagramme presque parfaite de Crayencour : à partir de ce moment, l'écrivaine se signe Marg Yourcenar jusqu'à *La Nouvelle Eurydice*, en 1931, où elle utilise Marguerite comme prénom.

Le sujet de ce poème dialogué est l'aspiration à l'idéal d'Icare, qui veut s'échapper du labyrinthe pour rejoindre l'Absolu et s'envoler vers Hélios. Dans ce texte, le labyrinthe n'est pas une forteresse où l'on cache le Minotaure, mais c'est une forêt merveilleuse et enchantée, peuplée de nymphes, de satyres et de toute sorte de figures mythologiques. En fait, ce paradis terrestre n'est qu'une prison que le soleil n'arrive pas à pénétrer à cause de l'épaisse végétation où Dédale et Icare sont des prisonniers qui subissent la colère de Minos et qui ne peuvent pas s'enfuir. Dans cette version du mythe, le Minotaure ne figure pas, mais à sa place l'écrivaine a choisi un autre monstre, la Chimère.

Le texte se compose de deux parties, subdivisées en neuf scènes : dans la première partie, intitulée « Le Labyrinthe de Crète », Icare n'écoute pas les exhortations de son père Dédale qui l'encourage à se résigner, mais il cherche et il tue la gardienne du labyrinthe pour s'emparer de ses ailes et pour s'enfuir. Dans la deuxième partie, on raconte l'ascension d'Icare vers le soleil et son indifférence aux tentations de la terre qui, tour à tour, se présentent à lui pour le distraire de son but. Lorsqu'il arrive tout près du Soleil, il tombe et il rencontre la mort. Toutefois, pour Yourcenar l'aventure d'Icare n'est pas un échec, mais une victoire ; en effet, le texte se termine par un long discours d'Hélios qui est descendu sur la terre avec son char pour honorer le héros mort et pour exalter l'effort humain vers la gloire.

À sa sortie, *Le Jardin des Chimères* ne jouit pas d'un grand succès et l'écrivaine, plus tard, regrettera d'avoir publié ce texte « très ambitieux, très long et très ennuyeux »<sup>65</sup> et « plein de clichés poétiques » ; en effet, elle met en scène une Grèce mythique et idéale qu'elle n'a connue qu'à travers les livres et les musées. L'ouvrage résulte médiocre, trop emphatique, rempli de rhétorique retentissante et de scènes par moments naïves et conventionnelles. Yourcenar, déçue de cette œuvre marquée par l'influence des poètes romantiques « jusqu'au plagiat »<sup>66</sup>, la fait mettre au pilon en 1925 et la décrit en termes péjoratifs : elle parle d'« une mince plaquette »<sup>67</sup> et d'un « rien »<sup>68</sup>. Parmi les personnes auxquelles l'écrivaine a envoyé le texte, Rabindranath Tagore est le seul à répondre en invitant Yourcenar à passer une période dans l'université de Shantinikétan<sup>69</sup> en Inde<sup>70</sup>.

Malgré les nombreuses critiques que l'on peut adresser à ce texte, *Le Jardin des Chimères* demeure une œuvre intéressante, car elle anticipe

---

<sup>65</sup> M. Yourcenar, *Les Yeux Ouverts* cit., p. 51.

<sup>66</sup> *Ibidem*.

<sup>67</sup> M. Yourcenar, *Lettres à ses amis et quelques autres* cit., 1995, p. 205.

<sup>68</sup> M. Yourcenar, *Les Yeux Ouverts* cit., p. 51.

<sup>69</sup> Université fondée par Tagore en 1921 près de Calcutta pour promouvoir ses idées philosophiques et pour attirer les jeunes du monde entier.

<sup>70</sup> Plus tard, en 1964, elle affirme d'avoir été tentée à accepter cette invitation, mais elle manquait des moyens pour entreprendre un tel voyage. Dans une lettre à N. Chatterji qui l'interroge sur l'influence de Tagore sur son œuvre, elle répond : « Je me demande aujourd'hui à quel point ma vie et ma pensée seraient différentes de ce qu'elles sont si je l'avais fait ». M. Yourcenar, *Lettres à ses amis et quelques autres* cit., p. 205.

déjà les thématiques qui vont caractériser la production yourcenarienne. À ce propos, Josyane Savigneau cite une lettre inédite où Yourcenar écrit :

En ce qui concerne *Le Jardin des Chimères*, [...] je suis surprise de voir à quel point les thèmes qui allaient me préoccuper plus tard et me préoccupent encore aujourd'hui y tiennent déjà de place. On se développe, du moins faut-il l'espérer, mais le fond ne change pas<sup>71</sup>.

Parmi les thématiques reprises et annoncées dans ce texte, la mort occupe une place importante et elle est abordée à travers les dialogues entre Dédale et son fils et entre Dédale et la Mort. Le vieil architecte cherche à convaincre Icare qu'il vaut mieux se résigner et s'abandonner à Thanatos ; il accepte sa mort avec sérénité et il l'attend comme si elle était un guide qui devrait l'accompagner vers un nouveau voyage. La méditation de Dédale au seuil de sa mort anticipe d'autres portraits de vieillards qui vont caractériser l'œuvre de Yourcenar<sup>72</sup>. À peine esquissées, on retrouve ici les sirènes, figures mythologiques chères à l'écrivaine, mais qu'elle va développer par la suite dans la pièce de 1942, *La Petite Sirène*. La soif d'absolu, l'intention de dépasser sa propre condition et l'aspiration à l'idéal qui caractérisent le personnage d'Icare anticipent les grands héros yourcenariens. De plus, on retrouve dans ce texte l'idée de la prison, plus métaphorique que réelle, que chacun porte en soi. La prison coïncide ici avec l'île de Crète et avec le labyrinthe, et la tentative d'Icare montre bien que personne n'y peut échapper.

Par conséquent, même si ce bouquin a été mis au pilon par l'auteure, il vaut la peine de le récupérer pour y trouver les analogies et les éléments qui anticipent la pièce *Ariane et l'Aventurier*, première version de *Qui n'a pas son Minotaure ?*

Tout d'abord, dans les deux cas, la présence du mythe du labyrinthe permet à l'auteure d'en exploiter sa symbolologie : c'est toujours l'attitude de l'homme face à son destin et à l'univers qui constituent le centre de ces ouvrages. Donc, dans ce texte naïf sur le mythe d'Icare, on aborde

---

<sup>71</sup> Lettre à Olga Peters, 20 mai 1950, correspondance inédite. J. Savigneau, *Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie*, Paris, Gallimard, 1990, p. 63.

<sup>72</sup> D. Magne, *Deux œuvres de jeunesse de Marguerite Yourcenar* in « Études Littéraires », vol. 12, n° 1, avril 1979, pp. 93-111.



déjà des thématiques existentielles qui seront reprises dans *Ariane et l'Aventurier*.

Il s'agit de deux labyrinthes différents, mais leur symbologie reste la même : Icare bouge dans un labyrinthe végétal, une vaste forêt plongée dans les ténèbres où le temps semble s'être arrêté, pour trouver la terrible Chimère ; tandis que le Thésée d'*Ariane et l'Aventurier*, et encore plus celui de *Qui n'a pas son Minotaure ?* doit parcourir ses méandres intérieurs pour chercher le monstre qui se cache au fond. Dans les deux cas, il s'agit d'un labyrinthe symbolique qui s'intériorise davantage dans la pièce *Qui n'a pas son Minotaure ?*

Rémy Poignault, dans son étude sur *Le Jardin des Chimères*, affirme que le voyage d'Icare se configure comme la tentative de rejoindre le divin et sa fuite du labyrinthe représente l'élan vers l'Absolu ; au contraire, pour Thésée, le voyage à l'intérieur du labyrinthe l'oblige à faire face à la réalité et sa fuite conduit non pas vers le haut, mais vers le bas, c'est-à-dire vers la médiocrité<sup>73</sup>.

Dans le premier ouvrage de Yourcenar, le Minotaure ne figure pas, mais à son lieu on retrouve la Chimère, monstre complètement différent par rapport à la tradition, mais qui a des caractéristiques communes au fils de Pasiphaé. Il ne s'agit pas d'un monstre en partie lion, chèvre, serpent et dragon, mais d'un être avec un « visage de vierge »<sup>74</sup>, qui fascine les hommes malgré sa monstruosité, exactement comme le Minotaure d'*Ariane et l'Aventurier*. Ce dernier est un monstre qui n'a pas une véritable forme, mais qui se charge des angoisses et des conflits intérieurs du héros ; on pourrait dire la même chose pour la Chimère d'Icare, si on joue sur l'ambivalence du terme, qui renvoie non seulement à la créature mythologique, mais aussi à une vaine imagination souvent prise pour réalité. Il ne faut pas oublier que, comme le Minotaure, elle est définie comme « mirage éphémère »<sup>75</sup> et « inaccessible »<sup>76</sup>. Son court combat avec Icare n'est pas physique, mais ressemble à une joute

---

<sup>73</sup> R. Poignault, *La légende d'Icare vue par Marguerite Yourcenar dans Retours du mythe. Vingt études pour Maurice Delcroix*, Amsterdam, Rodopi, 1996, pp. 211-229.

<sup>74</sup> M. Yourcenar, *Le Jardin des Chimères*, Paris, Perrin, 1921, p. 64.

<sup>75</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 35.

verbale<sup>77</sup> ; en effet si le héros sort vainqueur c'est grâce à sa détermination et à ses paroles<sup>78</sup>. Cette lutte contre le monstre est mieux développée, plus que dans *Ariane et l'Aventurier* dans *Qui n'a pas son Minotaure ?*. Comme pour Icare, il ne s'agit pas d'une lutte physique, mais d'un combat verbal où plusieurs voix vont s'ajouter pour mettre en difficulté le héros, qui n'en sort pas vainqueur et qui fait penser aussi au combat entre Hercule et la Mort dans *Le Mystère d'Alceste*.

Les comparses du *Jardin des Chimères* ne sont que des figures accessoires qui semblent sortir directement des livres de mythologie ; toutefois, le dieu Pan semble être l'ébauche médiocre du grand personnage de Bacchus qui va jouer un rôle fondamental dans *Qui n'a pas son Minotaure ?* De plus, le mouvement ascendant d'Icare vers la divinité semble déjà annoncer l'ascension finale d'Ariane.

L'originalité de ce poème dialogué réside dans sa forme à mi-chemin entre le genre dramatique et la poésie : c'est comme s'il était une pièce de théâtre en vers<sup>79</sup>. Aux dialogues en vers se succèdent des portions de texte en prose, sorte de tableaux narratifs, qui ressemblent à des didascalies scéniques. En effet, ils fournissent des indications de décor, de costumes, d'atmosphère et de gestes. Par la suite, on verra que ces didascalies seront mieux développées dans les œuvres théâtrales successives<sup>80</sup>.

Finalement, même si *Le Jardin des Chimères* peut être considéré comme un exercice littéraire, ses analogies et ses correspondances avec *Ariane et l'Aventurier* sont précieuses pour mieux comprendre l'évolution de l'auteure et la naissance de cette œuvre. En effet, dans la première version de *Qui n'a pas son Minotaure ?* on retrouve des phrases qui semblent des échos du *Jardin des Chimères* et qui seront mieux analysées dans le prochain chapitre.

---

<sup>77</sup> Un autre combat verbal est présent dans *Le Mystère d'Alceste* au moment où Hercule doit se battre contre la Mort pour ramener l'âme d'Alceste à la vie. M. Yourcenar, *Le Mystère d'Alceste* dans *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1971.

<sup>78</sup> R. Poignault, *La légende d'Icare vue par Marguerite Yourcenar* cit.

<sup>79</sup> A. Halley, *Marguerite Yourcenar en poésie. Archéologie d'un silence* cit.

<sup>80</sup> On renvoie au Chapitre VII.

## Chapitre II

### *Ariane et l'Aventurier*

#### 2.1 Circonstances de la composition

Après la publication du *Jardin des Chimères* et *Les Dieux ne sont pas morts*, Yourcenar commence sa carrière d'écrivaine : elle travaille à plusieurs projets, par exemple un grand roman *Remous*, dont sortiront plusieurs œuvres narratives et mémoires comme *L'œuvre au noir* (1968) et *Le Labyrinthe du monde* (1974-1988); elle fait paraître plusieurs textes dans des revues, comme *L'Homme* dans « L'Humanité » (1926); *Kâli décapitée*, conte paru dans la « Revue Européenne » (1928) qui fera partie du recueil *Nouvelles Orientales* (1938) ; *Diagnostic de l'Europe*, dont on a déjà parlé (1929) ; quelques poèmes qui feront partie du recueil *Les Charités d'Alcippe* (1956) et des articles de toutes sortes. Parmi les livres qu'elle publie dans cette période, on peut citer *Le Premier Soir* (1929), un projet de roman que Michel de Crayencour avait commencé et qu'il avait confié à sa fille pour le réécrire et le publier sous son nom dans la « Revue de France » et *Alexis ou le traité du vain combat* (1929), œuvre refusée par Gallimard et publiée par la maison d'édition Au Sans-Pareil.

Après la mort de son père en 1929, Yourcenar commence à voyager beaucoup à travers l'Europe et, à partir de ce moment, il est plus difficile de suivre ses déplacements. À Paris, elle séjourne à l'Hôtel Wagram, mais en même temps, on sait que de 1919 à 1931 Yourcenar est domiciliée à Bruxelles<sup>1</sup>, 125 avenue Louise, où elle retrouve l'héritage de sa mère et le confie maladroitement à son demi-frère ; ce dernier, incapable de gérer ce patrimoine, fait des transactions dangereuses dans une période déjà minée par la crise économique et dissipe une grande partie de l'héritage. Après la publication d'*Alexis*, elle rentre à Lausanne auprès de sa belle-mère, Christine Brown-Hovelt, mais elle y reste très

---

<sup>1</sup> M. Goslar dans sa biographie donne des indications précises issues des registres de la population de Bruxelles entre 1929 et 1931. Cfr. *Yourcenar Biographie* cit., p. 115.

peu car elle préfère séjourner à l'Hôtel Meurice qui devient son port d'attache entre ses nombreux voyages en Europe.

Par ailleurs, à Paris, un jeune écrivain et stagiaire de la maison Grasset, André Fraigneau, récupère un manuscrit de Yourcenar que l'on avait jeté au panier. Il s'agit de l'essai biographique, *Pindare*, qu'il juge très intéressant et qu'il veut faire publier. Il connaît déjà *Alexis* et il se propose de contacter l'auteure pour lui donner rendez-vous ; toutefois, elle est introuvable et ce n'est qu'après de nombreuses recherches et grâce à l'aide de René Hilsum, directeur de la maison d'édition Au Sans-Pareil, que Fraigneau arrive à obtenir une adresse à Lausanne et à recevoir une réponse de Marguerite Yourcenar. Quand ils se rencontrent pour la première fois, l'écrivaine lui propose de publier aussi son nouveau roman, *La Nouvelle Eurydice*, qui paraîtra avant *Pindare* en 1931. À partir de ce moment, Fraigneau devient l'éditeur de Yourcenar pendant une dizaine d'années<sup>2</sup>, il défend fermement ses ouvrages auprès de Bernard Grasset, qui montre parfois quelques inquiétudes à cause des ventes qui n'augmentent pas, et joue un rôle fondamental non seulement dans la carrière littéraire de Yourcenar, mais aussi dans sa vie privée.

En effet, les biographies<sup>3</sup> rapportent que l'écrivaine est tombée amoureuse de Fraigneau, un homosexuel qui n'appréciait chez elle que son intelligence et son talent et qui faisait mine de ne pas s'apercevoir des avances qu'il en recevait continuellement. Il semble qu'elle a tout essayé pour se faire aimer, mais cette passion, qui n'était pas évidemment payée de retour, a bouleversé son esprit et a duré jusqu'au moment où Fraigneau lui a présenté un ami à lui, André Embiricos, psychanalyste et poète surréaliste grec, qui arrive à guérir Marguerite Yourcenar de cette énorme déception amoureuse. De cette crise, elle tire l'inspiration pour la création de *Feux*<sup>4</sup>, neuf proses lyriques au sujet mythologique consacrés à la passion amoureuse dans toutes ses formes ; et *Coup de grâce*<sup>5</sup> où dans

---

<sup>2</sup> Yourcenar publie chez Grasset *La Nouvelle Eurydice* (1931), *Pindare* (1932), *La Mort conduit l'attelage* (1934), *Denier du rêve* (1934), *Feux* (1936) et *Les Songes et les Sorts* (1938).

<sup>3</sup> J. Savigneau, op. cit. ; M. Goslar, op. cit.

<sup>4</sup> M. Yourcenar, *Feux*, Paris, Grasset, 1936.

<sup>5</sup> M. Yourcenar, *Coup de grâce*, Paris, Gallimard, 1939.

le trio diabolique Sophie-Éric-Conrad certains interprètes ont cru voir le reflet de la passion de Yourcenar pour Fraigneau et son désespoir. Néanmoins, au moment de l'élaboration d'*Ariane et l'Aventurier*, cet amour impossible est encore à ses débuts.

*Ariane et l'Aventurier* est une petite pièce qui fait partie d'une trilogie parue en 1939 dans le numéro spécial 219 de « Cahiers du Sud », entièrement consacré au retour des mythes grecs et composée, en outre, du récit dialogué *Thésée* de Gaston Baissette<sup>6</sup> et du *Point de vue du Minotaure* d'André Fraigneau. Le moment de la composition reste mystérieux parce qu'il s'agit, comme on l'a vu, d'une période presque inconnue de la vie de l'écrivaine, caractérisée par la débauche<sup>7</sup>, par la crise amoureuse dont Fraigneau est la cause et par le nomadisme à travers l'Europe. Cette errance qui sera une constante de la vie de Yourcenar est ici à son comble, car elle n'a pas de domicile fixe et elle se déplace continuellement d'un hôtel à l'autre. Par conséquent, il est difficile de connaître avec précision les événements qui ont marqué les années de la composition d'*Ariane*. Il faut considérer aussi que Yourcenar a détruit toute trace de la présence de Fraigneau dans ses archives, son nom n'est jamais cité et l'écrivaine a toujours cherché à occulter la partie de sa vie qui concerne les années '30. En effet, certains documents de cette période ont été détruits ou demeurent sous-scellés aux archives de la Houghton Library à Harvard jusqu'à 2037 ; de plus, Yourcenar semble ajouter du désordre et de la confusion aux événements déjà embrouillés de ces années-là. Ce qui est certain est que les années '30 sont entièrement dominées par la Grèce : on ne sait pas si Yourcenar a entrepris son premier voyage avec Baissette et Fraigneau, mais une lettre adressée à ce dernier qui a échappé à sa vigilance prouve qu'elle s'est rendue en Grèce vers le printemps 1933 et qu'à cette occasion elle connaissait déjà André Embiricos, tandis que dans sa *Chronologie* ce voyage ne figure nulle part.

---

<sup>6</sup> Gaston Baissette était médecin et auteur de plusieurs essais, nouvelles et poèmes. Ami d'André Fraigneau, il a collaboré à la rédaction de la revue « Cahiers du Sud » et il a dirigé à Toulouse les Cahiers de « Feuilles au vent ». J. Savigneau, op. cit., p. 469.

<sup>7</sup> J. Savigneau, op. cit., p. 102.

Bien cher ami

Je quitte Athènes chargée de souvenirs, de [regrets] du ferme [projet] d'y retourner l'an prochain et d'une collection de [disques] grecs qu'André Embiricos m'a donnée. Il est [mot illisible], votre ami, il est même davantage, il est humain. Merci de m'avoir fait faire sa connaissance. [...]

Je serai le 12 juin à Lausanne. Puisque vous retournez en Grèce, je vous souhaite un voyage aussi beau que le mien l'a été jusqu'ici. [...]<sup>8</sup>

À partir de ce moment jusqu'à 1939, elle se rend régulièrement en Grèce, où elle fréquente les milieux intellectuels athéniens auxquels elle a accès grâce à André Embiricos, psychanalyste formé à Paris et le premier écrivain à avoir introduit le mouvement surréaliste en Grèce. Cette expérience permet à Marguerite Yourcenar de connaître les cercles de l'avant-garde littéraire et d'entretenir des amitiés avec des artistes et des poètes grecs, comme par exemple Georges Katsimbalis, Georges Séféris, Athanase Chrystomanos, Constantin Tsatsos, futur président de la Grèce, Matsie Hadjilazaros, Nicolas Calas, poète surréaliste et futur critique d'art, et Constantin Dimaras. Avec son groupe d'amis, Yourcenar retourne chaque année en Grèce et visite avec eux l'Eubée, Corfou et les petites îles, elle découvre les petits villages ruraux et les sites archéologiques. Cette expérience est fondamentale pour l'écrivaine, parce qu'elle nourrit son imagination et lui donne l'inspiration pour ses ouvrages ; on pense notamment au recueil *Nouvelles Orientales* (1938), issu de sa croisière sur la mer Noire et le Bosphore avec André Embiricos<sup>9</sup>. Néanmoins, son intérêt pour la Grèce ne se limite pas aux mythes anciens, mais grâce à Constantin Dimaras, Yourcenar découvre aussi la littérature grecque contemporaine et se livre à un travail de traduction des poèmes de Constantin Cavafy. L'écrivaine affirme qu'elle a commencé à y travailler en 1939 ; en fait, d'après le témoignage de Dimaras et les documents que l'on a retrouvés, on peut supposer qu'elle a dédié l'été de 1936 à ces traductions, et non pas celle de 1939, car elle ne demeure pas assez longtemps à Athènes pour entreprendre un travail pareil et elle est avec Grace Frick, tandis que c'est de 1936 que date son séjour le plus long à Athènes, au Petit Palais, de août jusqu'à octobre ; de

---

<sup>8</sup> M. Yourcenar, *Lettres à ses amis et quelques autres*, éd. établie, présentée et annotée par M. Sarde et J. Brami, Paris, Gallimard, 1995, pp. 42-43.

<sup>9</sup> J. Savigneau, op. cit., pp. 108-109 ; R. Poignault, *Marguerite Yourcenar et l'Orient : panorama* in « Bulletin de la SIEY », n° 16, mai 1996, pp. 25-33.

plus, Dimaras soutient qu'il n'a plus revu Yourcenar après 1937<sup>10</sup>. Encore une fois, l'écrivaine semble jeter le doute sur les événements de ces années, par conséquent il nous semble légitime de nous méfier de certaines déclarations qu'elle fait à propos de cette période de sa vie.

Même en ce qui concerne les circonstances de l'élaboration d'*Ariane*, on n'est pas sûr ni de la date ni du lieu de la composition. Comme d'habitude, Yourcenar n'est pas précise lorsqu'elle évoque ces années : en effet, dans la préface de la première version de 1963 chez l'éditeur Plon de *Qui n'a pas son Minotaure ?*<sup>11</sup>, elle affirme : « À Paris, vers 1930, à moins que ce ne fût en 1932 ou même en 1933, deux jeunes hommes et une jeune femme se proposèrent un beau jour [un] petit jeu littéraire »<sup>12</sup>. Dans la version de Gallimard, qui date du 1971, elle change encore les dates : « À Paris, vers 1932, à moins que ce ne fût en 1933 ou même en 1934 [...] »<sup>13</sup> ; de plus, dans la *Chronologie* qu'elle rédige pour le volume des *Œuvres romanesques* de la Pléiade, le texte de l'*Ariane* ne figure pas dans les projets des années '30, mais elle le cite à titre d'information quand elle parle de *Qui n'a pas son Minotaure ?* qui « avait comme point de départ un mince sketch écrit vers 1934 et publié en 1939 »<sup>14</sup>. Néanmoins, il est fort probable que la pièce a été composée en 1932, comme l'affirme André Fraigneau dans la préface du « Triptyque », parce que Yourcenar dans une lettre datée 27 janvier 1933<sup>15</sup> demande à Fraigneau si Baissette a enfin trouvé un éditeur pour faire publier leur trilogie sur le mythe du labyrinthe. Elle ajoute que si on ne peut pas la publier tout de suite, elle aimerait faire paraître provisoirement son *Ariane* dans une revue. On ne possède pas la réponse à cette lettre, mais on peut quand même supposer que son texte est déjà prêt pour la publication et qu'il ne peut avoir été écrit qu'avant cette date.

---

<sup>10</sup> *Ibidem*, pp. 117-118.

<sup>11</sup> M. Yourcenar, *Qui n'a pas son Minotaure ?* dans *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1971.

<sup>12</sup> M. Yourcenar, *Le Mystère d'Alceste et Qui n'a pas son Minotaure ?*, Paris, Plon, 1963, p. 174.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 176.

<sup>14</sup> M. Yourcenar, *Chronologie* dans *Œuvres romanesques* cit., p. XXVII.

<sup>15</sup> M. Yourcenar, *Lettres à ses amis et quelques autres*, éd. établie, présentée et annotée par M. Sarde et J. Brami, Paris, Gallimard, 1995, p. 43.

Après avoir établie une date fort probable, on peut s'interroger sur le lieu de composition qui semble être Paris selon l'indication fournie par l'auteure dans *Qui n'a pas son Minotaure ?*

Dans la préface de la trilogie, André Fraigneau affirme qu'à l'époque de la composition, il venait de rentrer à Paris de son premier voyage à Athènes qui fut une révélation pour lui<sup>16</sup>. Après avoir lu avec intérêt *Pindare* de Yourcenar et *Hippocrate* de Baissette, il se surprend que les deux écrivains n'aient jamais visité la Grèce, même s'ils en parlent comme s'ils la connaissaient parfaitement. Alors il leur propose un voyage : « Je les invitai au Voyage comme m'y avaient invité Mario Meunier et le peintre Salvat »<sup>17</sup>. À partir de ce moment, les trois auteurs se livrent à des jeux littéraires et à des rêveries qui ont pour centre la Grèce ancienne et ses mythes :

On peut dire que nous ne vécûmes plus que pour la Grèce et par elle, pendant des mois, jusqu'à perdre le sentiment de l'actuel et habiter cet espace intermédiaire du Fabuleux et du Quotidien décrit dans l'immortel *Gradiva*<sup>18</sup>.

Leurs conversations portent sur le mythe et un jour Fraigneau plaisante et adresse à Baissette une question sur le labyrinthe de la Crète. Ce dernier réplique tout simplement comme s'il parlait d'un fait absolument ordinaire : « Oh ! je sais bien comment Thésée en est sorti ! » et Yourcenar ajoute : « Moi, je sais bien ce qu'Ariane en pense »<sup>19</sup> ; finalement, à Fraigneau ne reste que défendre le point de vue du Minotaure. C'est à partir de cette plaisanterie que les trois eurent l'idée

---

<sup>16</sup> De cette expérience, il tire inspiration pour son livre, *Les Voyageurs Transfigurés*, publié en 1933 chez Gallimard.

<sup>17</sup> A. Fraigneau, préface du *Tryptique* in « Cahiers du Sud », t. 19, n° 219, septembre-août 1939, pp. 58-60 (p. 59).

<sup>18</sup> *Ibidem*. *Gradiva* est une nouvelle de Wilhelm Jensen, publiée en 1903, qui connut une certaine popularité auprès des surréalistes à cause de ses échos psychanalytiques. Le protagoniste est un archéologue allemand qui se passionne pour un bas-relief nommé *Gradiva* qui représente une femme qui marche. À la suite de ses méditations, il fait un rêve dans lequel il se trouve à Pompéi et il rencontre la femme mystérieuse du bas-relief. À son réveil, il est troublé et décide de se rendre à Pompéi où il aperçoit une fille identique à celle de son rêve. Freud a analysé cette nouvelle dans *Der Wahn und die Träume in Jenseits Gradiva* où il montre l'importance du rêve, et artistes comme Salvador Dalí et André Masson s'inspirent de cette nouvelle pour créer des œuvres d'art (S. Dalí, *Gradiva trouve les ruines de Antropomorphos*, 1931 ; *Guillaume Tell et Gradiva*, 1931, Fondation Gala- Salvador Dalí ; A. Masson, *Métamorphose de Gradiva*, 1939, Collection Parti, Paris).

<sup>19</sup> *Ibidem*.



d'écrire trois textes sur le mythe du labyrinthe, où chacun devait présenter le point de vue d'un personnage différent. Les règles du jeu étaient claires : chacun devait écrire son histoire séparément, sans rien dévoiler aux autres et sans fournir aucune indication ou anticipation. Le résultat fut surprenant parce que les trois textes présentaient des ressemblances incroyables : « Trois esprits différents menaient leurs héros par les mêmes détours »<sup>20</sup>.

Pendant une certaine période, ce petit jeu de rôle anime la conversation entre les trois écrivains et leur fournit « un petit attirail d'allusions et de plaisanteries bien à eux »<sup>21</sup>. Le mythe grec entre tellement dans leur quotidien qu'il finit par occuper une place importante dans l'esprit de ces écrivains et par devenir la matière d'un jeu littéraire. Néanmoins, il ne s'agit pas d'un jeu stérile, parce que, après cette période de bavardage mythologique, le « mince badinage »<sup>22</sup> qu'est *Ariane et l'Aventurier* ne demeure pas dans un tiroir, mais il est modifié aux cours des années et chargé de significations nouvelles jusqu'à arriver à la version définitive, *Qui n'a pas son Minotaure ?*. Il est évident que la Grèce joue un rôle fondamental dans l'élaboration de la première ébauche d'*Ariane et l'Aventurier* ; en effet, comme on l'a vu, les années qui suivent sont caractérisées par un grand nomadisme et par les fréquents voyages et croisières en Grèce. On pourrait se demander si cette petite pièce ait été conçue à la suite d'un voyage bien plus réel que métaphorique réunissant Fraigneau, Yourcenar et Baissette. Rémy Poignault, dans son intéressante étude sur l'Antiquité dans l'œuvre de Yourcenar, soutient cette hypothèse, en affirmant que, même s'il n'y a pas de traces dans la *Chronologie* qu'elle rédige pour l'édition de la Pléiade, il est fort probable que les trois ont conçu cette trilogie à la suite d'un voyage réel, puisque Yourcenar a affirmé dans « Radioscopie » que son premier voyage en Grèce date de la « 29<sup>ème</sup> année »<sup>23</sup>, déclaration qui semble confirmer l'hypothèse d'un séjour grec en 1932. En effet, lorsque

---

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> M. Yourcenar, *Aspects d'une légende et histoire d'une pièce* cit., p. 176.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 178.

<sup>23</sup> Cfr. R. Poignault, *L'Antiquité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Littérature, mythe et histoire*, Bruxelles, Latomus Revue d'études Latines, 1995, p. 192.

Fraigneau raconte les circonstances de la composition dans la préface de la trilogie, il adresse tout de suite un remerciement à la compagnie de navigation Neptos, ce qui semble suggérer que le voyage a vraiment eu lieu. Néanmoins, on ne peut pas confirmer une telle supposition, puisqu'il n'y a pas de preuves à l'appui : en fait, Yourcenar et Baissette ne font jamais allusion à un possible voyage ensemble et, même si Fraigneau les invite à aller en Grèce, rien n'indique qu'ils ont accepté d'y aller ensemble pendant cette période<sup>24</sup>.

Comme on l'a vu, après avoir écrit cette trilogie, les trois écrivains décident de la publier et ils cherchent un éditeur. Dans la lettre que Yourcenar adresse à Fraigneau, datée du 27 janvier 1933, elle semble impatiente de connaître les nouvelles concernant cette publication ; en effet, elle demande si Gaston Baissette a enfin trouvé une maison d'édition et, au cas où il ne l'aurait pas trouvée, elle souhaite faire paraître provisoirement son texte dans une revue :

Je voulais depuis longtemps vous demander si Baissette a réussi à nous trouver un éditeur, ou si pour le moment il renonce à chercher. Dans ce cas (et seulement dans ce cas) me permettriez-vous d'essayer de publier provisoirement *Ariane* dans une revue ?<sup>25</sup>

La bonne nouvelle n'arrive que six ans après, quand le directeur de « Cahiers du Sud » décide de publier les trois textes dans le numéro spécial 129, de août-septembre 1939 consacré aux mythes grecs<sup>26</sup>. Il s'agit d'une revue d'avant-garde qui a été créée par Marcel Pagnol, en 1913, sous le nom de « Fortunio », en reprenant le nom du jeune héros romantique de la pièce d'Alfred de Musset, *Le Chandelier* ; puis, après

---

<sup>24</sup> Olivier Aubertin, dans la préface du livre de Fraigneau, *Les Voyageurs Transfigurés*, affirme que ce dernier est parti pour la Grèce avec son ami Gaston Baissette, mais il ne fait jamais allusion ni à la présence de Marguerite Yourcenar, ni à la date de ce prétendu voyage. A. Fraigneau, *Les Voyageurs Transfigurés*, Belgique, éd. Nicolas Chaudun, 2014.

<sup>25</sup> M. Yourcenar, *Lettres à ses amis et quelques autres* cit., pp. 43-44.

<sup>26</sup> Le directeur Jean Ballard se souvient alors d'un texte de Yourcenar que Baissette lui avait proposé et dans la lettre du 9 juin il en fait l'éloge : « Ma femme et moi avons été heureux de recevoir ce texte magnifique. Ne soyez pas modeste, c'est une chose excellente. Baissette l'avait jugé ainsi : il le reste ». F. Bonali-Fiquet, *La correspondance de Marguerite Yourcenar avec Jean Ballard* in « Bulletin de la SIEY », n° 32, décembre 2011, pp. 21-48 (p. 26).

des désaccords avec Pagnol<sup>27</sup>, Jean Ballard prit la direction de la revue sous conseil de son ami et poète surréaliste André Gaillard. « Cahiers du Sud » était ouverte aux jeunes talentueux et jouait d'un grand succès, grâce aussi à la politique dynamique de la maison qui ne se limitait pas à proposer une revue régionale, mais qui s'assurait la collaboration d'écrivains et de poètes étrangers : en effet, « Cahiers du Sud » se plaçait au premier rang des revues littéraires du moment, vantait des collaborateurs d'exception comme Giono, Montherlant, Caillois et Adamov et gardait plusieurs contacts avec la célèbre revue de Skira, « Minotaure », très célèbre à l'époque. C'est probablement grâce à Gaston Baissette, autre collaborateur de « Cahiers du Sud », que cette trilogie a été acceptée par l'éditeur. Dans la correspondance de Yourcenar, on peut trouver une lettre, datée 18 juin 1939, que cette dernière écrit à Jean Ballard pour le remercier d'avoir accepté de publier les trois textes. Même si dans la lettre à Fraigneau elle soutient qu'elle n'a pas hâte de voir publier sa petite pièce (« vous pensez bien que je ne meurs pas de voir paraître cette chose »<sup>28</sup>) dans la réponse à Jean Ballard, elle montre tout son enthousiasme et elle s'offre même de persuader Fraigneau à l'égard de son texte :

J'espère qu'André Fraigneau s'est mis d'accord avec vous au sujet de son *Minotaure*. Je compte le voir ces jours-ci, et, si besoin en était, j'userai de mon éloquence pour le persuader<sup>29</sup>.

Néanmoins, elle sait déjà qu'il n'y aura pas de problèmes puisque Fraigneau entretient de bons rapports avec la revue « Cahiers du Sud »<sup>30</sup>.

---

<sup>27</sup> F. Bonali-Fiquet, *Marguerite Yourcenar 'collaboratrice' dei « Cahiers du Sud » negli anni Trenta* in « Il Confronto Letterario », I, n° 57, 2012, pp. 73-79.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 62.

<sup>30</sup> On sait d'après une note à la fin du texte de Baissette que les trois auteurs projetaient de faire publier le tryptique chez les éditions Haumont : « Ce récit est actuellement sous presse aux Éditions Haumont et fait partie d'un ouvrage : *Fable en Trois Auteurs*, où Marguerite Yourcenar expose le « Point de vue d'Ariane » et André Fraigneau le « Point de vue du Minotaure ». En fait, ce projet n'a pas vu le jour et on ne trouve pas trace ni dans la correspondance de Yourcenar ni dans le catalogue de cette maison d'édition. F. Bonali-Fiquet, *La correspondance de Marguerite Yourcenar avec Jean Ballard* cit., p. 28.

## 2.2 Le *Tryptique*

Le *Tryptique* est introduit par une préface d'André Fraigneau qui raconte les circonstances de la composition de cette « Fable en trois auteurs » : le jeu littéraire auquel les trois écrivains se livrèrent, les règles de ce jeu et les résultats surprenants.

Le premier texte présenté aux lecteurs de « Cahiers du Sud » est celui de Gaston Baissette, *Thésée*, déjà paru séparément en 1933, qui est un récit dialogué subdivisé en cinq parties : *l'Augure*, *Ariane*, *Le Minotaure*, *Le Labyrinthe* et *Phèdre*. Le récit commence avec la description du bateau qui est prêt à partir pour l'île de la Crète, avec le tribut promis au Minotaure, c'est-à-dire les quatorze jeunes qui lui seront sacrifiés. Le roi Égée donne courage à son fils en lui disant que les étoiles le protègent et il lui recommande de hisser une voile écarlate s'il sort vainqueur et une voile noire, s'il n'est pas de retour. Thésée cherche à rassurer son père, mais ce dernier ne peut pas cacher la mauvaise sensation qu'il éprouve et il le prévient qu'il l'attendra du haut de l'Acropole.

Lorsque le navire part, les jeunes victimes, atteintes d'une sorte de frénésie mêlée à la peur, se livrent à des caresses et à des jeux sensuels que Thésée se voit obligé d'interrompre, étant donné que les conditions du traité de Trézène veulent que les sept filles soient livrées vierges au Minotaure. Après avoir été séparés, les garçons et les filles commencent à chanter en évoquant Ariane et le monstre de Cnossos ; ils ne semblent pas terrorisés, au contraire le Minotaure les fascine et les attire. Thésée, sur le pont de la nef, pense aux astuces qu'il a déjà utilisées pour tuer ses ennemis : généralement il triomphait non par sa propre force, mais par leur faiblesse. Il raisonne sur la manière la plus sûre de vaincre le Minotaure et il décide qu'il faut d'abord approcher sa sœur, Ariane, pour trouver le point faible du monstre. Au moment où il arrive dans la Crète, il cherche conseil auprès de l'oracle qui lui parle de son voyage à l'intérieur du labyrinthe, nommé Absolum. Son itinéraire se configure donc comme un parcours alchimique pour accomplir le Grand-Œuvre et Ariane a la fonction de guider le héros vers la sortie du labyrinthe. Après avoir évoqué l'aventure de la Toison d'or, l'oracle n'a que peu de mots pour définir le Minotaure : « Taureau-Soleil, il dévore les étoiles. Mais

les sept étoiles mâles et femelles renaîtront toujours de sa chair »<sup>31</sup> ; au lieu d'apporter de l'aide au héros, ce discours risque de confondre davantage Thésée à cause de son caractère hermétique et de la forte symbolologie alchimique employée. Dans la deuxième partie, nommée *Ariane*, le héros franchit le seuil du palais de Cnossos qui semble enchanté : on entend des bruits mystérieux provenant des murs, des parfums naturels de toute sorte se répandent dans les chambres et plus on approche d'Ariane, plus le palais semble prendre vie et s'animer. Dès que Thésée voit la fille de Minos, il tombe amoureux d'elle et il hésite à accomplir son destin ; cependant, la femme ne veut pas le détourner de sa mission, au contraire elle garde une attitude détachée, elle le met en garde et lui montre la voie pour réussir. La difficulté majeure n'est pas le Minotaure, mais le labyrinthe dans lequel il risque de s'égarer à jamais : pour en sortir, il ne doit que garder sa droite et la suivre toujours ; elle ajoute aussi, qu'il faut garder une *simplicité* d'esprit pour éviter de se perdre à l'intérieur des méandres. Le fil que la femme donne au héros n'est qu'un fil de pure raison et logique et Thésée, convaincu de la simplicité de son entreprise, commence son voyage dans le labyrinthe avec les treize victimes et Ariane qui les accompagne jusqu'à la chambre du monstre. Dans la troisième partie nommée *Minotaure*, les athéniens se trouvent devant un monstre différent de ce qu'ils s'attendaient : couché au fond de la salle, le Minotaure a des yeux de veau si doux qu'ils inspirent la pitié et la tendresse et il a un regard si mélancolique qu'il enchante ; mais, lorsque les athéniens voient son corps, ils restent horrifiés comme si c'était le côté humain du monstre qu'il fallait craindre et non celui de la bête. Thésée essaie de déchiffrer le langage secret du Minotaure qui ne semble correspondre à aucune langue et qui est coupé par beaucoup de silences. Le héros s'aperçoit tout de suite qu'il parle à l'envers : en effet, tout son destin est à l'envers, comme l'image renvoyée par un miroir, donc il ne s'agit que d'inverser les mots pour comprendre son langage. Ce dernier commence à se plaindre de sa propre destinée cruelle : en effet, celui qui semble être le bourreau du labyrinthe n'en est

---

<sup>31</sup> G. Baissette, *Thésée* in « Cahiers du Sud », t. 19, n° 219, août-septembre 1939, pp. 61-79 (p. 65).

que la victime, car une malédiction pèse sur lui et l'oblige à se nourrir de chair humaine chaque année, avant de tomber dans un long sommeil. Il éprouve de la sympathie et de l'amour pour les jeunes qui lui sont livrés, mais il ne peut pas s'empêcher de les dévorer. Après avoir écouté la déplorable histoire du monstre, Thésée lui confie le secret pour rompre la malédiction : étant donné que son destin est à l'envers, il doit boire son sang pour le faire entrer dans son organisme par un chemin opposé et briser ainsi le charme. Le Minotaure n'hésite pas une seule seconde et il commence à boire de son poignet, mais au fur et à mesure qu'il boit son sang, il se sent affaiblir et il commence à se transformer, comme si un métal liquide entrait dans son corps, le figeant à jamais comme une statue. Les athéniens lèvent les yeux au ciel et voient une nouvelle constellation dans la voûte céleste qui s'éclaire au fur et à mesure que le bloc minéral qui est devenu le Minotaure disparaît. Une fois le monstre tué, Thésée commence son périple à l'intérieur du labyrinthe avec les treize athéniens, mais contrairement à ses attentes, il n'arrive plus à s'en sortir et la troupe tourne continuellement en rond. Après sept jours de pérégrinations dans les méandres obscurs, Ariane décide d'intervenir et ordonne à son serviteur de les ramener hors du labyrinthe. Lorsque Thésée sort vainqueur, il aperçoit une femme charmante, Phèdre, la sœur d'Ariane, il cherche à la séduire et à penser à un possible mariage. Ariane voit la scène, mais elle est abordée tout de suite par un Dieu, Dionysos, qui se présente comme la puissance du Monde, le délire, les forces perturbatrices de la nature et le double d'Ariane et lui propose de partir avec lui. Le récit se termine avec le retour à Athènes de Thésée qui a oublié, ou a fait semblant, de hisser la voile écarlate : Égée, convaincu que son fils est mort au cours de sa mission, trouve la mort en se jetant du haut de l'acropole. Huit jours après, Thésée devient roi d'Athènes et épouse Phèdre.

Le texte d'André Fraigneau, *Le Point de vue du Minotaure*, est un récit où il présente le mythe selon une perspective nouvelle et insolite. L'histoire commence *in medias res*, au moment où Thésée est en train de commencer son voyage dans le labyrinthe, Ariane l'accompagne avec son écheveau de laine rouge et elle lie un fil de laine à la cheville gauche

du héros pour être toujours reliée à lui. Au moment d'entrer dans le labyrinthe, il fait si noir et si froid, que Thésée, épouvanté et sans armes, commence à hésiter. Il ne peut plus supporter l'angoisse, mais il lui est impossible de revenir en arrière, donc il décide de couper le fil qui le relie à l'extérieur et commence à courir devant soi, dans le noir le plus absolu. Comme Fraigneau l'avait déjà annoncé dans sa préface, son héros traverse : « les pièges du pessimisme et l'ivresse de se défaire »<sup>32</sup>, il s'abandonne à son destin, sans chercher à y résister. Quand il se croit perdu, il voit une lumière et une cabane où devrait se cacher le monstre du labyrinthe. Il entre et le Minotaure, qui l'attend depuis toujours, commence à bavarder avec lui, mais son aspect est complètement différent de celui qui est décrit dans les légendes anciennes : il n'a rien de l'homme monstrueux à la tête de taureau, au contraire il apparaît comme un jeune homme charmant et beau, tout à fait ressemblant à Thésée. Le frère d'Ariane lui avoue qu'il a été le premier à arriver tout de suite dans sa cabane et à éviter les pièges : généralement, les autres attendent résignés dans l'obscurité leur fin. Le Minotaure montre à Thésée le tableau à manettes avec lequel il prépare le décor idéal pour sa chasse et les pièges personnels pour chaque victime : il choisit l'ambiance, le climat, l'heure et tous les détails. Néanmoins, le monstre, au lieu de profiter de ce grand pouvoir et de choisir les conditions de sa chasse, préfère jouer du hasard et de l'imprévisible ; c'est pour cette raison qu'il a brouillé toutes les manettes et il se trouve dans les mêmes conditions de ses victimes parmi les accidents atmosphériques et les courts-circuits de lumières et de décors. Thésée éprouve de l'admiration pour ce monstre qui lui ressemble beaucoup et il oublie d'avoir peur ; en revanche, le Minotaure ne veut pas le tuer tout de suite et il s'intéresse au héros. Tous les deux comprennent qu'un combat entre eux pourrait durer à l'infini, sans aucun résultat, parce qu'ils opposeraient l'un contre l'autre une force identique. Alors, le Minotaure invite Thésée à chasser avec lui : au début, il hésite un peu, mais presque immédiatement il accepte et, avec le prétexte de sauver les victimes, il reste près du monstre. L'instabilité

---

<sup>32</sup> A. Fraigneau, Préface du *Tryptique* cit.

climatique, le manque de repères et les brusques changements de lumière étourdissent Thésée qui se laisse emporter par le désespoir et, près du Minotaure, il adopte l'attitude d'un petit garçon qui se plaint continuellement et qui n'a pas honte de montrer ses faiblesses. Après avoir cédé au sommeil, les deux recommencent la chasse et Thésée découvre à l'intérieur du labyrinthe d'autres victimes qui sont là depuis longtemps et qui errent toujours dans ses méandres. Le Minotaure les capture en leur montrant le visage qui les attire le plus et il les dévore lentement, tandis que Thésée passe son temps à consoler les jeunes filles qui se trouvent sans compagnons et qui se livrent à lui dans l'ivresse du moment, enchantées de pouvoir goûter l'amour avant la mort. Les victimes du monstre sont presque enchantées de mourir et cèdent volontiers à « l'ivresse unique de se défaire »<sup>33</sup>, tandis que Thésée doit résister à la tentation de s'abandonner et il meurt de jalousie pour le sort des victimes, car il sait qu'il faut revenir en arrière et porter le poids de tout ce qu'il a vu. Finalement, les deux comprennent qu'ils ne peuvent pas s'entretuer, que le Minotaure est le seul obstacle de Thésée et que Thésée est le seul à pouvoir représenter un danger pour le Minotaure. Alors ils trouvent un compromis : Thésée rentre à Athènes et accepte la présence du monstre sur cette terre, tandis que le monstre se feint mort, renonce à ses chasses et fixe son visage à jamais, sans changer continuellement de masque. Mais une partie de ce monstre reste à l'intérieur de Thésée, qui sera donc toujours en lutte avec « cet écheveau d'ombre »<sup>34</sup> au fond de son âme. À la fin du récit, une autre figure vient s'ajouter dans le labyrinthe : Phèdre, qui avec son corps arrive à séduire le héros mieux que son frère et prend peu à peu la place du monstre. Lorsque cette dernière nomme sa sœur Ariane, Thésée s'aperçoit qu'il l'a complètement oubliée à l'entrée du labyrinthe et il pense à combien il a changé au cours de ce voyage. Ce qu'il a appris des chasses et des astuces du Minotaure pourrait lui être utile pour ses exploits guerriers et il décide d'en profiter. Au moment même de prendre congé du monstre,

---

<sup>33</sup> A. Fraigneau, *Le Point de vue du Minotaure* cit., p. 114.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 115.



le labyrinthe et le Minotaure commencent à se défaire et à disparaître et Thésée et Phèdre surgissent à nouveau sur la terre.

Après le récit de Fraigneau, pour clore le tryptique, les trois auteurs proposent au lecteur un texte cabalistique du Moyen-Âge présenté par l'écrivain surréaliste Jean Carrive d'après un manuscrit grec provenant de Venise, intitulé *Le Labyrinthe de Salomon*, avec un dessin stylisé du plan du labyrinthe au fond, suivi d'un essai de Gaston Baissette, *Sur le Retour aux Mythes*. Dans ce texte, l'auteur se demande si les mythes sont encore valables au début du XX<sup>e</sup> siècle : il affirme que la mythologie n'a aujourd'hui qu'une valeur poétique, ayant épuisé sa fonction explicative à l'égard des phénomènes naturels. Si son utilité première est perdue, le mythe se limite à représenter la lutte de la raison contre le chaos, la soif de connaissance inhérente à la nature de l'homme ; de cette vision dérive sa valeur poétique, puisque la poésie trouve dans l'inconnu et dans le mystère un terrain favorable. Par conséquent, selon Baissette, le mythe peut continuer à exprimer l'opposition entre connaissance et mystère, entre la raison et les forces obscures qui s'agitent dans l'homme, à condition de ne pas outrepasser sa fonction poétique. De plus, Baissette souligne la tendance de son époque à reculer « vers les formes les plus balbutiantes de l'homme »<sup>35</sup> et à chercher le primitif dans les civilisations anciennes. Lorsqu'il analyse son récit, il souligne que le Minotaure devient ici le symbole des instincts autodestructifs de l'homme et que Dionysos est le véritable vainqueur du mythe, l'omniscience, la force supérieure qui pour s'exprimer pleinement a besoin d'utiliser des hommes médiocres comme Thésée, qui sont le « reflet de cette pitoyable humanité [qui] au lieu de sortir du labyrinthe erre au prix de mille souffrances, de découragements et de retours, dans le labyrinthe de sa destinée »<sup>36</sup>. Le mythe n'est qu'un prétexte pour présenter une vision progressiste de l'histoire de l'homme, où les doctrines du retour et la conception cyclique des événements historiques sont rejetées. Dans son discours, Baissette considère le voyage de Thésée comme un parcours alchimique pour accomplir le Grand-Œuvre et analyse les limites de

---

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 122.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 126.

l'alchimie et les raisons de son échec. Par exemple, à cette doctrine manquait la méthode expérimentale qui a été déterminante pour l'avènement de la chimie et pour le développement de la science moderne : au point où l'on est arrivé, l'homme a la possibilité d'utiliser ce précieux instrument pour améliorer sa propre condition sur la terre ou pour créer des monstres et préparer le terrain à sa propre destruction. Cette lutte entre la conscience et les forces de la destruction est présente dans le mythe, qui continue à raconter les rapports entre l'homme et l'univers et à souligner la victoire de la raison sur les forces naturelles et sur les résistances provenant de l'homme lui-même. Ces thématiques sont particulièrement importantes à cette époque, comme on l'a déjà vu dans le premier chapitre, et l'essai de Baissette s'insère parfaitement dans le contexte littéraire et culturel des premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, parce que on s'interroge de plus en plus sur les aspects irrationnels, instinctifs, violents et primordiaux de l'homme plutôt que sur son côté rationnel et, pour ce faire, on utilise les mythes le plus anciens et les plus obscurs. Pour conclure, selon Baissette, même si la mythologie a perdu sa fonction explicative à l'égard du monde, elle garde un charme et une valeur poétique que l'on peut encore exploiter.

### 2.3 *Ariane et l'Aventurier*

Contrairement aux autres auteurs de la trilogie, Marguerite Yourcenar se détache du genre narratif pour créer un texte théâtral où elle ne se limite pas à présenter le point de vue d'Ariane, mais elle triche un peu et donne aussi beaucoup de place aux autres personnages qui caractérisent ce mythe ; en effet, son texte est le plus long et le plus complexe du tryptique. Il est subdivisé en trois parties, chacune avec une brève indication de décor : *Première partie : la Barque ; Deuxième partie : le Labyrinthe et Troisième partie : l'Île*. Chaque partie commence par un monologue : la première est introduite par le monologue du marin Autolykos, la deuxième de celui de Minos et, finalement, la troisième de celui de Phèdre. Au début de la pièce, après la dédicace à Fraigneau et Baissette, Yourcenar introduit une brève notation, qui sera reniée par la

suite dans la préface de *Qui n'a pas son Minotaure ?* de 1963<sup>37</sup>, où elle affirme n'avoir rien trouvé à corriger dans son texte :

L'amical appel de Jean Ballard me décide à exhumer ce texte léger, vieux de sept ou huit ans. Je ne l'ai pas revu sans quelque inquiétude : je n'ai pourtant trouvé que bien peu à élaguer, à raturer. On croit changer. On ne change guère<sup>38</sup>.

Même si elle déclare que son texte a été modifié très peu par rapport à la version de 1932, on ne peut pas exclure qu'elle l'ait revu et corrigé scrupuleusement, comme elle avait l'habitude de faire pour la majorité de ses œuvres. Dans une lettre envoyée à Jean Ballard, lorsqu'elle lui présente pour la première fois l'*Ariane*, Yourcenar déclare qu'elle ne lui aurait pas soumis son manuscrit si elle ne l'avait pas considéré approprié. Donc, elle l'a forcément revu avec un esprit critique et il est possible que la lecture des deux autres textes faisant partie du tryptique l'ait influencée dans ses corrections. En effet, il y a beaucoup de ressemblances qu'il convient de signaler dans le paragraphe suivant (v. 2.4 *Comparaison des trois œuvres*).

La pièce n'est pas structurée en scènes, mais les trois parties dont elle se compose sont subdivisées en tableaux qui correspondent à des changements de décor. La première partie, qui a lieu sur le navire, se développe en trois tableaux : « Au sommet du mât », « Dans la cale » et « Sur le pont ». Le premier tableau est dominé par un personnage inventé par Yourcenar, Autolykos<sup>39</sup>, marin de profession qui doit conduire la cargaison dans la Crète. Il se présente au public, comme un personnage de comédie et il évoque les aventures auxquelles il a participé, comme l'expédition des Argonautes et le voyage sur le vaisseau d'Ulysse au cours duquel il a ouvert le célèbre outre des vents. Ensuite, il présente la situation actuelle : les condamnés à mort attendent patiemment d'être

---

<sup>37</sup> « Je crus devoir mettre en tête de mon *Ariane* une note désinvolte, qui me scandalise aujourd'hui, où j'affirmais n'avoir rien trouvé à modifier à ma petite pièce d'autrefois ». M. Yourcenar, *Qui n'a pas son Minotaure ?*, Paris, Plon, 1963, p. 175.

<sup>38</sup> M. Yourcenar, *Ariane et l'Aventurier* in « Cahiers du Sud », t. 19, n° 219, août-septembre 1939, pp. 80-106 (p. 80).

<sup>39</sup> Dans la mythologie grecque, Autolykos est le nom du grand-père d'Ulysse, fils d'Hermès dont il a hérité le don de la tromperie. Sa participation à l'expédition des Argonautes est soulignée même dans le texte de Yourcenar. P. Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988.

dévorés par le monstre et Thésée continue à réfléchir sur le pont de la nef et il pense à tort de les sauver. Finalement, Autolykos termine son monologue en expliquant plus clairement sa fonction : il n'est qu'un témoin qui voit les événements de l'extérieur, il ne participe pas, mais il se limite à relater ce qui se passe sur la scène. Ainsi s'achève le premier tableau pour faire place au deuxième, consacré aux jeunes condamnés à mort : au fond de la cale, les victimes s'interrogent sur l'identité du monstre et ils cherchent à formuler des hypothèses sur son aspect et sur sa vie dans le labyrinthe. Cette conversation ressemble à un délire, car au fur et à mesure qu'ils parlent, leurs phrases semblent perdre de cohérence et l'attraction qu'ils éprouvent pour le monstre devient tellement forte qu'ils ne peuvent s'empêcher de souhaiter leur propre mort : « J'espère qu'il me dévorera. » ; « Moi aussi... Comme c'est terrible ! » ; « Moi aussi... Mais comme c'est beau ! »<sup>40</sup>. La conversation des condamnés à mort est écoutée par Autolykos et Thésée sur le pont du navire, dans le troisième tableau de cette première partie. Thésée est gêné par le courage des victimes, qui se laissent aller à leur destin sans éprouver de la peur, tandis qu'il se débat continuellement contre sa propre conscience, il hésite et tout est un prétexte pour échapper à ses obligations. Il pense qu'il serait mieux de s'abandonner et périr avec les victimes, ou bien, se substituer au Minotaure, au lieu d'être un héros.

La deuxième partie se compose de six tableaux : « Dans la tour », « Du haut de la tour », « Le Débarcadère », « Devant une porte », « La Caverne », « L'Embarcadère » et commence avec un monologue de Minos qui, tout comme Autolykos, se présente directement au public et rompt volontairement l'illusion théâtrale, en créant un effet de distanciation. Il se détache de son propre personnage et il se présente avec objectivité, comme s'il parlait de quelqu'un d'autre. Ce procédé rappelle au public que l'on est au théâtre et vise à briser le quatrième mur, c'est-à-dire ce qui sépare imaginativement les spectateurs de la scène, et à établir une distance : par conséquent, le public est invité à rompre le pacte de croyance en ce qu'ils voient, à se détacher et à

---

<sup>40</sup> M. Yourcenar, *Ariane et l'Aventurier* cit., p. 82.

considérer la pièce comme une œuvre de pure fiction<sup>41</sup>. Dans ce monologue, Minos avoue qu'il n'est pas un grand personnage et que tout son prestige vient de la construction du labyrinthe et de l'idée d'enfermer le monstre là-dedans. Il se définit comme un simple geôlier qui tire son pouvoir entièrement du Minotaure, sans lequel il ne serait pas le célèbre roi de la Crète. Le premier tableau terminé, l'action recommence « Du haut de la tour » avec Phèdre qui épie l'arrivée des navires sur les côtes crétoises et se plaint avec Ariane de son sort qu'elle compare à celui de leur frère. La différence entre les deux sœurs est déjà évidente dans ce tableau, puisque c'est à travers leur dialogue qu'elles se présentent : Phèdre, femme de chair, plus matérielle dans ses désirs que sa sœur, n'attend qu'un homme, et Ariane, figure de pur esprit n'aspire qu'à s'élever à travers un amour idéal et spirituel. Dès que Phèdre aperçoit la barque de Thésée s'approcher, elle descend tout de suite de la tour par une échelle de corde pour rencontrer les étrangers.

Dans le troisième tableau, « Le Débarcadère », Thésée se présente à Phèdre et, après avoir parlé d'Athènes, il lui avoue qu'il est venu pour tuer son frère, le Minotaure. Dès le début, Phèdre ne se montre pas intéressée aux exploits héroïques de Thésée, au contraire, elle avoue qu'elle ne cherche pas un héros, mais un homme simple, sans trop de prétentions. Autolykos est méfiant à l'égard de Phèdre, il craint une possible trahison et il reproche à Thésée de lui avoir dévoilé sa mission. Après cette discussion, Minos entre en scène et demande à Thésée de se présenter, mais c'est Autolykos qui contre toute attente avoue au roi que son héros vient pour tuer le monstre ; Minos ne se montre pas agacé, car il est sûr que personne ne pourra vaincre le Minotaure.

Dans le quatrième tableau, le lieu de l'action n'est pas spécifié : en effet, Autolykos et Thésée se trouvent « Devant une porte » qui pourrait être celle du labyrinthe et le prince athénien raconte ce qui s'est passé pendant qu'il dormait sur la nef. Le récit de ses rêves s'entremêle avec le récit des événements réels et ne permet pas au lecteur-spectateur de saisir la limite entre les deux dimensions et de comprendre ce qui s'est passé

---

<sup>41</sup> D. Bradby, *Le théâtre français contemporain (1940-1980)*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1990.

réellement. Thésée rêve d'être au fond de la mer avec sa barque, puis il entend les pas des condamnés à mort qui se libèrent de leurs chaînes et s'échappent comme des somnambules. Tout le navire semble vibrer au rythme de ces pas et, dans leur frénésie, les jeunes chantent et enlèvent leurs vêtements pour se livrer plus librement aux morsures du monstre. Malgré ses efforts, Thésée affirme qu'il n'a pas réussi à les retenir à bord, car ils étaient déjà dans le labyrinthe et la porte s'était refermée derrière eux. Autolykos raconte une version un peu moins héroïque des faits : Thésée pouvait empêcher cette fuite, mais il s'était endormi entre les bras de Phèdre qui, avec ce stratagème, a réussi à libérer les jeunes pour satisfaire la faim du monstre. Malgré ses intentions héroïques, Thésée est un homme médiocre qui voudrait se comporter comme un héros, mais qui est trop lâche pour y arriver. Même dans le choix des deux femmes, il préfère Phèdre qui est la plus simple et la plus aisément accessible. Après cette mésaventure, Ariane se présente à lui et lui offre son aide : elle lui donne un fil qui provient du fuseau d'une des trois Parques et qui lui permettrait de ne pas s'égarer à l'intérieur des méandres. Au même moment, la porte du labyrinthe s'ouvre et Thésée doit se résigner à entreprendre ce voyage dans les corridors obscurs de la Crète. Ariane et Autolykos l'attendent et écoutent à travers le fil ce qui se passe à l'intérieur du labyrinthe, mais ils n'arrivent à distinguer ni la voix du Minotaure ni celle de Thésée. Dans le tableau suivant, le héros se trouve à l'intérieur du labyrinthe, indiqué comme « La Caverne » : l'obscurité est totale et l'antre se configure comme le lieu de l'intériorité et de l'inconscient du héros qui a « l'impression de plonger dans [ses] ténèbres internes »<sup>42</sup>. Il exprime ses doutes et ses craintes et, par moments, il entend la voix du Minotaure, mais ne voit personne. En fait, le combat n'est qu'un dialogue entre le héros et un être indéfini et insaisissable qui ressemble tellement à Thésée que même leurs voix finissent par coïncider. Le monstre n'est pas clair quand il parle de sa propre nature : les philosophes disent que son âme est formée par le vide, qu'il est immortel, mais il est fait de chair aussi et cet aspect le conditionne

---

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 95.

beaucoup ; il ajoute qu'il n'a pas choisi d'être le Minotaure et il condamne Dieu pour ce qu'il est.

Au moment où le monstre apparaît, le héros ne le distingue pas bien dans l'obscurité : il croit se voir soi-même et pour un instant il aperçoit le visage d'Ariane. Puis, il regarde mieux et il voit un jeune homme beau, nu et sans armes qui lui ressemble incroyablement. Pour cette raison, il refuse de se battre et il n'a pas le courage de lever l'épée contre lui. Toutefois, il est obligé de le faire et, au moment d'attaquer, le Minotaure vacille et Thésée est couvert de son propre sang, comme si tous les deux étaient blessés à mort.

Une fois sorti du labyrinthe, Thésée se précipite à « L'Embarcadère » pour raconter ses exploits : il dit qu'il a frappé le Minotaure au cœur, que ce dernier est tombé d'une falaise et son corps a été englouti par la mer. Avec cette version des faits, Thésée ne peut pas démontrer la véracité de son récit et Autolykos est à juste titre méfiant, contrairement à Ariane qui est la seule à lui faire confiance.

Thésée voudrait partir tout de suite pour Athènes en abandonnant Phèdre à son destin, mais Ariane réclame la présence de la sœur sur le navire, puisqu'elle ne peut pas laisser son passé derrière elle sans se sentir coupable. Après avoir accepté, non sans quelque réticence, Thésée montre un comportement ambigu à l'égard d'Autolykos, car il lui reproche de vouloir hisser la voile blanche ; pourtant, les dispositions du roi Égée étaient claires : en cas de victoire, on devrait hisser justement la voile blanche. Ainsi, le héros s'excuse avec Autolykos, mais on verra qu'à la fin de la pièce, il lui ordonnera de changer à nouveau les voiles avec un prétexte futile.

La troisième partie, nommée *L'Île*, se compose de quatre tableaux dont le premier s'intitule simplement « En vue de l'Île » où l'on trouve le monologue de Phèdre qui présente aux lecteurs-spectateurs la situation sur le navire : Ariane et Thésée cherchent à se convaincre de leur bonheur, Autolykos conduit le navire et tout le monde s'ennuie car la navigation est lente, monotone et sans incidents. Parfois, Phèdre s'amuse à nager autour de la barque et pense à Thésée : sa beauté l'attire, mais il est trop mûr et trop peu farouche pour elle ; de plus, son tempérament

voluptueux le rend une conquête trop facile. Toutefois, son instinct la pousse vers lui et elle cherche à le séduire sans songer à sa sœur Ariane.

Dans le tableau suivant, « Une plage dans l'Île », Thésée et Ariane se promènent sur la plage, décrivent les paysages luxuriants de l'île et imaginent une vie idyllique ensemble. Tous ces rêves cessent au moment où Thésée se souvient d'Athènes : il commence à avoir des doutes et à vouloir quitter l'île. Ariane a déjà tout compris de ses intentions et de son attraction pour Phèdre, donc elle lui conseille de partir avec elle et de l'épouser pour accomplir son destin et celui de sa sœur. Thésée lui avoue sincèrement qu'il préfère Phèdre, car elle est plus simple et plus accessible pour lui ; alors Ariane lui prédit qu'à ce moment il est plus près d'être un héros, car il choisit la femme la moins sûre et la plus dangereuse. Au moment des adieux, Ariane annonce à Phèdre ses remords et ses peines futures et elle exhorte Thésée à pardonner à sa sœur les souffrances dont elle sera la responsable.

Le tableau suivant, nommé « Un promontoire, dans l'île », se développe sur le sommet d'une haute falaise où Ariane se livre à un hymne à la solitude pendant que l'île s'élève en vertical jusqu'au ciel. Elle a l'impression de geler et de se pétrifier comme si elle s'unissait au « chef-d'œuvre minéral »<sup>43</sup> qui est en train de se former autour d'elle. Après ce monologue, Bacchus fait son entrée en scène et il se présente comme l'une des formes de Dieu et il lui offre l'immortalité. Au début, Ariane semble sceptique et oppose des résistances, mais peu après elle se rend compte qu'elle a déjà eu une vision prophétique de cette rencontre avec un dieu qui l'enlèverait au ciel. L'île continue à s'élever jusqu'aux étoiles et Ariane se laisse aller, se livre pour la première fois à « la douceur de s'abandonner »<sup>44</sup> dans les bras d'un dieu, et dans cette ivresse elle meurt. Dans le dernier tableau, nommé « En vue d'Athènes », le navire est enfin arrivé à destination. La foule se rassemble pour accueillir le héros qui avec légèreté fait allusion à son père, le roi Égée, qui avec sa maladie au cœur n'aurait pas supporté de voir rentrer le navire avec les voiles sombres. Pourtant Phèdre lui fait remarquer que les voiles ne sont

---

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 103.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 105.



pas blanches, mais noires ; à ce point-là, Thésée avoue qu'il s'agit peut-être d'une erreur de distraction de son matelot et, sans s'inquiéter davantage, il commence à penser au jour de son couronnement. Autolykos interrompt ce moment de gloire pour rappeler à Thésée qu'il n'a fait qu'obéir à ses ordres : « C'est vous, Héros, qui m'avez dit de prendre la voile noire. C'est moins salissant »<sup>45</sup> et il ajoute que le Minotaure n'est pas mort comme on croyait. En fait, on dit partout que ce dernier a survécu au combat : en tombant dans la mer, il s'est changé en monstre marin et on l'a vu dans les parages. Le héros ne se soucie pas de cette nouvelle, mais il cherche à corrompre Autolykos pour qu'il se taise sur l'accident des voiles et sur la mort du Minotaure. La petite pièce se termine sur un ton ironique qui anticipe déjà les conclusions du mythe : Autolykos prédit à Thésée qu'il rencontrera très tôt ce monstre sur sa route ou sur celle de son fils et Phèdre, après avoir su de l'existence d'Hippolyte, s'exclame : « J'espère, Thésée, que je parviendrai à me faire aimer d'Hippolyte »<sup>46</sup>.

Même s'il s'agit d'un texte théâtral, les didascalies sont réduites au minimum et sont remplacées par les titres des différents paragraphes. Yourcenar a choisi le genre dramatique, mais elle ne semble pas se soucier de la mise en scène de son sketch : en effet, ce texte naît d'un jeu littéraire qui est destiné à être lu, plutôt que représenté et les seules indications scéniques que l'on peut tirer du texte sont les informations implicites contenues dans les dialogues. De plus, contrairement à Fraigneau et Baisette, qui commentent brièvement leurs textes (le premier dans l'introduction au « Tryptique », l'autre dans son essai « Sur le Retour aux Mythes »), Marguerite Yourcenar ne fournit aucune préface. Par conséquent, l'absence d'un paratexte nous empêche d'en savoir plus sur la genèse de cette œuvre et sur les intentions de l'auteure. Il faut considérer que ce texte représente un cas particulier, puisqu'il n'a pas été créé comme une pièce indépendante et autonome, mais il s'insère à l'intérieur d'un tryptique qu'il forme avec deux autres ouvrages ayant le même sujet. Même si *Ariane et l'Aventurier* garde son autonomie, il ne

---

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 106.

peut pas être lu sans tenir compte des autres textes qui le précèdent, qui le suivent et qui ont été créés en même temps et en suivant un même projet. Bien que les trois auteurs affirment qu'ils ont composé leurs textes indépendamment les uns des autres, ils ont commencé la composition après de longues discussions sur le mythe de Thésée et, au moment de la publication, les trois connaissaient déjà les résultats de ce petit jeu littéraire. Par conséquent, il est impossible que les textes aient été produits sans une influence réciproque plus ou moins consciente ; dans le cas de Marguerite Yourcenar, on connaît bien sa tendance à corriger soigneusement ses œuvres aux cours des années, donc on ne peut pas exclure qu'elle ait modifié son texte en tenant compte de l'ensemble dans lequel il s'insérerait. Par ailleurs, l'écrivaine même, dans une lettre inédite, affirme avoir revu son œuvre avant de la soumettre à l'éditeur et montre toutes ses scrupules :

Je vous envoie l'« Ariane » demandée. Je ne vous l'avais pas promis sans une certaine inquiétude, ne sachant pas si ce texte me semblerait assez bon pour que je puisse raisonnablement vous le soumettre. Je crois que, le cas échéant, j'aurais menti et prétendu que le manuscrit s'en était égaré [...] <sup>47</sup>.

Il est donc fort probable que le texte créé en 1932 a été en partie modifié pour la publication en 1939. Les trois textes sont à considérer comme une œuvre collective, écrits à partir d'une idée commune et d'une série de discussions et de lectures sur la Grèce et le mythe. En effet, si on fait une comparaison entre la pièce de Yourcenar et les deux autres récits, on peut trouver de nombreux échos et analogies.

## 2.4 Comparaison des trois œuvres

Parmi les trois textes pris en considération, le plus complexe est sans aucun doute celui de Marguerite Yourcenar, non seulement parce qu'il est le plus long, mais parce qu'elle développe davantage l'action et ne se limite pas au seul point de vue d'Ariane, mais elle laisse intervenir dans sa pièce d'autres personnages mythiques ou inventés et s'amuse à prolonger l'action jusqu'à l'abandon d'Ariane sur l'île de Naxos et

---

<sup>47</sup> J. Savigneau, op. cit., p. 142.

l'arrivée à Athènes de Thésée et Phèdre. Ce que les trois textes ont en commun, à part le sujet, est le traitement de certaines figures du mythe, dont l'exemple le plus significatif est Thésée. Il perd son statut de héros et sa dignité pour devenir le reflet d'une humanité médiocre : il est un lâche, un menteur, un homme qui n'est pas digne de confiance, qui trompe les autres et qui se trompe lui-même au lieu de prendre ses responsabilités et de faire face à ses monstres intérieurs. Dans le texte de Yourcenar, Thésée hésite à accomplir sa mission et à sauver les jeunes voués au Minotaure et tout lui est prétexte pour reculer et pour échapper à ses devoirs : « Dois-je empêcher les gens de courir à leur danger ? [...] Je leur bouche peut-être leur seule issue vers la grandeur »<sup>48</sup> ; « Tout héroïsme est un vol fait à l'œuvre du héros futur »<sup>49</sup>. De plus, lorsqu'il entre dans le labyrinthe, il tremble de peur et il se sent perdu ; au moment où il découvre que le Minotaure est son double, il voudrait renoncer à se battre et supplie le monstre de se défendre : « Ah, j'espère que tu seras vainqueur ! Défends-toi donc ! »<sup>50</sup>. Le combat se termine avec Thésée qui défaille et qui, au lieu de frapper le Minotaure, se frappe lui-même ; néanmoins, lorsqu'il sort du labyrinthe, il n'a pas le courage de dire la vérité et il prétend avoir gagné. De plus, quand Autolykos lui communique que l'on a aperçu le monstre au large des côtes, Thésée, au lieu de gérer ce problème il préfère cacher cette nouvelle aux autres et il fait comme s'il n'en était de rien.

La même attitude lâche et médiocre se retrouve dans le personnage du récit de Fraigneau : ici, Thésée est un héros ridicule qui renonce au combat dès qu'il entre dans le labyrinthe, parce qu'il « s'aperçut qu'il n'avait jamais été qu'un imbécile »<sup>51</sup>. Effrayé et incapable de faire face à la nuit dans lequel il est plongé, il coupe le fil qui le tient par la cheville et il se met à courir vers sa perte, pour échapper à ses obligations de héros : « Dans cet inconnu total, Thésée ne peut plus être atteint, s'il court à sa perte, que sur le chemin même du connu, si mince, qu'il s'est

---

<sup>48</sup> M. Yourcenar, *Ariane et l'Aventurier* cit., p. 83.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 84.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 96.

<sup>51</sup> A. Fraigneau, *Le Point de vue du Minotaure* cit., p. 107.

réservé »<sup>52</sup>. Non seulement, le héros renonce à son rôle, comme dans la pièce de Yourcenar, mais il se fait complice du monstre et il commence à chasser avec lui, sans pouvoir lui résister. En outre, Thésée est tellement épuisé par les trappes du labyrinthe qu'il finit par adopter l'attitude d'un enfant et il perd sa dignité d'homme : « [...] avec un emportement merveilleux, avec le génie du désespoir, Thésée jeta les bras autour du cou de son compagnon : “Restons ici, je vous en prie. [...]” »<sup>53</sup>. Comme le personnage de Yourcenar, ce Thésée trouve continuellement des prétextes pour justifier sa lâcheté : « Ce n'est pas ma faute si je me trouve du côté du manche ! Ma position n'en est que plus dangereuse »<sup>54</sup>. Donc, Thésée n'est pas un héros, mais un monstre pareil au Minotaure, qui a perdu toute humanité et qui, au lieu d'éprouver de la compassion pour les victimes que ce dernier dévore, ressent de la jalousie, parce qu'il voudrait se défaire, s'abandonner aux morsures du monstre, être détruit lui aussi : « [...] Thésée sait qu'il a à *se conserver* pour revenir en arrière, remonter de cette mort à quoi les autres délicieusement s'abandonnent, et ce souci de conservation fait son tourment »<sup>55</sup>. Cet instinct autodestructif se retrouve aussi dans le texte yourcenarien : « Au lieu de les sauver, périr ensemble »<sup>56</sup> ; et dans celui de Baissette où, même si son Thésée est le seul à vaincre le Minotaure grâce aux mensonges et à la ruse, il est attiré par cette figure monstrueuse : « Une attraction inévitable l'entraînait, ainsi que tous les autres, vers le monstre-éphèbe »<sup>57</sup>. De plus, dans l'essai qu'il écrit pour clore le tryptique, Baissette affirme que, malgré son penchant pour les hommes, ce monstre est « le principe même de l'autodestruction de ce côté monstrueux de l'homme qui dévore l'homme »<sup>58</sup>. Toutefois, même si dans le récit de Baissette Thésée l'emporte sur le monstre, il n'est pas à mesure de sortir du labyrinthe et il continue à errer au risque de mourir avec les jeunes qu'il a sauvés. Ce

---

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 108.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 111.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 110.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 114.

<sup>56</sup> M. Yourcenar, *Ariane et l'Aventurier* cit., pp. 84-85.

<sup>57</sup> G. Baissette, *Thésée* cit., p. 72.

<sup>58</sup> G. Baissette, *Sur le Retour aux Mythes* in « Cahiers du Sud », t. 19, n° 219, août-septembre 1939, pp. 121-131 (pp. 125-126).

n'est que grâce à Ariane que le héros arrive à s'en sortir. Il est vrai que le Thésée de Baissette semble moins anti-héros que les autres, cependant il ne faut pas oublier que dans ce récit dialogué on voit les événements du point de vue de Thésée. Son incapacité à accomplir sa mission est évidente ainsi que sa tendance à dissimuler la vérité ; par exemple, vers la fin du récit, quand il néglige de changer les voiles au navire et il omet de parler de son père à Phèdre : « Thésée troublé ? Il n'avait pas parlé d'Égée son père. Il avait oublié de hisser la voile rouge. Huit jours après il était roi »<sup>59</sup>. La même situation se répète dans *Ariane et l'Aventurier* où l'auteure semble souligner la volonté de Thésée de donner un coup mortel au père Égée pour accéder plus rapidement au pouvoir. Donc, le traitement du personnage de Thésée est presque identique pour les trois textes et son rôle se réduit à la définition donnée par Baissette dans son essai :

Thésée c'est nous. C'est le reflet de cette pitoyable humanité qui se débat, tiraillée, composée de morceaux [...]. L'humanité, qui n'a qu'à refermer la main sur la solution, erre au prix de mille souffrances, de découragements et de détours, dans le labyrinthe de sa destinée<sup>60</sup>.

On sacrifie l'héroïsme de Thésée pour privilégier d'autres figures du mythe, comme le Minotaure qui est fortement reconsidéré au début du siècle, non seulement par les auteurs de ce tryptique. Les trois écrivains le décrivent de façon différente, mais ce que l'on peut remarquer est que cette figure tend à s'intérioriser, notamment dans les textes de Yourcenar et de Fraigneau, et à devenir un double de Thésée, une figure qui recèle les aspects les plus obscurs de l'homme. Dans *Ariane et l'Aventurier*, au début, il n'est qu'une voix dans le noir du labyrinthe, puis il se matérialise et il se montre comme un jeune homme nu et sans armes, qui ressemble parfaitement à Thésée. Même dans le texte de Fraigneau, le monstre est un jeune homme hâlé d'une beauté éblouissante, tout à fait semblable au héros, mais avec les autres victimes il peut assumer l'aspect qui mieux lui convient pour les attirer. Son visage est un masque qui

---

<sup>59</sup> G. Baissette, *Thésée* cit., p. 79.

<sup>60</sup> G. Baissette, *Sur le Retour aux Mythes* cit., p. 126.

change continuellement et assume les formes les plus variées selon les cas.

Dans le récit de Baissette, il garde sa nature de monstre à la tête de taureau et au corps de jeune homme, mais la description que les jeunes font de leur bourreau est plus abstraite. En effet, ils l'imaginent comme une partie d'eux-mêmes, un monstre intérieur, une pensée fixe, une obsession qui ne lâche jamais la prise sur leurs esprits et qui les suit toujours : « L'horrible monstre au fond de mon sommeil me guette. Ne pas dormir... »<sup>61</sup>. Cette description rapproche considérablement le Minotaure de Baissette aux autres versions du tryptique. Un autre point en commun des trois versions du mythe est l'incroyable fascination exercée par le monstre sur les jeunes qui lui cèdent volontiers, qui le désirent et le cherchent volontairement. Ils semblent en proie à une sorte d'extase mystique, comme s'ils se trouvaient dans un état entre le rêve et le délire.

Dans le récit de Baissette, en attendant le monstre, les victimes se livrent à des jeux sexuels et elles chantent pour honorer la légende du Minotaure et pour l'évoquer : « [...] pourtant il baigne la chair de félicité comme l'eau d'Hippocrène »<sup>62</sup>. Chez Yourcenar, les jeunes discutent sur la nature du monstre, sur le fait qu'il est une victime innocente et ils font des suppositions sur sa beauté. Mais, au fur et à mesure qu'ils parlent, leur discussion devient de plus en plus frénétique et les condamnés commencent à désirer intensément le Minotaure et leur mort :

UN JEUNE HOMME. – Je voudrais le voir.  
UNE JEUNE FILLE. – Je voudrais l'aimer.  
UNE JEUNE FILLE. – Je voudrais qu'il m'aime.  
UN JEUNE HOMME. – J'espère qu'il me dévorera.  
UNE JEUNE FILLE. – Moi aussi... Comme c'est terrible !  
UN JEUNE HOMME. – Moi aussi... Mais comme c'est beau !<sup>63</sup>

Ils arrivent même à s'échapper et, dans leur délire, ils chantent, ils courent et ils enlèvent leurs vêtements « pour mieux s'offrir aux

---

<sup>61</sup> G. Baissette, *Thésée* cit., p. 64.

<sup>62</sup> *Ibidem*.

<sup>63</sup> M. Yourcenar, *Ariane et l'Aventurier* cit., p. 92.

morsures »<sup>64</sup>. Dans le texte de Fraigneau, les condamnés qui errent dans le labyrinthe ne souffrent pas, parce que grâce à un charme, « les victimes de ce Maître étaient enchantées de mourir »<sup>65</sup>. La même fascination pour le monstre est ressentie non seulement par les jeunes athéniens, mais aussi par Thésée qui s'abandonne dès le début à sa perte. En effet, il est tout de suite enchanté à la vue de ce jeune homme hâlé qui se fait appeler le Minotaure : « “J’attendais un monstre”, pense Thésée ; “mais ce beau jeune homme est plus dangereux, sans doute, que je n’attendais pas” »<sup>66</sup>. Pendant une nuit de chasse, Thésée arrive même à s’unir au monstre poussé par le désir de s’unir au maître du labyrinthe : « Avec un instinct de conservation qui pouvait dans l’ombre être pris pour un étonnant désordre amoureux, Thésée liait ses membres au corps du Minotaure »<sup>67</sup>. Chez Yourcenar, le héros hésite et semble pris dans le même charme, puisqu’il affirme : « Ne me fais pas croire que nous nous ressemblons : je finirais par t’aimer »<sup>68</sup>, puis, après avoir vu le visage du Minotaure, il s’exclame : « Que tu es beau ! »<sup>69</sup>. Finalement, dans le récit de Baissette, Thésée ne peut pas s’empêcher d’être pris au piège par le monstre : « De cette scène se dégageait un charme. [...] Thésée s’aperçut qu’il n’était plus appuyé contre la paroi calcaire et avait fait deux pas en avant. Une attraction inévitable l’entraînait [...] »<sup>70</sup>.

Malgré les différences, il faut souligner qu’il y a une évolution de la figure du monstre dans cette trilogie : chez Baissette, le Minotaure est le véritable héros de l’histoire, puisqu’il est la victime d’une malédiction qui l’oblige malgré lui à se nourrir de chair humaine ; toutefois, il a un esprit généreux et noble, car il aime les jeunes qui lui sont destinés, il cherche à les épargner avec toutes ses forces et à la fin du récit il perd sa vie dans la tentative d’échapper à sa destinée. Ainsi, cet acte héroïque accompli par le monstre souligne davantage la médiocrité de Thésée et son incapacité de jouer son rôle. Dans le texte suivant, celui de

---

<sup>64</sup> *Ibidem*.

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 113.

<sup>66</sup> A. Fraigneau, *Le Point de vue du Minotaure* cit., p. 109.

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 111.

<sup>68</sup> M. Yourcenar, *Ariane et l’Aventurier* cit., p. 96.

<sup>69</sup> *Ibidem*.

<sup>70</sup> G. Baissette, *Thésée* cit., p. 72.

Yourcenar, le Minotaure n'a ni une connotation négative ni une connotation positive, car il représente une force qui est dans la nature et qui a été créée pour un but précis, c'est-à-dire s'opposer aux héros : « Puisque tu as pris le rôle de héros, il ne me restait que celui du monstre »<sup>71</sup>. Chez Fraigneau, au contraire, le Minotaure est un monstre sadique et rusé qui jouit de la chasse et arrive à convaincre Thésée à passer de son côté et à utiliser contre les jeunes athéniens la terrible machine infernale qui est le labyrinthe. Cet aspect sadique de la bête se trouve aussi dans la version de Yourcenar, mais dans une moindre mesure : au moment du combat, Thésée sent un grouillement et le Minotaure lui explique que ce sont les habitants « infiniment petits »<sup>72</sup> du labyrinthe qui tentent de grimper sur ses jambes et il ajoute : « Toi et moi, nous avons le droit de les écraser »<sup>73</sup>. Donc, du Minotaure de Baissette, qui a un esprit noble et généreux, on passe à travers le monstre intérieur de la pièce yourcenarienne sur lequel on ne donne aucun jugement jusqu'à arriver enfin au Minotaure de Fraigneau, qui est le monstre le plus sadique et cruel du tryptique, complètement à l'opposé par rapport à celui de Baissette.

En ce qui concerne le personnage d'Ariane, les trois textes diffèrent beaucoup : Fraigneau limite son rôle à une simple apparition au début du récit et Thésée oublie tout de suite cette femme pour les monstres du labyrinthe, premièrement le Minotaure et ensuite Phèdre. En revanche, Baissette charge son personnage d'une riche symbolologie alchimique, puisqu'elle est le guide qui permet au héros de sortir du labyrinthe et qui lui donne le fil de la logique et de la sagesse. Elle garde toujours une attitude froide et détachée, elle ne tombe pas amoureuse de lui, car elle est consciente de la médiocrité de Thésée. En ce qui concerne la pièce *Ariane et l'Aventurier*, Yourcenar crée une femme de pur esprit qui cherche à s'accomplir à travers une élévation spirituelle qui l'éloigne inexorablement des autres et qui la rapproche de plus en plus à Dieu : « Plus évidente à chaque marche, je me fais en même temps moins

---

<sup>71</sup> M. Yourcenar, *Ariane et l'Aventurier* cit., p. 95.

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 96.

<sup>73</sup> *Ibidem*.



aisément accessible. Si mon ascension ne s'arrête pas, il ne me reste qu'à rejoindre Dieu »<sup>74</sup>. Contrairement à l'Ariane de Baissette, elle fait confiance au héros et elle espère vivre avec lui sur l'île de Naxos, mais elle s'aperçoit très vite que l'homme qu'elle aime n'est pas celui qu'elle croyait. Il faut ajouter que, dans cette version, son point de vue est mieux développé et elle se définit par opposition à sa sœur Phèdre : l'une est une femme qui attend un héros, qui recherche la perfection et l'idéal, tandis que l'autre est dominée par les instincts et les désirs matériels et ne recherche qu'un homme parmi les autres. L'écrivaine utilise l'opposition lumière-obscurité pour caractériser les deux femmes qui représentent deux attitudes totalement à l'opposée. On insiste souvent sur l'idée que Phèdre et Ariane, avec leurs caractéristiques antithétiques, se complètent et que l'une ne pourrait pas vivre sans l'autre. Ariane même, à la fin de la pièce, s'exclame : « Ne croyez-vous pas, Thésée, que de Phèdre et de moi, on aurait pu faire une femme ? »<sup>75</sup>.

Il est évident que dans ce tryptique chaque auteur a développé le personnage d'Ariane différemment des autres, tout en respectant le rôle de guide qu'elle joue dans mythe. En revanche, le personnage de Phèdre présente des caractéristiques communes aux trois textes : en effet, dans toutes les œuvres du tryptique, elle cède sans même y songer au héros vainqueur, elle adopte une attitude soumise et se fait plus accessible, car elle n'a pas les ambitions de sa sœur et se contente d'un homme simple sans aucune prétention d'héroïsme. Dans le texte de Baissette, à sa sortie du labyrinthe, Thésée n'a plus aucun doute et il choisit Phèdre, car elle est « À la fois maternelle et aimante. Soumise et avisée »<sup>76</sup> ; « auprès [d'elle] il retrouvait son assurance, sa certitude de héros »<sup>77</sup>. Dans la pièce yourcenarienne, Phèdre se sent prisonnière et elle attend tout le temps l'arrivée d'un homme quelconque qui puisse la conduire loin de la Crète. Au moment où Autolykos lui dit que Thésée est un héros, Phèdre donne une réponse significative qui la différencie nettement de sa

---

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. 87.

<sup>75</sup> *Ibidem*, p. 101.

<sup>76</sup> G. Baissette, *Thésée* cit., p. 78.

<sup>77</sup> *Ibidem*.

sœur : « Je cherche un homme »<sup>78</sup>. Contrairement à sa sœur Ariane, elle est dominée par « les obscurs pressentiments de la chair »<sup>79</sup>, par le désir sensuel et elle se définit comme une créature marine : « Je me sens vague : informe agglomérat de toutes les femmes possibles, d'où je sortirai, à l'appel d'un amant, pour me lever ou me coucher »<sup>80</sup>. De plus, elle trahit le héros au cours de sa mission, lorsqu'elle couche avec lui et, en profitant de son sommeil, elle libère les jeunes destinés au Minotaure.

Chez Fraigneau, le personnage de Phèdre n'est pas trop développé puisqu'elle n'apparaît qu'à la fin du récit : comme dans les autres versions, elle se livre au héros sans poser de questions et sans se faire de soucis pour Ariane. Elle se substitue peu à peu au Minotaure et elle gagne l'amour de Thésée ; elle est décrite comme une femme complexe, caractérisée par une profonde contradiction : elle est « violemment parcourue des effluves de deux pôles contradictoires »<sup>81</sup>. En effet, on souligne sa descendance divine car elle « remplace avec ses faibles forces, toute la puissance de ce "sacré soleil" dont elle descend »<sup>82</sup>, mais en même temps elle est liée aussi au Minotaure et son cœur est comme celui de son frère : « une sombre réserve, un écheveau noir »<sup>83</sup>.

De plus, le personnage de Phèdre est souvent assimilé à celui du Minotaure, dans le cas de Yourcenar et de Fraigneau, et les éléments utilisés pour la décrire renvoient continuellement au monstre. Dans le cas d'*Ariane et l'Aventurier*, elle se plaint : « Ah, je me sens presque aussi étroitement enchaînée que notre frère le Minotaure ! »<sup>84</sup>, puis à la question d'Ariane : « Tu voudrais dévorer quelqu'un ? »<sup>85</sup> elle répond avec désinvolture : « Plutôt que me ronger »<sup>86</sup>. Contrairement à Ariane, elle défend sa parenté avec le Minotaure et supplie Thésée de l'épargner : « [...] À quoi bon le tuer ? Nous sommes du même sang, lui et moi [...]

---

<sup>78</sup> M. Yourcenar, *Ariane et l'Aventurier* cit., p. 89.

<sup>79</sup> *Ibidem*, p. 88.

<sup>80</sup> *Ibidem*.

<sup>81</sup> A. Fraigneau, *Le Point de vue du Minotaure* cit., p. 116.

<sup>82</sup> *Ibidem*.

<sup>83</sup> *Ibidem*, p. 117.

<sup>84</sup> M. Yourcenar, *Ariane et l'Aventurier* cit., p. 87.

<sup>85</sup> *Ibidem*.

<sup>86</sup> *Ibidem*.

Il est beau, puisqu'il est dangereux »<sup>87</sup> ; le héros souligne avec insistance les aspects bestiaux de Phèdre et sa ressemblance avec le monstre : « Vous êtes dangereuse, car vous êtes belle »<sup>88</sup> ; « Elle s'agitait comme une furieuse, aux appels de la Bête cachée »<sup>89</sup> ; « La nuit, à travers la mince cloison de bois, je l'entends gémir en proie à je ne sais quels songes. Elle doit carder les coussins, comme une jeune panthère »<sup>90</sup> et à la fin de la pièce, il s'exclame : « Je vous aime, Phèdre. Vous ressemblez au Minotaure »<sup>91</sup>. Dans le récit de Fraigneau, Phèdre est présentée comme un être contradictoire et monstrueux qui prend la place du Minotaure dans le cœur de Thésée : « sa peau laiteuse et confuse l'apparente au Minotaure »<sup>92</sup>. Outre la comparaison avec son frère, dans le texte de Yourcenar, Phèdre prend aussi les caractéristiques d'un autre monstre qui n'appartient pas à la mythologie grecque, mais nordique : la sirène à la queue de poisson et au corps de femme. Dans la pièce *Ariane et l'Aventurier*, Phèdre est une femme sensuelle et dangereuse, qui s'amuse à séduire et à attirer dans son filet les hommes : « Je suis née de la mer, comme les Sirènes tristes. [...] Je me sens vague [...] Vague : c'est le mot, comme le flot où l'on peut sombrer »<sup>93</sup>. Cette comparaison continue dans son monologue : « Tout à l'heure, par jeu, les matelots feignaient de me prendre pour une Sirène. Sirène, soit, mais aussi filet »<sup>94</sup>. L'image des créatures mythologiques marines retourne dans le texte de Baissette, mais cette fois-ci pour indiquer Ariane dont la perfection est presque monstrueuse : « [...] elle était trop belle. Elle avait le corps voluptueux et chaste, le modelé dense de ces filles de Poséidon que certains navigateurs ont aperçues entre deux vagues »<sup>95</sup> ; pour des raisons opposées à celles de Phèdre, Ariane est semblable à « un monstre à sa façon charmante »<sup>96</sup> pour ses vertus et pour sa beauté angélique. Plus

---

<sup>87</sup> *Ibidem*, p. 90.

<sup>88</sup> *Ibidem*.

<sup>89</sup> *Ibidem*, p. 92.

<sup>90</sup> *Ibidem*, p. 101.

<sup>91</sup> *Ibidem*, p. 105.

<sup>92</sup> A. Fraigneau, *Le Point de vue du Minotaure* cit., p. 116.

<sup>93</sup> M. Yourcenar, *Ariane et l'Aventurier* cit., p. 88.

<sup>94</sup> *Ibidem*, p. 99.

<sup>95</sup> G. Baissette, *Thésée* cit., p. 66.

<sup>96</sup> *Ibidem*, p. 67.

en général, dans le récit de Baissette toutes les femmes peuvent être comparées à des monstres, à cause de certaines caractéristiques hors du commun : « Les monstres et certaines femmes ont une sensibilité anormale. Une sorte de zone aveugle où rien ne pénètre. C'est par là qu'il faut les atteindre »<sup>97</sup>.

Un autre personnage qui mérite d'être considéré à l'intérieur de ce tryptique est Bacchus, présent dans le texte de Yourcenar et de Baissette, ici indiqué avec son nom grec, mais complètement absent dans celui de Fraigneau, où l'appauvrissement de la figure d'Ariane a forcément empêché de développer celle du dieu. Dans les deux cas, Bacchus est la force qui permet à Ariane de s'accomplir spirituellement et de s'élever ; Thésée n'a été qu'un instrument au service du Dieu pour permettre à Ariane de monter plus haut et d'évoluer. Chez Baissette, Dionisos se définit précisément comme la force omnisciente qui forme le monde et qui s'oppose au principe apollinien représenté par Thésée : « [...] je suis l'éternité à la pointe de l'instant. Je suis moi jusqu'à n'être rien. Je ne suis pas moi, mais le Monde [...] Thésée t'a porté jusqu'à ta perfection. Abandonne ce frais Apollon à la fureur de ses limites »<sup>98</sup>. Même dans la pièce de Yourcenar, Bacchus vient pour secourir Ariane et pour lui offrir l'immortalité ; on justifie aussi la rencontre avec Thésée, car sans cela Ariane n'aurait jamais rencontré Bacchus : « Je suis celui que tu cherchais dans Thésée et dont Thésée n'était que l'ébauche » ; « Son départ t'a permis de rencontrer Dieu »<sup>99</sup>. Dans le texte de Baissette, Ariane accepte tout de suite de suivre le dieu, mais dans la version de Yourcenar elle se montre farouche et sceptique. Contrairement aux autres textes, l'auteure a voulu développer davantage la scène qui concerne la rencontre avec Bacchus sur l'île de Naxos et elle a ajouté la scène de l'élévation d'Ariane jusqu'aux étoiles qui est complètement absente dans les autres versions.

En ce qui concerne le lieu de l'action principale, c'est-à-dire le labyrinthe, les trois auteurs opèrent des choix différents : Baissette est le

---

<sup>97</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>98</sup> *Ibidem*, p. 78.

<sup>99</sup> M. Yourcenar, *Ariane et l'Aventurier* cit., p. 104.

seul à donner une description du labyrinthe très détaillée et complexe ; en effet, dans cette version, la véritable épreuve que Thésée doit surmonter n'est pas le Minotaure, mais le labyrinthe dans lequel il risque de s'égarer à jamais. Il se nomme Absolum et il représente le travail du Grand-Œuvre, c'est-à-dire le procédé alchimique qui mène à la conquête de l'or spirituel. Il se présente comme un jardin merveilleux, entouré par des murs qui mènent à des grottes, à des falaises calcaires, à des souterrains, à des sources et à des paysages merveilleux. La salle hypostyle où se cache le Minotaure est au centre du complexe labyrinthique, et on y accède après avoir passé un long couloir rectiligne. La structure est complexe, mais se fonde sur la logique et le raisonnement : il faut garder la droite et « être en état de complète simplicité »<sup>100</sup> pour pouvoir s'orienter. Néanmoins, après avoir vaincu le Minotaure, Thésée tourne en rond avec sa troupe sans trouver l'issue et après avoir reconnu les mêmes portes, toujours égales, et les mêmes inscriptions, le héros se rend compte qu'il ne pourra jamais sortir de cette trappe sans utiliser la raison. Le labyrinthe est aussi enchanté, puisque les murs et les parois peuvent s'animer et porter des messages d'Ariane, comme si le lieu était une émanation d'elle : « Le soir du troisième jour, sur un mur de granit, apparut la main d'Ariane »<sup>101</sup>. Le même charme s'opère aussi dans le palais de Cnossos où, à fur et à mesure que le héros y pénètre, tout semble prendre vie : « Les murs n'avaient peut-être pas d'oreilles, mais ils vivaient » ; « On approchait sans doute d'Ariane. La moindre parcelle parcourue était une émanation d'elle. [...] La plus minuscule corniche, la moindre acanthe clignaient des yeux, luisaient, palpitaient »<sup>102</sup>. Dans la version de Yourcenar, on peut affirmer que le labyrinthe est une projection intérieure qui ne se définit pas comme un lieu réel : en effet, les seuls éléments qu'elle fournit pour caractériser le lieu sont une porte et une caverne obscure. Au moment où le héros entre dans le labyrinthe, il se trouve dans le noir absolu et il ne fournit aucune indication qui nous permette de spécifier ce lieu. On ne reconnaît que les voix de Thésée et

---

<sup>100</sup> G. Baissette, *Thésée* cit., p. 69. Italique de l'auteur.

<sup>101</sup> *Ibidem*, p. 76.

<sup>102</sup> *Ibidem*, p. 66.

du Minotaure et, par moments, Autolykos et Ariane, qui restent dehors, n'arrivent même pas à les distinguer. Thésée le décrit comme un antre obscur et il a l'impression « de plonger dans [ses] ténèbres internes et les circonvolutions du Labyrinthe [lui] font penser à [ses] entrailles »<sup>103</sup>. Le seul élément qui rapproche le texte de Yourcenar de celui de Fraigneau est la présence d'une obscurité totale qui empêche le héros de trouver des points de repères. Pourtant, le labyrinthe de Fraigneau est plus extérieur : il s'agit d'un piège à hommes, un terrain de chasse pour le monstre. Au début, le lieu est plongé dans l'obscurité, mais si on avance, on se trouve dans un bocage avec des grandes forêts et des lacs ; au centre, il y a une cabane où vit le Minotaure et où l'on trouve la machine infernale que ce dernier utilise pour établir les conditions de sa chasse et pour modifier la structure même du lieu. Néanmoins, pour jouir des plaisirs de la chasse et pour être au même niveau de ses victimes, le Minotaure a créé un court-circuit en brouillant les manettes. Ainsi, le labyrinthe est en proie au chaos total : le jour et la nuit s'alternent continuellement, le climat est absolument instable et les paysages changent tout le temps. Malgré les différences, les trois textes présentent un aspect commun : l'extrême complexité de la structure du labyrinthe. Qu'il s'agisse d'un lieu enchanté, comme dans le cas de Baissette ; d'un endroit dont les caractéristiques changent continuellement au hasard, comme dans la version de Fraigneau ; ou d'un espace tout intérieur qui reflète l'inconscient du héros, comme dans le texte de Yourcenar, le labyrinthe avec ses complications l'emporte toujours sur Thésée.

Il est évident que les trois auteurs traitent le mythe du Minotaure avec une grande liberté, car, à partir des données de la légende, ils élaborent une vision très personnelle des événements mythiques. Notamment, on peut remarquer le traitement de certains personnages légendaires qui sont très souvent raillés et tournés en ridicule. On pourrait s'attendre à des figures épiques, nobles, courageuses et hardies ; en fait, ceux que les trois écrivains présentent aux lecteurs de « Cahiers du Sud » sont, pour la plupart, des personnages tout à fait médiocres, ordinaires et indignes de

---

<sup>103</sup> M. Yourcenar, *Ariane et l'Aventurier* cit., p. 95.

confiance. Par conséquent, dans les trois textes, on peut remarquer un emploi massif de l'ironie, du sarcasme et de dissonances qui contribuent à dénigrer les personnages épiques et à les ramener à la dimension du quotidien et de la réalité. Cette profanation du mythe grec ne doit pas surprendre, puisque, comme on a déjà affirmé dans le premier chapitre, les auteurs du XX<sup>e</sup> siècle réinterprètent les mythes anciens en opérant beaucoup de transformations et de changements. Très souvent, les personnages héroïques sont tournés en ridicule : la raillerie met en lumière les défauts et les bassesses des héros mythiques qui restent des hommes, malgré leurs efforts pour devenir des êtres exceptionnels. Le tryptique que l'on a analysé est plein d'effets dissonants qui peuvent rappeler les œuvres burlesques du XVII<sup>e</sup> siècle, dans lesquelles on remarque un contraste évident entre la matière traitée et le langage utilisé ainsi qu'un emploi massif des effets de dissonance et de rupture de ton<sup>104</sup>. Dans le cas présent, la dissonance est évidente au niveau du contenu plutôt que du style : on fait du ridicule sur des sujets tragiques et, par moments, les comportements des héros ne sont pas conformes à leur statut.

Par exemple, Thésée est toujours dénigré dans le tryptique et il se présente comme un héros qui n'est pas à mesure d'accomplir sa mission avec ses propres forces et qui, contrairement aux légendes anciennes, ne se fait pas remarquer par son courage. Dans le récit de Baissette, Thésée fait étalage de ses exploits guerriers dès le début, mais quand il se trouve à l'intérieur du labyrinthe il est tourné en ridicule, puisqu'il ne peut même pas distinguer sa main droite de sa main gauche : « En vérité sa droite et sa gauche ne le suivaient pas bien. Il n'avait jamais conduit des chars. Pour trouver sa droite, s'il n'avait pas d'épée, il devait chercher l'est, ou faire le geste d'écrire »<sup>105</sup>. Chez Fraigneau, Thésée perd sa crédibilité dès le début, lorsqu'il décide de couper le fil de laine pour courir à sa perte, sans même songer à se battre. Néanmoins, il y a un autre moment du récit où le contraste entre son statut de héros et sa

---

<sup>104</sup> V. Fortunati, *Burlesco, teatralità e galanteria nelle opere in prosa di Scarron*, Roma, Bulzoni Editore, 2011; C. Nédélec, *Les États et Empires du burlesque*, Paris, Champion, 2004.

<sup>105</sup> G. Baissette, *Thésée* cit., p. 69.

lâcheté est plus évident : on fait référence au moment de la chasse, lorsque Thésée supplie le Minotaure de ne pas le quitter et il se jette dans ses bras pour trouver du réconfort, comme s'il était un petit gamin. Les interventions sarcastiques du narrateur ne manquent pas dans ce récit, surtout au début quand il commente la décision des personnages d'utiliser un fil de laine pour ne pas s'égarer dans le labyrinthe : « Personne avant eux n'avait songé à cela ? C'était si simple ! »<sup>106</sup> ; « Thésée s'aperçut qu'il n'avait jamais été qu'un imbécile »<sup>107</sup>, puis le narrateur affirme que le héros n'avait pas prévu l'obscurité et le froid et, avec du sarcasme, il ajoute : « Je dois dire en son honneur qu'il n'y a jamais pensé »<sup>108</sup>. Toutes ces pointes contribuent à dénigrer le personnage mythique et à créer des dissonances entre son statut de héros et son évident manque de vertus et de qualités qu'il devrait posséder selon les légendes. Dans le texte de Yourcenar, les dissonances et les effets burlesques sont plus nombreux et ils sont mis en relief par un personnage qu'elle a inventé et que l'on ne trouve pas dans les autres récits : Autolykos, le matelot qui est chargé de conduire la cargaison dans la Crète et qui accompagne le héros partout. Il joue un rôle fondamental, parce qu'il se montre en même temps comme spectateur et commentateur de l'action. Il dévoile aisément les mensonges et les faux-fuyants de Thésée, en créant un contraste net entre les discours de ce dernier et la réalité des faits. Par exemple, lorsque le héros cherche de nobles prétextes pour ne pas se battre contre le Minotaure, Autolykos, sans même écouter ces excuses, lui fait remarquer que c'est la peur qui l'empêche d'accepter sa mission et lui propose d'aller tenter la chance vers l'Ouest; de plus, quand Thésée se justifie pour ne pas avoir eu le temps d'arrêter les victimes qui se sont échappées du navire, Autolykos ne manque pas de lui rappeler que la véritable raison pour laquelle il a manqué son devoir est qu'il couchait avec Phèdre. Le ton tragique du discours de Thésée contraste avec les simples et banales constatations d'Autolykos, qui montrent aux lecteurs la triste vérité. L'image de Thésée est décriée davantage vers la fin du récit,

---

<sup>106</sup> A. Fraigneau, *Le Point de vue du Minotaure* cit., p. 107.

<sup>107</sup> *Ibidem*.

<sup>108</sup> *Ibidem*.



lorsque l'on découvre que l'on a hissé des voiles noires et que, à cause de cette distraction, Égée s'est suicidé. Thésée fait semblant d'être surpris et Autolykos lui rappelle qu'il a simplement suivi ses ordres : « C'est vous, Héros, qui m'avez dit de prendre la voile noire... »<sup>109</sup>, mais après avoir vu la réaction colérique de Thésée, il se corrige tout de suite en disant : « Mettons que vous ne m'ayez rien dit. Je me sens les épaules assez fortes pour porter le poids de la mort du vieux »<sup>110</sup>. La contradiction entre la première réplique d'Autolykos et cette dernière suffit pour dévoiler les mensonges du héros et pour rendre ridicule le personnage de Thésée qui vient d'être appelé « Héros ». Le matelot ne semble pas se faire de soucis pour cet accident, au contraire, il montre même une certaine irrévérence à l'égard du roi Égée qui vient de mourir et il se laisse corrompre très facilement sans aucun scrupule.

En particulier, dans les textes de Baissette et de Yourcenar, on utilise les allusions à l'avenir des personnages pour créer de l'ironie. Par exemple, dans le premier cas, à la fin du récit, Thésée tombe amoureux de Phèdre et il pense : « Tout à fait la femme qu'il me faut [...] à la fois maternelle et aimante. Soumise et avisée. Et elle s'occupera bien de mon petit Hippolyte »<sup>111</sup>. Dans le cas de Yourcenar, c'est Phèdre qui s'exclame à la fin de la pièce : « [...] J'espère, Thésée, que je parviendrai à me faire aimer d'Hippolyte »<sup>112</sup>. Ces allusions à l'amour incestueux de Phèdre pour le fils de son mari et aux événements tragiques qui vont s'ensuivre créent un contraste entre ce que le personnage veut dire et ce que le lecteur comprend à la lumière de ce qu'il connaît déjà du mythe. Donc, il s'agit ici d'une allusion ironique qui se fonde sur un double sens et qui fait appel à la participation et à la complicité du lecteur. L'emploi de l'ironie, la dissonance et le dénigrement des personnages mythiques ne doivent pas surprendre, non seulement parce que ces textes ont été produits à la suite d'un jeu littéraire qui a constitué pour un certain temps un amusement et qui a fourni le sujet de conversation entre les trois écrivains ; mais aussi parce que, comme on l'a vu dans le premier

---

<sup>109</sup> M. Yourcenar, *Ariane et l'Aventurier* cit., p. 105.

<sup>110</sup> *Ibidem*.

<sup>111</sup> G. Baissette, *Thésée* cit., p. 78.

<sup>112</sup> M. Yourcenar, *Ariane et l'Aventurier* cit., p. 106.

chapitre, on est dans une époque où l'on remarque un emploi massif du mythe grec qui n'est pas repris fidèlement des sources antiques, mais qui est manipulé. Les écrivains prennent comme modèle la tradition, mais pour s'en éloigner le plus possible et pour créer des œuvres nouvelles et originales. C'est pour cette raison que les mythes sont souvent manipulés, adaptés à une réalité contemporaine, parfois même dénigrés et dépouillés de leur signification originale, pour exploiter, comme affirmait Baissette dans son essai, leur fonction poétique, qui est celle de créer des œuvres nouvelles et non pas d'imiter de façon fidèle mais pédante les Anciens. Par exemple, Thésée, qui représentait le héros par excellence, tueur de monstres guidé par le fil de la raison, est fortement décrié et souvent représenté comme un homme raté, médiocre, faible, et incapable d'accomplir la moindre action héroïque. On pense au roman de Gide, *Thésée*, qui est une parodie du mythe où les personnages sont souvent tournés en ridicule ; au récit de Supervielle, *Le Minotaure*, qui tourne en dérision cette légende en utilisant des procédés du burlesque et de l'absurde ; tandis que la figure du Minotaure est fortement réévaluée et même exaltée pour la première fois, notamment dans le milieu surréaliste<sup>113</sup>, comme le représentant des forces irrationnelles et instinctives qui prennent le dessus sur la partie rationnelle de l'homme à laquelle on ne fait plus confiance. Par exemple, dans la pièce de Cortazár, *Los Reyes*, le monstre est plus sage que Thésée et, dans une certaine mesure, il est supérieur au héros ; dans la tragédie de Kazantzakis, *Thésée*, le Minotaure est sans aucun doute le personnage principal, celui dont dépend toute la pièce. Par conséquent, on peut affirmer que les auteurs du tryptique suivent une tendance de l'époque et c'est ainsi que s'expliquent les nombreux points de contact entre les trois œuvres, sans rien ôter à leur caractère autonome et indépendant.

## 2.5 Du *Jardin des Chimères* au Labyrinthe de la Crète

Dans le premier chapitre, on a analysé le texte du *Jardin des Chimères* comme une anticipation d'*Ariane et l'Aventurier*. Même s'il s'agit d'un

---

<sup>113</sup> On renvoie au Chapitre I.

ouvrage de jeunesse, par moments naïf et conventionnel, on a vu qu'il y a des thématiques qui seront reprises, non seulement dans le sketch de l'*Ariane*, mais en général dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Les figures du labyrinthe, du monstre mythologique et du héros qui tente d'échapper à sa propre condition et qui se trouve confronté avec soi-même et avec sa solitude sont traitées aussi bien dans ce poème que dans la pièce publiée dans « Cahiers du Sud », avec quelques différences, comme on l'a déjà remarqué dans le chapitre précédent, dont la plus évidente réside dans la description du labyrinthe qui, dans *Le Jardin des Chimères*, est un jardin merveilleux et luxuriant, un lieu réel où Icare cherche le monstre ailé ; tandis que dans *Ariane et l'Aventurier*, ce lieu n'est pas décrit parce qu'il se présente comme un labyrinthe intérieur, comme si c'était l'inconscient du héros qui avance péniblement « dans [ses] ténèbres internes »<sup>114</sup>. Pour mieux garder cette atmosphère entre le rêve et la réalité, l'écrivaine ne fournit aucun élément pour définir ce lieu et Thésée en parle comme d'un endroit plongé dans l'obscurité totale, une sorte d'ancre ou de caverne, comme indiqué par la didascalie. Il faut souligner que même dans *Le Jardin des Chimères* le sous-bois enchanté où se déroule l'action principale n'est pas un lieu lumineux et serein, mais un endroit profond et ténébreux, où les rayons du soleil n'arrivent pas à pénétrer à travers l'épaisse végétation. Bien que ce labyrinthe soit suffisamment décrit par l'auteure comme un lieu réel, il semble anticiper déjà l'endroit sombre et mystérieux dans lequel Thésée ira s'enfoncer. De plus, quand Icare trouve le monstre, il arrive lui aussi « à l'entrée d'une caverne »<sup>115</sup> après avoir passé à travers les mêmes incertitudes et les mêmes angoisses que Thésée : « j'ai marché dans la nuit de l'angoisse et du doute »<sup>116</sup> et, avant de rencontrer le monstre, il se trouve dans un « léger délire »<sup>117</sup>, exactement comme les jeunes athéniens qui attendent d'être dévorés : « Ce n'est que du délire. Cela ne vaut pas la peine d'être écouté »<sup>118</sup>. La Chimère et le Minotaure ont des traits communs : tous les

---

<sup>114</sup> M. Yourcenar, *Ariane et l'Aventurier* cit., p. 95.

<sup>115</sup> M. Yourcenar, *Le Jardin des Chimères* cit., p. 64.

<sup>116</sup> *Ibidem*, p. 65.

<sup>117</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>118</sup> M. Yourcenar, *Ariane et l'Aventurier* cit., p. 82.

deux fascinent les hommes malgré leur monstruosité. Dans le premier cas, la Chimère se présente comme une vierge qui exerce un certain charme sur les hommes, mais qui est en même temps féroce et impitoyable. Dédale la décrit à son fils Icare comme « un monstre terrible et cruel envers les humains »<sup>119</sup>, elle est aussi une « Bête insaisissable »<sup>120</sup> et « inaccessible »<sup>121</sup> que tout le monde voit, mais que personne n'arrive à dompter et à capturer : « Vision persistante ou mirage éphémère, elle se montre à tous et chacun doit la voir [...] Et longtemps, jeune, j'ai cru pouvoir à force de marcher la saisir et l'étreindre »<sup>122</sup>. Comme le Minotaure, la Chimère ne se montre pas clairement, en effet Dédale utilise l'épithète « trompeuse Immortelle »<sup>123</sup> pour la définir et, quand Icare se trouve en sa présence, la didascalie scénique cite que son apparition est « imprécise et flamboyante »<sup>124</sup> comme le monstre d'*Ariane* dont Thésée se plaint : « Que n'aurais-je pas donné pour un ennemi de chair et de sang ! »<sup>125</sup>. Le seul élément qui est défini avec précision est la voix de la Chimère qui « résonne avec une sonorité limpide »<sup>126</sup>, exactement comme dans *Ariane et l'Aventurier* où la voix est le premier trait que le héros saisi du Minotaure, à cause de l'obscurité qui l'empêche de voir clairement.

Ce dernier, avant de faire son apparition, est introduit dans le texte par les personnages qui le décrivent comme un monstre dont on parle très souvent mais que personne n'a jamais rencontré : « En somme, on ne le connaît pas. Personne ne l'a vu »<sup>127</sup>. Il exerce un charme puissant sur ses victimes, exactement comme la Chimère et son apparition se fait attendre, parce que, dans le noir du labyrinthe, Thésée n'arrive pas à distinguer tout de suite sa figure ; peu après, le monstre apparaît comme un jeune homme nu et sans armes, complètement différent du monstre de la tradition classique. Le caractère insaisissable de la Chimère est repris

---

<sup>119</sup> M. Yourcenar, *Le Jardin des Chimères* cit., p. 34.

<sup>120</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>121</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>122</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>123</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>124</sup> *Ibidem*, p. 64.

<sup>125</sup> M. Yourcenar, *Ariane et l'Aventurier* cit., p. 95.

<sup>126</sup> M. Yourcenar, *Le Jardin des Chimères* cit., p. 64.

<sup>127</sup> M. Yourcenar, *Ariane et l'Aventurier* cit., p. 81.

aussi pour le Minotaure, au moment du combat final, quand Thésée cherche à le frapper et il comprend que malgré ses efforts il ne peut pas l'atteindre et il subit ses morsures sans même s'en apercevoir : « Je viens de te mordre »<sup>128</sup>. Dans le combat entre Icare et la Chimère, cette dernière menace le héros : « Redoute ma morsure et mes serres cruelles »<sup>129</sup>, mais contrairement à Thésée, Icare gagne le combat et détruit le monstre. Il est évident que dans *Ariane et l'Aventurier*, le combat est mieux développé et il s'inscrit dans une dimension psychologique où le monstre n'est qu'un double du héros. Néanmoins, dans *Le Jardin des Chimères*, les discours sur le monstre, sur les désirs des hommes et sur l'impossibilité d'échapper à sa propre prison semblent déjà anticiper des questions existentielles qui seront mieux développées dans les productions suivantes et qui ne sont ici qu'à l'état d'ébauche.

Dans ce poème dramatique, on peut trouver d'autres éléments qui évoquent *Ariane et l'Aventurier* et qui attestent l'intérêt de Yourcenar pour le mythe du labyrinthe. En effet, bien qu'il s'agisse de présenter l'aventure d'Icare, l'écrivaine s'amuse à introduire dans son texte un répertoire de figures mythologiques de toute sorte, comme les satyres, les nymphes, les sirènes et les bacchantes qui dans leurs chants évoquent Ariane abandonnée sur les plages de Naxos : « Dieu des sortilèges, des charmes, / O toi qui calmes les alarmes, / Qu'Ariane, à travers ses larmes, / Vit, un soir, sur le sable ardent, / Marcher vers elle en lui tendant / Les perles du ciel d'Occident ! »<sup>130</sup>. Les références à Bacchus et à Ariane abondent : « Naxos où le Dieu d'Orient / Sourit à la Princesse hellène ! »<sup>131</sup> et même si le dieu de la vigne n'est pas présent, dès le début du poème le dieu Pan commence à déclamer son chant et à se présenter, suivi de temps en temps par le chœur de Bacchantes. Cette divinité de la nature, mi-homme mi-bouc, semble préparer la figure de Bacchus d'*Ariane et l'Aventurier*, car il se présente comme « l'âme de la Terre »<sup>132</sup>, « le mystère », « le désir, le rêve, l'oubli, l'amour et la

---

<sup>128</sup> *Ibidem*, p. 97.

<sup>129</sup> M. Yourcenar, *Le Jardin des Chimères* cit., p. 66.

<sup>130</sup> *Ibidem*, p. 54.

<sup>131</sup> *Ibidem*, p. 91.

<sup>132</sup> *Ibidem*, p. 15.

gaîté »<sup>133</sup>. En effet, dans le texte successif, Bacchus se montre comme l'une des formes de Dieu, promet à Ariane de la rendre immortelle et, lorsqu'elle commence à s'abandonner à l'ivresse, au sommeil et à l'oubli, il souligne son caractère divin et mystérieux et, comme Pan, représente la force toute-puissante de la nature : « Dors, mon enfant. Je ne partirai pas. Appuie la tête sur ma poitrine où bat le cœur de toute la vie »<sup>134</sup>.

Malgré la grande distance qui sépare ces deux textes, il est possible de trouver des phrases et des images récurrentes : par exemple, l'ascension d'Ariane, dans la pièce de 1939, semble un écho de la scène où Icare se prépare à s'envoler avec les ailes de la Chimère. Tous les deux se trouvent confrontés avec leur solitude, avant de s'élever jusqu'au ciel, et ils se trouvent au plus haut sommet d'un promontoire à la base duquel les vagues rebondissent. De plus, dans *Ariane et l'Aventurier*, une fois arrivés à l'île de Naxos, Phèdre raconte ses baignades dans la mer et se compare à une sirène : « Tout à l'heure, par jeu, les matelots feignaient de me prendre pour une Sirène »<sup>135</sup> et peu après Thésée s'exclame : « Les vents sont tombés, Ariane : c'est la saison où les alcyons font leur nid »<sup>136</sup>. Les images de la sirène et des alcyons semblent rappeler la description de la mer de la Crète du *Jardin des Chimères* : « En bas, la mer de Crète, les alcyons rasant les flots, les rochers noirs émergeant de l'écume argentée, la transparence des eaux profondes où s'abritent les Sirènes »<sup>137</sup>.

Parmi les thématiques contenues dans ce poème dramatique reprises avec plus ou moins d'ampleur dans *Ariane et l'Aventurier*, on retrouve le thème de la Mort. En particulier, la scène de la mort de Dédale est emblématique, car le personnage commence à se figurer Thanatos et il l'imagine comme un « enfant toujours voilé »<sup>138</sup>, « frère d'Éros, plus triste et plus beau que l'Amour »<sup>139</sup> et la didascalie à la fin de la scène le

---

<sup>133</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>134</sup> M. Yourcenar, *Ariane et l'Aventurier* cit., p. 104.

<sup>135</sup> *Ibidem*, p. 99.

<sup>136</sup> *Ibidem*.

<sup>137</sup> M. Yourcenar, *Le Jardin des Chimères* cit., p. 74.

<sup>138</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>139</sup> *Ibidem*, p. 62.

décrit comme un « Éphèbe couronné de pavots »<sup>140</sup>. Dans la pièce de 1939, la mort est encore à venir pour Phèdre, mais lorsqu'elle parle avec sa sœur, elle se livre aux mêmes réflexions que Dédale et elle imagine sa mort comme un « jeune homme vierge »<sup>141</sup>, « un jeune chasseur, un jeune archer »<sup>142</sup>, et ses paroles évoquent tout de suite chez le lecteur le fils de Thésée, le jeune et sauvage Hyppolite pour lequel elle se suicidera.

Malgré les nombreuses et évidentes différences, on a pu trouver beaucoup d'analogies et d'échos entre les deux textes. On a remarqué que certaines thématiques que Yourcenar n'a fait qu'ébaucher dans *Le Jardin des Chimères* se développent davantage dans *Ariane et l'Aventurier* et cela démontre l'intérêt que l'écrivaine a toujours porté pour le mythe du labyrinthe et pour sa valeur symbolique.

---

<sup>140</sup> *Ibidem*.

<sup>141</sup> M. Yourcenar, *Ariane et l'Aventurier* cit., p. 88.

<sup>142</sup> *Ibidem*.

## Chapitre III

### *Dramatis Personae*

#### 3.1 La période américaine

Un laps de temps très long sépare la publication d'*Ariane et l'Aventurier* de 1939 de sa version successive, c'est-à-dire *Qui n'a pas son Minotaure ?* de 1963 éditée chez Plon. Malgré les événements qui bouleversent la vie de l'écrivaine à cette époque, la pièce sur le mythe du Minotaure n'est pas abandonnée, au contraire, Yourcenar la reprend, la modifie plusieurs fois au cours de ces années, et prévoit même de l'insérer à l'intérieur d'un recueil de pièces, nommé *Dramatis Personae*, dont on parlera dans ce chapitre (III, 2).

Par conséquent, la période qui suit la publication d'*Ariane et l'Aventurier* est fondamentale à plusieurs égards : non seulement pour le voyage en Amérique et pour les moments de désarroi qui s'ensuivent, mais aussi pour les nombreux projets littéraires que Yourcenar conçoit pendant ces années et pour le nouvel intérêt qu'elle manifeste à l'égard du théâtre. Généralement, on considère cette période comme un moment de silence et de « retraite »<sup>1</sup> dans la carrière littéraire de Yourcenar, puisqu'elle n'a pas de projets d'envergure ; en fait, il est vrai qu'elle semble abandonner toute ambition littéraire et que ses grandes œuvres, comme *Mémoires d'Hadrien* et *l'Œuvre au Noir*, seront composées plus tard, mais elle ne renonce pas à écrire, notamment des poèmes, des essais et des pièces théâtrales, et elle lit assidument ses contemporains. De plus, au cours de ces années aux États-Unis, elle prend contact avec des gens de théâtre, notamment avec Everett Austin Jr, un homme de spectacle qui sera fondamental dans l'évolution de son écriture dramatique<sup>2</sup>. Malheureusement, les informations concernant cette période sont limitées et fragmentaires : d'un côté, la correspondance de l'écrivaine présente des trous à cause du conflit mondial qui a rendu plus difficiles les

---

<sup>1</sup> M. Yourcenar, *Les Yeux Ouverts* cit., p. 116.

<sup>2</sup> S. Codena, *Da leggere o da rappresentare? Le indicazioni sceniche nelle opere teatrali di Marguerite Yourcenar* in « Il Confronto Letterario », II, n° 68, 2017, pp. 71-96.



contacts avec l'Europe et, de l'autre côté, Yourcenar a voulu éliminer toute trace de ces années qui ont été pénibles et douloureuses pour elle. Par conséquent, il devient encore plus difficile de reconstruire les événements qui ont caractérisé cette période. Néanmoins, pour mieux comprendre l'évolution de *Qui n'a pas son Minotaure ?*, il vaut la peine de la prendre en considération parce qu'elle porte en germe la version définitive de la pièce et qui préparent une évolution dans l'écriture dramatique de Yourcenar.

En 1939, l'écrivaine s'aperçoit qu'elle n'a plus d'argent et qu'elle n'est plus à mesure de conduire une vie faite de voyages et de déplacements continuels, étant donné qu'elle vient d'épuiser l'héritage de sa mère, récupérée en 1929, qui lui avait permis de vivre dix ans « de luxueuse liberté »<sup>3</sup>. Après la déclaration de guerre de la France contre l'Allemagne, le 3 septembre, Yourcenar se trouve à un carrefour : partir pour l'Amérique ou rester en Europe. Grace Frick, une américaine de son âge qu'elle avait connue en 1937 à l'Hôtel Wagram de Paris et avec laquelle elle avait déjà entrepris des voyages, l'avait invitée aux États-Unis pour passer l'hiver avec elle. Néanmoins, avant de se rendre à Bordeaux, Marguerite Yourcenar apprend que son paquebot ne partira pas et elle ne sait plus ce qu'elle veut faire. À cette époque, elle n'est pas attachée à aucun lieu et à aucune personne, donc il s'agit pour elle de choisir en pleine liberté, mais elle hésite : d'abord, elle préférerait retourner en Grèce, mais les moyens pour entreprendre ce voyage lui manquent, donc elle se propose au Ministère de l'Information pour obtenir une mission culturelle que Giraudoux lui refuse poliment. L'autre possibilité, c'est-à-dire rester à Paris, est vite écartée, car elle veut établir une distance énorme entre elle et André Fraigneau pour tenter de guérir de cette passion qui la fait souffrir affreusement ; en outre, rester en Europe à l'aube d'un nouveau conflit devient de plus en plus risqué. Par conséquent, la meilleure solution semble être le voyage en Amérique, comme prévu, pour s'enfuir loin des troubles qui agitent l'Europe. Grâce à Gaston Gallimard, qui écrit une lettre pour attester qu'elle se rend en

---

<sup>3</sup> M. Yourcenar, *Archives du Nord*, Paris, Gallimard, 1977, p. 305.

Amérique pour des travaux de la NRF, Marguerite Yourcenar obtient l'autorisation pour quitter l'Europe et se rend à Bordeaux d'où elle prend probablement le paquebot *California*, le 15 octobre 1939, pour New York<sup>4</sup>. Pendant la traversée de l'Atlantique, elle a l'occasion de relire avec joie le tryptique sur le mythe du labyrinthe et elle remercie par lettre le directeur de la revue « Cahiers du Sud », Jean Ballard<sup>5</sup>, avec lequel elle restera en contact pendant toute la période passée en Amérique.

Lorsqu'elle arrive à destination, elle s'installe dans l'appartement de Grace Frick dans un quartier nord-ouest de Manhattan où elles restent pour un an ; mais les grandes villes américaines n'ont aucun charme pour Marguerite Yourcenar qui commence tout de suite à regretter les paysages méditerranéens de la Grèce qu'elle a tant aimés pendant ces dernières années.

Pour un certain temps, elle semble traverser une véritable dépression qui l'empêche d'écrire : elle se sent déracinée et transplantée dans un monde qui lui est étranger et dans lequel elle ne trouve pas sa place. Son dépaysement à cette époque se reflète très bien dans le drame lyrique composé en 1942, *La Petite Sirène*, dont la préface, écrite en 1970, souligne les analogies entre l'écrivaine et la protagoniste de la pièce : « Je me rends compte avec quelque retard de ce qu'a pu obscurément signifier pour moi à l'époque cette créature brusquement transportée dans un autre monde, et s'y trouvant sans identité et sans voix »<sup>6</sup>. En effet, 1940 et 1941 sont les années « les plus noires »<sup>7</sup> pendant lesquelles l'écrivaine doit abandonner ses ambitions littéraires pour penser à gagner sa vie : elle doit faire face aux petites besognes quotidiennes, faire économie et se livrer à de « petits boulots », comme des travaux journalistiques, des traductions commerciales, et elle commence une tournée de conférences sur la littérature française à Chicago, en Missouri,

---

<sup>4</sup> En fait, il est difficile d'établir avec exactitude le périple de l'écrivaine parmi les nombreux départs de gens qui se précipitaient pour échapper à la guerre, mais les archives maritimes de Bordeaux n'enregistrent que deux bateaux qui sont partis pour l'Amérique du mois de septembre au mois de novembre. J. Savigneau, op. cit., pp. 150-151.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> M. Yourcenar, *La Petite Sirène* dans *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1971, p. 146.

<sup>7</sup> J. Savigneau, op. cit., p. 155.

en Kentucky, en Carolina du Sud et en Ohio. Elle s'insère péniblement dans ce monde inconnu et les nouvelles de l'Europe l'angoissent davantage : en 1940, chez l'ami polonais Bronislaw Malinowski, elle entend à la radio la nouvelle de la chute de Paris et éclate en larmes, car elle a l'impression que tout son monde vient de s'écrouler ; la correspondance qu'elle reçoit d'outre-mer ne semble pas la rassurer, puisque beaucoup de ses amis sont morts, comme Lucia Kiriakos pendant le bombardement de Jannina, ou ils ont collaboré avec les occupants. À partir de la fin d'octobre 1940, Marguerite Yourcenar s'installe à Hartford, la capitale du Connecticut, où Grace Frick est devenue directrice d'un nouveau collège féminin, Hartford Junior College, dans lequel Yourcenar peut commencer à donner des cours de français et d'histoire de l'art à partir de la fin de 1941. La nécessité de gagner sa vie, le manque de moyens financiers et sa nouvelle résidence à Hartford l'empêchent de fréquenter les milieux des réfugiés européens à New York et cela contribue à l'isolement de l'écrivaine, qui se sent de plus en plus frustrée : « je me sentais singulièrement sans contacts ou supports d'aucune sorte dans les milieux littéraires »<sup>8</sup>.

Yourcenar a cherché à passer sous silence et à occulter les traces de ces années de désespoir, mais certaines lettres qu'elle écrit à ses amis, découvertes récemment, montrent à quel point elle souffrait de son exil : « Je me force à travailler, mais mon découragement est bien grand »<sup>9</sup> ; « La vie continue assez abrutissante. Je n'ai aucune nouvelle de France, aucune nouvelle de Grèce, et mon découragement atteint à la largeur et à la profondeur de l'Océan Atlantique »<sup>10</sup> ; ou encore : « Les nouvelles qui suintent d'Europe sont si mauvaises (destruction, misère, amis morts) que j'ose à peine lire les lettres qui m'arrivent, et même les innocentes

---

<sup>8</sup> M. Yourcenar, *D'Hadrien à Zénon. Correspondance 1951-1956*, texte établi et annoté par C. Gaudin et R. Poignault, avec la collaboration de J. Brami et M. Delcroix, Paris, Gallimard, 2004, p. 66.

<sup>9</sup> Lettre à Jacques Kayaloff, un homme d'affaires newyorkais, ami de Marguerite Yourcenar dans M. Yourcenar, *Lettres à ses amis et quelques autres*, éd. établie, présentée et annotée par M. Sarde et J. Brami, Paris, Gallimard, 1995, p. 69.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 73.

enveloppes venues de New York restent quelquefois plusieurs jours non ouvertes sur ma table »<sup>11</sup>.

Du point de vue littéraire, la seule publication qui voit le jour est la traduction des poèmes de Constantin Cavafy qu'elle avait faite avec la collaboration de Constantin Dimaras en 1936, publiée dans la revue « Mesures »<sup>12</sup> à Paris. Il est évident que ses activités intellectuelles sont réduites au minimum et la situation empire en septembre 1942, lorsque Yourcenar obtient un contrat pour enseigner le français au Sarah Lawrence, une université très progressiste située à Bronxville, environ cent cinquante km de Hartford. Épuisée par le travail et les longs voyages en train, Yourcenar peut se consacrer à l'écriture seulement pendant les vacances, notamment en été quand elle se rend à l'île de Monts-Déserts, à Somerville, avec Grace Frick, en quête de calme et de silence.

Il est vrai qu'à cette époque, entre 1940 et 1942, l'activité littéraire de Marguerite Yourcenar est reléguée au second plan à cause de son travail, néanmoins, on ne peut pas affirmer qu'elle a cessé d'écrire et de s'intéresser à la littérature : en effet, au cours de ces années, elle commence la composition de poèmes, qui seront insérés dans le recueil *Les Charités d'Alcippe*, puis elle se livre à la traduction de negro spirituals, qui deviendront par la suite *Fleuve profond, sombre rivière*, et de poèmes grecs anciens qui feront partie du recueil *La Couronne et la Lyre*. Le genre dramatique et les essais ne sont pas négligés, au contraire, elle commence à faire des projets et à écrire trois nouvelles pièces : *La Petite Sirène*, *Le Mystère d'Alceste*, et *Électre*. Le premier texte est une œuvre sur commande très importante car elle est liée à la figure du metteur en scène Everett Austin Jr, qui propose à Marguerite Yourcenar d'écrire un divertissement pour un cycle de spectacles consacrés aux quatre éléments, organisé par la compagnie théâtrale d'amateurs du Wadsworth Athenaeum. L'élément Eau est confié à Marguerite Yourcenar, qui commence tout de suite à composer un petit libretto lyrique inspiré du conte d'Andersen qui sera traduit en anglais par Grace Frick. Cette rencontre est bénéfique pour Yourcenar, car elle a l'occasion

---

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 71.

<sup>12</sup> M. Yourcenar, *Essai sur Kavafis et Poèmes* in « Mesures », n° 1, 15 janvier 1940.

de reprendre l'écriture et de fréquenter des gens de spectacle. Austin est un artiste, un acteur et un scénographe qui dirige le musée de Hartford et qui a une véritable passion pour le théâtre et pour l'art ; grâce à lui, le musée est amélioré et enrichi avec l'achat d'œuvres venues de l'Europe, notamment des Poussins, des Lenains, des Matisse, et des tableaux d'Hubert Robert<sup>13</sup>. L'acquisition de tableaux de grands artistes européens dans une petite ville comme Hartford, dominée par l'industrie de guerre et par les préjugés bourgeois et puritains, ne peut que susciter la réprobation de ses habitants. Par contre, Yourcenar fréquente assidument le musée qui représente pour elle une « fenêtre ouverte sur l'Europe quittée, [...] lieu d'asile à la porte duquel mourait les fracas de l'époque »<sup>14</sup> et qui lui permet de trouver du réconfort dans les moments de désarroi. La pièce qu'elle écrit lui donne l'occasion de travailler avec ce grand artiste et de prendre conscience des aspects pratiques de la mise en scène qu'elle avait jusqu'à présent négligés. Ensuite, elle revient sur des sujets classiques avec *Le Mystère d'Alceste*, une pièce en un acte qui s'inspire de la tragédie d'Euripide intitulée *Alceste* et qui place au centre le combat entre Hercule et la Mort ; et avec *Électre*, où Yourcenar reprend l'histoire des Atrides avec une importante variation : Oreste n'est pas le fils d'Agamemnon, mais d'Égisthe et ce coup de théâtre ne change rien à la conclusion, puisque l'auteure veut souligner la tendance de l'homme à demeurer lui-même quoi qu'on fasse<sup>15</sup>. En 1943, elle n'est pas encore sortie de cette « nuit de l'âme »<sup>16</sup>, mais la reprise de l'écriture est une première réaction à son accablement : « dans ce noir complet où il s'agit pour nous de mourir le moins possible, ce sera notre tâche que de retrouver en tâtonnant, humblement, la forme éternelle des choses »<sup>17</sup>. Marguerite Yourcenar commence lentement à réagir et à écrire des essais

---

<sup>13</sup> M. Yourcenar, *En 1939, l'Amérique commence à Bordeaux. Lettres à Emmanuel Boudot-Lamotte (1938-1980)*, éd. établie, présentée et annotée par Élyane Dezon-Jones et Michèle Sarde, Paris, Gallimard, 2016, p. 133.

<sup>14</sup> M. Yourcenar, *La Petite Sirène* dans *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1971, p. 137.

<sup>15</sup> M. Yourcenar, *Électre ou la chute des masques* dans *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1971, p. 20.

<sup>16</sup> M. Yourcenar, *Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien* dans *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982, p. 523.

<sup>17</sup> M. Yourcenar, *Carnet de notes (1942-1948)* in « La Table Ronde », n° 89, mai 1955, pp. 83-90, repris dans le recueil d'essais *En pèlerin et en étranger dans Essais et mémoires*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, pp. 526-534.

sur l'influence de la tragédie grecque sur la littérature moderne et sur l'évolution des mythes à travers les siècles. Ce n'est qu'en 1944 qu'elle commence à publier ces essais, nommés *Mythologie I*<sup>18</sup>, *Mythologie II. Alceste*<sup>19</sup>, *Mythologie III. Ariane-Électre*<sup>20</sup>, dans la revue « Les Lettres Françaises » dirigée par Roger Caillois et Victoria Ocampo à Buenos Aires. Ces publications représentent le premier effort de l'écrivaine pour sortir de son accablement et pour reprendre ses activités intellectuelles ; de plus, les essais sur la mythologie et sur la tragédie grecque seront traduits par Grace Frick en anglais pour la revue newyorkaise, « Chimera », puis repris et utilisés comme préfaces des pièces théâtrales. Les rapports qu'elle entretient avec les revues littéraires sont précieux pour l'écrivaine, car ils lui permettent d'entrer en contact avec le milieu intellectuel francophone et de faire entendre sa voix, même d'outre-mer. Parmi les revues qui ont compté le plus dans cette période, on peut citer « Les Lettres Françaises », dont on parlera plus loin ; « Fontaine », fondée par Max-Pol Fouchet à Alger ; « Cahiers du Sud », dont on a déjà parlé à propos du tryptique ; « Mesures », créée par Henry Church à Paris, et « Le Milieu du siècle » qui appartient à la maison d'édition J.B. Janin.

À partir de 1944, la situation semble s'améliorer pour Marguerite Yourcenar, car elle commence à se rendre de plus en plus à New York pour chercher un éditeur. Pourtant, à la libération de Paris, l'écrivaine ne se précipite pas en Europe comme on pourrait s'y attendre, mais elle reste

---

<sup>18</sup> Le premier essai sortit le 1<sup>er</sup> janvier 1944, pp. 41-46 ; ensuite, cet essai fut modifié et repris avec le titre *Mythologie grecque et mythologie de la Grèce* dans le recueil d'essais *En pèlerin et en étranger* dans *Essais et mémoires*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, pp. 440-445.

<sup>19</sup> Le deuxième essai sortit le 1<sup>er</sup> octobre 1944, pp. 33-40 ; il reparut avec de nombreuses retouches et variations comme préface de la pièce *Le Mystère d'Alceste*, avec le titre *Examen d'Alceste* dans la version Plon de 1963 et dans celle définitive de Gallimard de 1971. M. Yourcenar, *Mystère d'Alceste suivi de Qui n'a pas son Minotaure ?*, Paris, Plon, 1963, pp. 11-45 ; M. Yourcenar, *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1971, pp. 83-104.

<sup>20</sup> Le troisième et dernier essai sortit en janvier 1945, pp. 35-45 ; la première partie devient la base pour la préface de la pièce *Qui n'a pas son Minotaure ?* dans l'édition Plon et dans celle de Gallimard ; tandis que la deuxième partie est reprise en guise de préface pour la pièce *Électre ou la Chute des masques* dans sa prépublication en revue sur « La Table Ronde », n° 65, mai 1953, pp. 45-57, et dans les éditions de Plon et de Gallimard. M. Yourcenar, *Électre ou la Chute des masques*, Paris, Plon, 1954, pp. III-XXXIV ; M. Yourcenar, *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1971, pp. 9-22.

en Amérique. Dans une lettre à Jean Ballard, datée du 4 septembre 1946, elle explique en partie sa décision, prise peut-être non sans beaucoup d'hésitations :

J'espère revoir bientôt l'Europe, mais pour mille raisons, raisons financières (je vis ici depuis quatre ans grâce à des appointements de professeur dans un collège aux environs de New York), raisons d'amitié et de santé aussi, je doute que ce voyage et ces rencontres amicales que je souhaite puissent avoir lieu avant deux ou trois ans. Nous nous écrirons de temps à autre, voilà tout<sup>21</sup>.

Les années qui suivent montrent à quel point Yourcenar a retrouvé sa vitalité et son envie d'écrire. Au début de 1945, elle recommence la correspondance avec son ami et éditeur Emmanuel Boudot-Lamotte<sup>22</sup> qui s'était interrompue en 1939 ; à partir de ce moment, Yourcenar se livre à des projets d'édition pour la maison J.B. Janin, que son ami dirige après avoir quitté les éditions Gallimard en 1944. Cette correspondance<sup>23</sup>, découverte récemment grâce à Emmanuel Wiemer, neveu de Boudot-Lamotte, est fondamentale non seulement parce qu'elle nous renseigne sur une période encore méconnue de la vie de l'écrivaine, mais aussi parce qu'elle détruit certaines croyances à l'égard de ces années américaines. Malgré la publication des essais et des pièces, on a affirmé que, pendant la première période aux États-Unis, l'écrivaine avait épuisé sa créativité et qu'elle considérait sa production théâtrale comme marginale<sup>24</sup>. En revanche, ces lettres montrent que ces années ont été fécondes et caractérisées par une intense activité littéraire, faite de nombreux projets d'édition hétérogènes auxquels elle s'est consacrée avec dévouement et passion jusqu'à 1948, notamment en ce qui concerne son théâtre, auquel elle a consacré beaucoup de son temps. Parmi ces projets, on peut citer l'ouvrage illustré, *Trésor d'art français* où l'écrivaine devait présenter et commenter les chefs-d'œuvre français présents dans les collections des musées américains ; puis, le recueil nommé *Dramatis Personae* réunissant une partie de sa production

---

<sup>21</sup> M. Yourcenar, *Lettres à ses amis et quelques autres* cit., pp. 77-78.

<sup>22</sup> Membre du comité de lecture pour les Éditions Gallimard de 1931 à 1944, puis directeur de la maison d'édition J.B. Janin, traducteur et photographe indépendant.

<sup>23</sup> M. Yourcenar, *En 1939, l'Amérique commence à Bordeaux. Lettres à Emmanuel Boudot-Lamotte (1938-1980)* cit.

<sup>24</sup> J. Savigneau, op. cit., p. 163.

dramatique, dont on parlera plus loin ; le *Musée de l'homme*, c'est-à-dire un essai de critique thématique qui analyse les personnages-types de la littérature, du mythe et de l'histoire ; ou encore, un « volume de faits divers »<sup>25</sup> et une anthologie de nouvelles ou romans américains contemporains traduits en français pour montrer au public francophone l'image d'une Amérique nouvelle, dépourvue de préjugés du vieux continent. Pour ce faire, Yourcenar avait consulté beaucoup de ses amis américains qui s'étaient prononcés sur leurs préférences et elle avait même trouvé une collaboratrice qui semblait bien renseignée sur la production littéraire américaine, Florence Codman<sup>26</sup>. Même si ces projets restent inaboutis, ils attestent de l'énorme passion et vitalité avec lesquelles Yourcenar reprend sa vie d'écrivaine, contrairement à ce que l'on croyait à propos de cette période. Si une dépression a vraiment accablé son esprit, comme on peut l'imaginer, cela n'a duré que pour les premières années de la guerre, car elle a recommencé tout de suite après à écrire et à s'intéresser à la littérature. La reprise des contacts avec son ancien éditeur a encouragé Yourcenar à se considérer à nouveau comme une écrivaine et lui a enfin offert un lien avec l'Europe et avec le milieu littéraire de l'après-guerre. Son intérêt renouvelé se manifeste clairement dans ses lettres, car elle a hâte de connaître les nouvelles de France et demande constamment à son interlocuteur de lui envoyer les publications littéraires qui viennent de paraître et qui reflètent le débat intellectuel de l'époque. En outre, Yourcenar commence à penser à l'avenir de son œuvre et à reprendre contact avec ses éditeurs de Paris pour défendre résolument ses intérêts et ses droits : en effet, à partir de 1946, elle écrit à Grasset pour se plaindre et pour faire remarquer qu'elle n'a reçu aucun relevé de compte depuis 1938 et que ses textes sont désormais introuvables en France. En attendant une réponse de Grasset, elle s'adresse à Gallimard et pour mieux clarifier ses rapports avec cette

---

<sup>25</sup> M. Yourcenar, *En 1939, l'Amérique commence à Bordeaux* cit., p. 135.

<sup>26</sup> En fait, en 1946, Yourcenar n'est pas satisfaite du travail de Florence Codman qu'elle juge incomplet, superficiel et lacunaire ; pour cette raison, elle décide de prendre en main ce projet et de surveiller elle-même l'anthologie. « J'ai été terriblement frappée par [son] incompétence » M. Yourcenar, *En 1939, l'Amérique commence à Bordeaux* cit., p. 179.



maison d'édition, elle demande avec insistance à Emmanuel Boudot-Lamotte de lui expliquer à nouveau les termes du contrat que lui-même avait stipulé, quand il travaillait encore chez Gallimard. Marguerite Yourcenar, après avoir été déçue par la maison d'édition Grasset et par la NRF, veut être sûre de ne pas compromettre son œuvre future et pour cette raison elle se montre de plus en plus exigeante par rapport au nouveau contrat que Emmanuel Boudot-Lamotte lui propose. En fait, aucun de ces projets ne verra le jour, puisque la maison d'édition J.B. Janin fait faillite en 1948 et l'année suivante, Yourcenar reçoit la célèbre malle de Suisse contenant les feuillets de la première version de *Mémoires d'Hadrien* et elle se consacre jour et nuit à l'écriture de ce roman : « Depuis ce moment, il ne fut plus question que de réécrire ce livre coûte que coûte »<sup>27</sup>. Pourtant, cette riche correspondance nous permet de connaître tous les projets littéraires auxquels elle s'est vouée avec passion et constance, notamment le projet du recueil *Dramatis Personae*.

### 3.2 *Dramatis Personae*

Le recueil *Dramatis Personae* est un ouvrage perdu auquel Yourcenar a consacré beaucoup de son temps et de son énergie pendant les années '40. Formé par trois pièces théâtrales, parmi lesquelles figure une nouvelle version d'*Ariane et l'Aventurier*, ce recueil est fondamental puisqu'il contient une phase intermédiaire du texte qui se situe entre la publication d'*Ariane* et celle de *Qui n'a pas son Minotaure ?* de 1963. Avant de découvrir la correspondance avec son éditeur, Emmanuel Boudot-Lamotte, on a très peu entendu parler de ce texte : il n'y a qu'une brève référence dans la biographie de Savigneau et dans la correspondance publiée dans le volume *Lettres à ses amis et quelques autres*<sup>28</sup>. En outre, dans l'édition définitive du théâtre de Marguerite Yourcenar, on passe complètement sous silence ce texte perdu qui présente toutefois un certain intérêt pour reconstruire les différentes

---

<sup>27</sup> M. Yourcenar, *Carnet de notes de Mémoires d'Hadrien* in op. cit., p. 525.

<sup>28</sup> M. Yourcenar, *Lettres à ses amis et quelques autres* cit., pp. 74-78.

phases de l'évolution de *Qui n'a pas son Minotaure ?*. La correspondance avec Boudot-Lamotte nous donne beaucoup d'informations sur cette œuvre encore méconnue et nous permet de connaître l'importance qu'elle revêt pour Marguerite Yourcenar à cette époque. Avant de prendre en examen ces lettres, il vaut la peine de souligner que l'auteure commence à penser à un recueil de pièces théâtrales déjà en 1942, ou peut-être en 1941, puisqu'elle en parle au cours de son échange épistolaire avec Jacques Kayaloff. Le 20 janvier 1942, Yourcenar annonce à son ami qu'elle est en train de terminer un recueil de pièces, nommé *L'Allégorie Mystérieuse*, qu'elle espère faire publier aux éditions françaises de Rockefeller Plaza de New York. Elle explique qu'il s'agit d'un recueil qui se compose de quatre pièces, deux desquelles ont déjà été publiées en France dans des revues. Probablement, elle fait référence au *Dialogue dans le marécage* publié en 1932 dans la « Revue de France »<sup>29</sup> et à *Ariane et l'Aventurier*, qui sont les seules deux pièces parues en France. Les autres textes, qu'elle ne nomme pas, pourraient être *La Petite Sirène* et *Le Mystère d'Alceste*. En effet, Yourcenar commence la lettre en remerciant le destinataire pour lui avoir envoyé un texte, nommé *Ondine*, à soumettre au metteur en scène Everett Austin ; elle ajoute que le retard avec lequel elle a reçu cette œuvre lui a permis d'écrire un « petit dialogue dramatique »<sup>30</sup> qui sera inséré comme dernier fragment dans son recueil :

Mille remerciements pour l'envoi d'ONDINE – arrivée heureusement assez tard pour que je me sois vue obligée d'écrire moi-même un petit dialogue dramatique, me donnant ainsi, après des mois d'interruption, le délice de me remettre au travail. Votre ONDINE est en ce moment entre les mains d'Austin [...] <sup>31</sup>.

Étant donné que Everett Austin avait besoin d'une pièce qui représente l'élément Eau pour son spectacle à Hartford et que le texte de Kayaloff porte un titre qui renvoie à une créature mythologique marine, il est probable que Yourcenar ait écrit *La Petite Sirène* à cette occasion, pour

---

<sup>29</sup> M. Yourcenar, *Le Dialogue dans le marécage* in « Revue de France », n° 4, 15 février 1932, pp. 637-665.

<sup>30</sup> M. Yourcenar, *Lettres à ses amis et quelques autres cit.*, p. 72.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

remplacer le texte qui tardait à arriver. Par conséquent, cette lettre nous permet de constater qu'au début de l'année 1942, l'écrivaine avait déjà eu l'idée de reprendre son théâtre pour former un recueil où réunir sa production dramatique ; de plus, elle connaissait déjà Everett Austin et il est vraisemblable qu'à cette époque elle ait commencé à travailler sur *La Petite Sirène*<sup>32</sup>. En ce qui concerne l'autre pièce, on peut supposer qu'il s'agit du *Mystère d'Alceste*, probablement composé avant la rédaction de *La Petite Sirène* et non pas pendant l'été 1942, comme Yourcenar l'affirme dans sa *Chronologie*. On peut remarquer qu'il est difficile d'établir avec précision les dates de composition de chaque pièce, car les années de la guerre que Yourcenar a passées en Amérique sont encore peu connues à cause du manque d'informations précises, de plus, comme on l'a déjà anticipé, l'écrivaine a repris et modifié beaucoup de ses textes en moments différents de cette époque et cela a sans doute contribué à créer de la confusion dans la documentation déjà fragmentaire que l'on possède. Ce qui est certain est que, déjà à partir de 1942, l'écrivaine a des projets précis pour sa production dramatique qu'elle espère publier, même si pour l'instant elle n'est pas trop confiante :

J'espère – mais c'est une espérance somme toute assez vague – qu'il y aurait quelque chance de le publier (titre : L'ALLÉGORIE MYSTÉRIEUSE) à New York, aux éditions françaises de Rockefeller Plaza, mais j'imagine qu'ils s'intéressent surtout aux ouvrages d'actualité, et le mien n'en est certainement pas. Quoi qu'il en soit, j'irai les voir bientôt, dès le dernier point mis à la dernière page<sup>33</sup>.

Après cette lettre, on ne trouve plus aucune référence à cette *Allégorie Mystérieuse* et le projet demeure dans un tiroir jusqu'au moment où elle reprend les contacts avec son éditeur en 1945.

Jusqu'à 1938, Marguerite Yourcenar publie ses œuvres chez Grasset, avec André Fraigneau pour éditeur ; mais la crise amoureuse qu'elle traverse à cause de ce dernier est trop douloureuse pour continuer à entretenir des rapports avec lui. Alors, elle décide de s'adresser aux

---

<sup>32</sup> Contrairement à ce que Yourcenar affirme dans la *Chronologie des Œuvres romanesques* de la Pléiade, il est peu probable qu'elle ait composé cette pièce en 1943, puisque dans cette lettre elle affirme qu'au début de l'année 1942 le texte est presque terminé.

<sup>33</sup> *Ibidem*, pp. 72-23.

éditions Gallimard et son ami, Emmanuel Boudot-Lamotte, qui fait partie du Comité de Lecture de la NRF, de 1931 jusqu'à 1944, devient son éditeur à partir de la publication du recueil *Nouvelles Orientales* en 1938. Pendant la guerre, lorsque Yourcenar se trouve en Amérique, leur correspondance s'interrompt et ils reprendront les contacts en 1945, après cinq années de silence. C'est avec joie que l'écrivaine reçoit une lettre de « Nel », comme ses amis l'appelaient, datée du 21 décembre 1944, où elle apprend qu'il ne travaille plus pour Gallimard, mais qu'il vient de fonder une nouvelle maison d'édition, nommée J.B. Janin. La correspondance entre Yourcenar et Emmanuel Boudot-Lamotte est très intéressante, mais elle est en même temps ponctuée de trous, car il n'y a que les lettres de Yourcenar et on ne possède pas les réponses de Nel. Parfois, on a de rares brouillons de ces réponses, mais aucune trace des originaux n'a été laissée parmi les lettres déposées à la Houghton Library et probablement ils ont été détruits ou ils demeurent sous-scillés parmi les documents réservés et destinés à être lus à partir de 2037. Malgré cela, on peut aisément reconstruire leur dialogue à travers les informations contenues dans les lettres de Yourcenar.

Dès la première lettre qu'elle envoie à Emmanuel Boudot-Lamotte, datée du 23 mars 1945, Yourcenar commence à s'intéresser aux projets éditoriaux de Nel et lui annonce les livres qu'elle est en train d'écrire, parmi lesquels figure le texte qui nous intéresse le plus, *Dramatis Personae*. Elle le définit comme un « volume d'essais »<sup>34</sup> composé d'une longue préface, déjà parue séparément dans la revue « Les Lettres Françaises » de Roger Caillois, traitant les différentes interprétations données à la tragédie grecque à travers les siècles jusqu'à nous ; et de trois pièces qu'elle définit comme des « adaptations modernisées de drames grecs »<sup>35</sup>, chacune caractérisée par un style et une technique différents des autres. Les pièces qu'elle choisit d'insérer dans ce recueil sont : *Le Mystère d'Alceste, Ariane et l'Aventurier* et *Électre ou l'illusion*

---

<sup>34</sup> M. Yourcenar, *En 1939, l'Amérique commence à Bordeaux. Lettres à Emmanuel Boudot-Lamotte (1938-1980)* cit., p. 112.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 113.

*perdue*<sup>36</sup>. Ces textes ont en commun la mythologie grecque et s'éloignent un peu du projet de *L'Allégorie Mystérieuse* dans lequel l'écrivaine avait l'intention de mélanger quatre pièces aux sujets variés et différents, apparemment sans se soucier d'une juxtaposition qui pouvait paraître hardie entre un dialogue dramatique médiéval, un divertissement inspiré du conte d'Andersen et deux drames grecs. On peut déjà remarquer qu'elle commence à rechercher une unité dans son nouveau recueil, à privilégier la matière grecque, les réflexions sur l'évolution de la tragédie et son interprétation à travers les âges. Dans cette lettre, elle décrit brièvement les drames à son interlocuteur : *Le Mystère d'Alceste* est une méditation mystique sur la mort qu'elle considère comme le meilleur texte de sa production dramatique ; *Électre ou l'illusion perdue* est une pièce complexe, « d'une violence presque démente qui fait plutôt penser à Strindberg qu'à Sophocle »<sup>37</sup> ; et *Ariane et l'Aventurier* est la seule pièce écrite avant la guerre qu'elle décide de reprendre pour ce nouveau projet, mais elle avoue avoir considérablement modifié son texte : « Je l'ai en partie refait, mais l'ouvrage reste léger »<sup>38</sup>. Les manuscrits de ses pièces seront envoyés premièrement à Gallimard, parce qu'elle ne veut pas se soustraire aux engagements prévus par son contrat et, par la suite, Emmanuel Boudot-Lamotte pourra recevoir l'ouvrage. C'est ainsi que commence une longue correspondance concernant l'immense projet de *Dramatis Personae* qui terminera en 1948 avec la faillite des éditions J.B. Janin.

Dans la lettre du 5 octobre 1945, Yourcenar promet d'envoyer à son interlocuteur le manuscrit de son recueil et se montre intéressée au jugement de Boudot-Lamotte sur ce texte qui d'ailleurs ne semble pas refléter ses dernières années passées en Amérique. En reprenant une considération<sup>39</sup> qu'elle avait déjà exprimée au début d'*Ariane et l'Aventurier*, elle affirme que, contrairement aux apparences, on change très peu au cours des années ; on a l'impression de changer et par

---

<sup>36</sup> Il s'agit évidemment d'*Électre ou la Chute des masques*.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 113.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> Au début d'*Ariane et l'Aventurier*, l'auteure écrit : « On croit changer. On ne change guère » cit., p. 80.

moments cela est vrai, mais il s'agit de transformations mineures et imperceptibles, puisque la substance demeure la même : « On change somme toute assez peu ; on est tout au plus raffermi ou ébranlé, ou, si vous le voulez, ramolli ou durci, comme le disait Sainte-Beuve »<sup>40</sup>. Il s'agit d'une affirmation très intéressante en raison du fait que Yourcenar a continué tout au long de sa vie à reprendre ses textes pour les modifier et les corriger, sans pourtant considérer cette opération comme vaine ou négligeable. Contrairement à ce qu'elle affirme dans cette lettre, l'écrivaine a certainement effectué des transformations importantes pendant l'année 1945, voire elle a presque « refait » l'ouvrage, sans enlever au texte sa légèreté ; néanmoins, pour l'instant, elle n'ajoute rien de plus sur la portée de ces modifications.

Ensuite, dans la lettre du 3 janvier 1946, elle est plus précise lorsqu'elle aborde la question des changements qu'elle a opérés : elle a dû retenir son texte pour terminer les « dernières retouches »<sup>41</sup> sur *Ariane et l'Aventurier* ; les autres pièces, inédites, n'ont pas dû subir le même traitement de cette œuvre qui, selon Yourcenar pouvait paraître « vieillot »<sup>42</sup> à côté des autres. Donc, à la fin de 1945, l'écrivaine s'aperçoit que si elle veut publier ce texte avec les autres, il faut complètement rénover la version de 1939, ne laissant inchangés que quelques passages qu'elle considère évidemment bien faits et irremplaçables : « Le texte que Gallimard et vous recevrez sera donc complètement neuf, sauf pour six ou huit pages de l'ARIANE ancienne transportées dans l'ARIANE moderne »<sup>43</sup>. Par conséquent, si le texte qu'elle est en train de préparer ne garde que six pages de l'*Ariane* ancienne (qui se compose d'environ cinquante pages), on peut supposer que l'auteure ne s'est pas limitée à raturer et à modifier certains passages de façon superficielle, mais elle a refait complètement l'ouvrage pour créer une pièce nouvelle qui n'a rien à voir avec le sketch publié en 1939.

Elle espère envoyer le manuscrit complet, avec les nombreuses corrections à l'encre de Grace Frick, avant la fin du mois de janvier ;

---

<sup>40</sup> M. Yourcenar, *En 1939, l'Amérique commence à Bordeaux* cit., p. 120.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 132.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

mais on verra que Yourcenar n'est pas encore tout à fait satisfaite de son *Ariane*, et, avant de soumettre son texte au jugement de ses éditeurs, elle décide de corriger encore certains passages. Les modifications apportées à *Dramatis Personae* ne concernent pas seulement le texte d'*Ariane*, mais touchent aussi au long essai sur le mythe, qu'elle continue à reprendre au cours des mois, comme Grace Frick l'explique dans une lettre à Boudot-Lamotte, datée du 5 mars 1946 : « La semaine dernière Marguerite a pris un congé pour travailler à nouveau sur son essai sur le mythe. Tout va bien. »<sup>44</sup>.

Les lettres que Yourcenar envoie à Nel montrent que, pendant ces mois, elle n'est pas encore satisfaite des premiers résultats de son œuvre, et elle la garde très longtemps avec le prétexte d'apporter de nouvelles retouches. En même temps, elle travaille constamment non seulement au recueil de *Dramatis Personae*, mais aussi à l'anthologie des nouvelles américaines et au recueil de chefs-d'œuvre français présents dans les musées des États-Unis. Il est évident que l'énergie ne lui manque pas pour poursuivre ses projets littéraires et qu'elle consacre tout son temps libre à l'écriture.

Dans une lettre datée du 29 mars 1946, après avoir parlé du projet de l'anthologie des nouvelles et de l'album d'art français, Yourcenar revient sur la question du manuscrit de *Dramatis Personae* qu'elle n'a pas encore envoyé : malheureusement, elle n'a terminé ni *Ariane et l'Aventurier*, qu'elle compte insérer comme intermède entre *Le Mystère d'Alceste* et *Électre ou la chute des masques*<sup>45</sup>, ni la préface, qu'elle nomme *Dramatis Personae*, et qui a pris l'aspect d'un long essai d'environ soixante pages. Il est évident que Marguerite Yourcenar tient à cœur ce projet qui s'élargit de plus en plus et auquel elle consacre beaucoup de son temps et de son énergie.

Comme elle n'a pas encore terminé ce travail de révision, elle décide d'envoyer à Nel les deux dialogues qui sont déjà prêts pour la publication : *Le Mystère d'Alceste* et *Électre ou la chute des masques*. Le choix d'envoyer séparément les différentes parties de ce recueil est

---

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 167.

<sup>45</sup> À ce moment, elle a déjà changé le titre à la pièce.

justifié d'abord par le désir de connaître l'opinion d'Emmanuel Boudot-Lamotte, mais surtout de pouvoir publier les deux dialogues dans une revue française. Après des années de silence, Marguerite Yourcenar semble enfin sortie de son accablement et souhaite voir son œuvre publiée dès que possible. Néanmoins, elle demeure mal renseignée sur les revues françaises en Amérique, car elle ne connaît personne qui puisse lui indiquer leurs adresses et elle souhaite donner son œuvre à des gens de confiance. C'est pour cette raison qu'elle demande conseil à Nel, en lui proposant deux options : soit « Cahiers du Sud », qui a déjà publié le tryptique sur le mythe du labyrinthe et qui pourrait peut-être publier encore son théâtre ; soit « Fontaine », qui a fait paraître ses traductions de Prokosch et de Cavafy.

Malheureusement, on ne possède pas la réponse d'Emmanuel Boudot-Lamotte à cette proposition, mais la lettre suivante du 12 juin 1946 nous permet de reconstruire les événements : il est probable que Nel ait proposé à Yourcenar de publier l'une de ses deux pièces avec Roger Lannes<sup>46</sup>, critique littéraire et poète qui dirigeait les collections « Dossiers » et « Milieu du siècle », faisant partie de la maison J.B. Janin. Yourcenar connaît déjà cet écrivain pour lequel elle éprouve de l'estime, mais elle hésite, car ce dernier lui a sans doute proposé de découper son œuvre pour la publier en fragments. Néanmoins, l'écrivaine insiste avec détermination pour faire paraître son texte entièrement, si nécessaire elle est même disposée à l'imprimer en caractères minuscules, puisqu'un découpage sur une œuvre si brève lui paraît trop risqué. Il s'agit d'*Électre* ou *la chute des masques* qui est la plus courte des deux pièces et qui sera publiée en petits caractères dans « Le Milieu du siècle », en 1947. Après avoir défendu son ouvrage, elle rappelle à Emmanuel Boudot-Lamotte que son essai est presque terminé et que ses réflexions sur le texte de Sartre, *Les Mouches*, seront contenues dans cette préface, tandis que la pièce sur le mythe de Thésée demeure incomplète : « Quant à *Ariane*, je m'en occupe, mais le travail pourrait bien se prolonger fort avant dans

---

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 181. Outre sa collaboration avec la maison J.B. Janin, Roger Lannes collaborait à plusieurs revues, comme « Fontaine », « Revue des Deux Mondes », « Les Nouvelles Lettres Françaises » qu'il avait fondées en 1937, et au journal « Le Figaro ».



l'été»<sup>47</sup>. Toute l'attention, le temps et l'énergie que Marguerite Yourcenar consacre à ce texte le rend encore plus intéressant pour nous, parce qu'il est évident que les retouches qu'elle opère pendant ce vaste laps de temps ne sont pas superficielles, mais sont le produit d'une réflexion approfondie et d'une élaboration qu'elle a mûrie au cours des années avec passion et dévouement.

Après la lettre du 12 juin 1946, Yourcenar part pour l'île de Monts-Déserts et la correspondance reprend en septembre de la même année, lorsqu'elle découvre que ses deux pièces seront publiées. En effet, à son retour à Hartford, le 4 septembre, elle écrit une lettre à Jean Ballard, directeur de « Cahiers du Sud », pour le remercier d'avoir accepté de publier *Le Mystère d'Alceste* dans sa revue. Pourtant, comme pour *Électre*, le texte ne peut pas paraître en entier et le directeur lui propose soit de couper sa pièce en deux parties, soit de la réduire et de ne publier qu'un fragment. Marguerite Yourcenar cherche à convaincre le directeur de la nécessité de faire paraître son dialogue en entier, sans coupures, par exemple en utilisant l'expédient de l'imprimer en petits caractères, comme elle avait déjà fait pour *Électre* ; mais comme elle s'aperçoit que cela n'est pas possible, elle se résigne, non sans beaucoup d'hésitation, à publier un fragment qui correspond aux deux tiers du texte original. Elle est convaincue que la publication en deux parties serait pire, car elle risquerait de produire une cassure énorme et un « effet de morcellement »<sup>48</sup> qu'elle voudrait éviter à tout prix. Cependant, elle propose de remplacer la partie supprimée par un court résumé qui serait utile pour introduire le lecteur au cœur du drame de l'Alceste. Elle ne manque pas de remarquer qu'elle a hâte de voir publier ce dialogue, car le volume entier de ses pièces devrait paraître à la fin de l'année suivante. C'est dans cette lettre qu'elle nomme pour la première fois le nouveau titre de la pièce qui nous intéresse : non plus *Ariane et l'Aventurier*, mais *Ariane ou Qui n'a pas son Minotaure ?*.

[...] *Ariane ou Qui n'a pas son Minotaure ?*, n'est autre qu'une version refondue, considérablement augmentée, de cette *Ariane* que vous vous

---

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 184.

<sup>48</sup> M. Yourcenar, *Lettres à ses amis et quelques autres cit.*, p. 75.

souvenez peut-être d'avoir publiée aux temps très lointains d'entre-deux-guerres<sup>49</sup>.

On pourrait s'interroger sur les raisons de ce changement : l'attention est attirée non plus sur le couple Ariane-Thésée, qui étaient les protagonistes du texte faisant partie du tryptique, mais sur le monstre et, notamment, sur sa nature. La question rhétorique est adressée évidemment au lecteur et l'usage du possessif « son » est emblématique, car il est l'indice d'une intériorisation de la problématique<sup>50</sup>. On comprend tout de suite que le Minotaure auquel on a affaire est un monstre intérieur, caché aux profondeurs de notre conscience, bien différent de celui à la tête de taureau et au corps d'homme.

Une semaine plus tard, le 11 septembre 1946, Marguerite Yourcenar répond à la lettre d'Emmanuel Boudot-Lamotte en le remerciant pour la publication d'*Électre* et pour l'avoir mise en contact avec Jean Ballard au sujet du *Mystère d'Alceste*. De plus, elle annonce que la correction d'*Ariane ou Qui n'a pas son Minotaure ?* est terminée ainsi que « l'immense préface des trois pièces »<sup>51</sup>. Elle explique que ce dernier texte n'est pas tout à fait inédit, puisqu'une bonne trentaine de pages correspond à l'essai publié en fascicules dans « Les Lettres Françaises », et qui a été repris aussi, en traduction anglaise en 1946, dans la revue littéraire « Chimera », dirigée par Barbara Howes, avec le titre *Three Greek Myths in Palladian Perspective*<sup>52</sup>. Néanmoins, la première partie de cette préface est inédite et Yourcenar ne manque pas de proposer à son éditeur une autre publication en revue, non seulement pour son essai, mais aussi pour l'*Ariane*, qu'elle considère comme une œuvre tout à fait nouvelle : « *Ariane*, sous sa forme nouvelle, est-elle aussi inédite »<sup>53</sup>. Avec cette déclaration, l'écrivaine laisse entendre que le texte qu'elle vient de lui envoyer n'a plus rien à voir avec le petit sketch de 1939 et le nouveau titre qu'elle a choisi ne fait que l'éloigner davantage de cette

---

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 76.

<sup>50</sup> P. de Feyter, *Qui donc n'aurait pas son Minotaure ?* dans *Retour du mythe : vingt études pour Maurice Delcroix*, Leiden, Brill, 1996, pp. 245-256.

<sup>51</sup> M. Yourcenar, *En 1939, l'Amérique commence à Bordeaux* cit., p. 188.

<sup>52</sup> M. Yourcenar, *Three Greek Myths in Palladian Perspective* in « Chimera, A Literary Quarterly, vol. 4 : 3 [A special issue on Myth], spring 1946 ; 4 Summer 1946.

<sup>53</sup> M. Yourcenar, *En 1939, l'Amérique commence à Bordeaux* cit., p. 190.

première version, en soulignant un écart important entre les deux textes. Même si on ne possède pas cette *Ariane ou Qui n'a pas son Minotaure ?*, on peut supposer qu'il s'agit d'une œuvre très différente du texte précédent, à juger de la réponse d'Emmanuel Boudot-Lamotte qui, après avoir lu la pièce, affirme l'avoir « reconnue à peine »<sup>54</sup> et ajoute que « son nouveau portrait »<sup>55</sup> lui sied bien. À présent, Yourcenar se sent libre de publier l'*Ariane* qui, sous sa forme nouvelle, n'a jamais vu le jour, et, sans aucune hésitation, elle propose la revue « Fontaine », avec laquelle elle a déjà publié, ou « Les Temps Modernes », qu'elle connaît à travers son ami et correspondant, Jean Paulhan<sup>56</sup>, auquel l'écrivaine pense écrire directement, du moment qu'elle est restée en contact avec lui<sup>57</sup>.

On ne peut pas comprendre l'insistance avec laquelle l'écrivaine pousse pour publier son œuvre et pour chercher une revue ou un éditeur, si on ne considère pas les années qui précèdent. La période d'accablement et de dépression, qu'elle a péniblement traversée et qui est probablement due à son déracinement de l'Europe, dont on a déjà parlé, l'a éloignée de son milieu et l'a fait sentir comme transplantée dans un monde inconnu auquel elle avait du mal à s'adapter : « [...] le plus affreux était ce sentiment de flotter au milieu d'un monde disparu, submergé, désormais sans terre ferme »<sup>58</sup>. Toutefois, lorsqu'elle commence à recevoir des lettres de l'Europe et à reprendre les contacts

---

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 198.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> Jean Paulhan a été écrivain, éditeur et critique littéraire. Animateur de la NRF, il s'était lié avec Paul Éluard et André Breton pour lesquels il avait participé à la revue surréaliste « Littérature » et il a dirigé plusieurs revues : « Commerce », « Mesures » où Marguerite Yourcenar a publié son essai sur Cavafy et quelques traductions de ses poèmes, « Les Cahiers de la Pléiade », « Résistance » et « Les Lettres Françaises ». Il était membre du Comité National des écrivains, un organe de la résistance littéraire, fondé en 1941 sous l'impulsion du Parti Communiste Français. Il est le premier à remarquer l'extrait de *Mémoires d'Hadrien* dans la revue « La Table Ronde » et à en faire un éloge, suscitant ainsi l'intérêt de Gallimard pour cette œuvre qui paraîtra pourtant chez Plon.

<sup>57</sup> La revue « Les Temps Modernes » a été fondée par Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir. Emmanuel Boudot-Lamotte, dans l'un des rares brouillons que l'on possède, affirme que Jean Paulhan n'a rien à voir avec la revue de Sartre, puisqu'il dirige à l'époque « Les Cahiers de la Pléiade » ; en fait, c'est Yourcenar qui a raison, puisque Jean Paulhan accepte de participer et de collaborer aux « Temps Modernes » sous le pseudonyme de Maast.

<sup>58</sup> M. Yourcenar, *Lettres à ses amis et quelques autres* cit., p. 74.

avec des gens qu'elle croyait disparus, elle commence à se rassurer : « chaque lettre [...] reçue durant ces derniers mois de France, de Grèce, d'Italie, reste pour moi un véritable miracle, le message d'un monde au moins momentanément sauvé des eaux »<sup>59</sup>. À partir de ce moment, elle a hâte de faire entendre sa voix et de reprendre les contacts avec ce monde qu'elle considérait désormais perdu à cause de la guerre et qu'elle redécouvre maintenant avec joie. Premièrement, comme on l'a déjà vu, c'est Roger Caillois qui offre à Yourcenar la possibilité de sortir un peu de son isolement, puisqu'il lui permet de publier sur « Les Lettres Françaises » ; ensuite, c'est grâce à Emmanuel Boudot-Lamotte qu'elle commence à reprendre contact avec ses éditeurs en France et à connaître les œuvres récemment parues de ses contemporains. Il est donc important pour Yourcenar de trouver sa place à l'intérieur d'une revue française, mais elle nécessite des renseignements pour être sûre de se trouver au bon endroit. En effet, même si l'écrivaine affirme que ses pièces pourraient être publiées dans une revue quelconque, elle se montre très exigeante dans le choix et demande à Nel de lui envoyer des exemplaires de revues pour mieux se renseigner : notamment, elle nomme la revue « Europe », « Fontaine », « Temps modernes », « Variétés », « Commerce » et « Mesures ». On peut remarquer que les revues auxquelles elle s'intéresse ont toutes la même tendance : c'est-à-dire, il s'agit de périodiques de la résistance intellectuelle française contre le nazisme et contre l'occupation allemande pendant la Seconde Guerre Mondiale ; certaines sont même parues clandestinement et représentent un point de référence pour les intellectuels français à l'étranger, notamment « Fontaine » et « Les Lettres Françaises ».

Une fois les textes reçus, Emmanuel Boudot-Lamotte propose à Yourcenar de publier les vingt-cinq premières pages<sup>60</sup> de son essai dans le prochain numéro de la revue « Dossiers », dirigée par Roger Lannes. En ce qui concerne l'*Ariane*, il offre sans doute à Yourcenar la possibilité de faire paraître sa pièce dans « Le Milieu du siècle », après le texte de

---

<sup>59</sup> *Ibidem*.

<sup>60</sup> C'est Yourcenar qui indique à Emmanuel Boudot-Lamotte que la partie inédite et publiable de son essai réside dans les vingt-cinq premières pages. M. Yourcenar, *En 1939, l'Amérique commence à Bordeaux* cit., pp. 189-190.

l'*Électre* ; toutefois, on n'est pas certain de cette proposition, puisque le télégramme arrive « légèrement mutilé »<sup>61</sup> et Yourcenar, dans sa lettre du 15 novembre 1946, semble ne pas avoir bien compris la réponse de Nel : « je ne suis pas sûre de comprendre si c'est *Ariane* (après *Électre*) que vous voulez publier dans la Revue du *Milieu du Siècle* [...] ; ou si vous prenez une option sur tout le volume »<sup>62</sup>. Cependant, l'écrivaine ne semble pas contente de cette possibilité, car en publiant ces deux pièces ensemble, on risque de donner à la revue « l'aspect d'un Cabinet des Antiques »<sup>63</sup>.

La suite de cette correspondance nous apprend que Yourcenar, pendant l'hiver 1946, écrit personnellement à « Fontaine » pour lui présenter le texte d'*Ariane*, sans jamais recevoir de réponse. Par contre, au début de l'année 1947, Emmanuel Boudot-Lamotte prend contact avec Henry Hell<sup>64</sup>, collaborateur de la revue, au sujet de cette pièce, et reçoit de ce dernier une réponse plutôt négative, à cause de l'excessive longueur du texte proposé. Nel anticipe la décision de « Fontaine » de ne pas publier l'*Ariane* et, en même temps, il rappelle à Marguerite Yourcenar que si elle pense faire paraître son œuvre dans « Les Temps Modernes », il faut faire attention car ce dernier a diminué son tirage de 75% depuis trois mois, à cause de la grave crise éditoriale de l'après-guerre. Par conséquent, sauf l'*Alceste* et l'*Électre*, Yourcenar ne pourra pas publier les autres textes faisant partie de *Dramatis Personae*.

En ce qui concerne la publication du volume entier, la situation ne semble pas meilleure, puisqu'il y a beaucoup d'obstacles qui empêchent la réalisation de ce projet : premièrement, la question du contrat avec Gallimard et la clause d'option que Yourcenar veut éclaircir avant de s'engager avec une autre maison d'édition ; puis, Grasset qui n'a envoyé aucun relevé de compte depuis 1938 et qui a apparemment cessé d'imprimer les œuvres de l'écrivaine ; finalement, la crise éditoriale en

---

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 195.

<sup>62</sup> *Ibidem*.

<sup>63</sup> *Ibidem*.

<sup>64</sup> Henry Hell est le pseudonyme de José Enrique Lasry, écrivain et critique littéraire qui a aidé Max-Pol Fouchet dans la direction de « Fontaine ». Il a collaboré aussi à d'autres revues importantes comme « Combat », « La Table Ronde », « L'Express », « Nouvel Observateur » et « Mercure de France », pour n'en citer que quelques-unes.

France qui ne semble pas rassurante pour les nouvelles maisons d'édition comme J.B. Janin.

Après son départ pour l'Amérique, Marguerite Yourcenar a cessé toute correspondance avec ses éditeurs et son isolement l'a empêché de connaître les nouvelles sur la situation éditoriale en France. Au moment où elle veut s'engager avec la maison Janin, pour la publication du volume *Dramatis Personae*, elle veut être sûre de respecter les contrats avec Gallimard et Grasset. Pour cette raison, elle demande à Boudot-Lamotte de la renseigner sur les termes du contrat avec Gallimard, dont il a été lui-même l'auteur ; en particulier, elle veut savoir si la maison d'édition a une option de préférence sur son prochain texte ou si elle peut se considérer libre de le publier où lui convient le mieux. Par conséquent, « pour tout faire comme il se doit »<sup>65</sup>, elle pense écrire à Camus et lui envoyer une copie du manuscrit de *Dramatis Personae*.

La situation avec Grasset n'en est que plus complexe : en effet, Yourcenar n'a plus eu de nouvelles, ses livres semblent introuvables en France et elle n'a pas encore reçu ses droits d'auteur ; en outre, elle se plaint avec Emmanuel parce qu'elle voudrait au moins connaître les noms des collaborateurs et des directeurs actuels de la maison, mais ils changent continuellement et elle demeure dans l'incertitude. On lui a nommé comme directeur Jean Blanzat<sup>66</sup>, et elle vient de lui envoyer une lettre pour être renseignée sur l'état actuel des éditions Grasset.

Cette lettre montre à quel point Yourcenar ignorait tout de la situation éditoriale en France et des événements des dernières années, notamment en ce qui concerne les éditions Grasset. En effet, peu après la Libération, le directeur de la maison, Bernard Grasset, a été arrêté et accusé de collaboration avec les occupants allemands, tandis que sa maison a été temporairement confisquée ainsi que tous ses biens. Yourcenar ne

---

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 189.

<sup>66</sup> Jean Blanzat est un romancier français, membre de la Résistance. Il est membre du Comité National des écrivains avec Jean Paulhan, qui a fondé avec lui la revue « Les Lettres Françaises » de Paris, qui n'est pas à confondre avec la revue homonyme de Roger Caillois fondée à Buenos Aires. En 1945, il a pris la direction des Éditions Grasset.

connaît pas la situation de chaos qui règne désormais aux Éditions Grasset et elle espère recevoir une réponse qui n'arrivera jamais<sup>67</sup> :

Du côté de Grasset, je m'inquiète du sort des volumes publiés dans la maison [...]. Ma lettre à Jean Blanzat, à ce sujet, est restée jusqu'ici sans réponse, mais peut-être n'est-il pas vrai que Jean Blanzat soit, comme on me l'avait dit, en charge des affaires Grasset. Si vous savez le nom du nouveau directeur, pourriez-vous me l'indiquer dans votre prochaine lettre ? J'ai besoin de tirer au clair mes relations avec Grasset avant de me sentir, d'une manière ou d'une autre, tout à fait libre pour l'avenir<sup>68</sup>.

On peut supposer que la réponse d'Emmanuel Boudot-Lamotte la renseigne un peu sur les derniers événements et, en particulier, sur les troubles qui agitent les éditions Grasset ; en effet, Yourcenar, le 2 janvier 1947, se montre indignée et écrit une lettre où elle attaque féroce­ment « l'attitude fâcheuse »<sup>69</sup> que cette maison a adoptée pendant la guerre. Elle ajoute qu'elle ne s'est jamais sentie bien accueillie dans ce milieu et que, n'ayant pas encore reçu de réponse de la part du directeur, elle considère son contrat avec Grasset comme résilié :

Le fait même que ma lettre adressée à Blanzat en septembre est jusqu'ici restée sans réponse est à la fois une preuve du désordre qui règne là-bas et un indice que tous les contrats avec la maison peuvent et doivent être désormais considérés comme non venus<sup>70</sup>.

Boudot-Lamotte a beau lui expliquer qu'à présent l'administration a été « épurée » et qu'elle peut encore entretenir de bons rapports avec Grasset, pour Marguerite Yourcenar cette maison d'édition est « inexistante »<sup>71</sup>, par conséquent elle se considère libérée de tout engagement.

Une fois cette question réglée, il reste à résoudre un problème tout à fait différent, celui du contrat avec Gallimard. Dans ce cas, en effet, l'écrivaine est encore liée à cette maison d'édition, puisqu'il n'y a aucune raison pour considérer son contrat comme annulé. Par conséquent,

---

<sup>67</sup> En fait, Yourcenar ne recevra ses relevés de comptes qu'en juillet 1951, à la suite d'une visite qu'elle fait à Jean Blanzat, attestée par sa lettre du 17 juillet 1951 : « Cher Monsieur, j'ai bien reçu hier les relevés de comptes que je vous avais demandés au début de ce mois, ainsi qu'un chèque de 18[50] francs ». M. Yourcenar, *D'Hadrien à Zénon. Correspondance 1951-1956* cit., p. 31.

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 195.

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 200.

<sup>70</sup> *Ibidem*, pp. 200-201.

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 217.

Yourcenar craint que la clause de préférence, que l'on a signée, l'empêche de publier son prochain volume ailleurs et se montre disposée à concéder une option sur son prochain livre, si Gallimard renonce à publier *Dramatis Personae*. Étant donné que Camus n'a pas encore répondu à sa lettre, Yourcenar demande à Emmanuel, qui le connaît très bien, d'en discuter directement avec lui et elle refuse de signer le contrat avec la maison Janin, car elle préfère attendre jusqu'à ce que les rapports avec Gallimard ne soient pas tirés au clair.

Boudot-Lamotte se montre blessé de la méfiance et de l'excessive circonspection de Yourcenar et refuse de rencontrer Camus, car il sait par expérience que ce serait le moyen le plus efficace pour attirer l'attention de Gallimard sur ce volume auquel il ne veut pas renoncer ; en même temps, il rassure l'écrivaine en expliquant qu'elle est libre de publier *Dramatis Personae* où elle veut, car le droit de préférence de son contrat ne s'applique que sur les romans et les nouvelles. Malgré cela, Yourcenar n'est pas convaincue et, lorsqu'elle trouve une copie de son contrat, en mars 1947, écrit à Nel pour lui rappeler que l'option de préférence concerne plus précisément « *deux ouvrages en prose* et pas deux romans ou nouvelles »<sup>72</sup> et elle accuse l'excès d'enthousiasme de son ami qui l'amène à minimiser la question. Par conséquent, elle est résolue à continuer comme convenu : premièrement, on présente le texte à Gallimard et, s'il refuse on cède le volume à Boudot-Lamotte.

La réponse de Gallimard arrive vers la fin de mars et elle est négative : « Nous regrettons sincèrement que les difficultés que nous subissons actuellement en France ne nous laissent pas la possibilité d'assurer sa diffusion »<sup>73</sup>. Yourcenar en voudra toujours à Gallimard d'avoir refusé son ouvrage pour préférer les pièces théâtrales de Sartre et de quelques autres et elle arrivera même à refuser à cette maison d'édition la publication de *Mémoires d'Hadrien* ; mais, pour l'instant, elle se sent déliée et peut se concentrer sur le contrat avec la maison Janin.

Cette correspondance révèle à quel point Yourcenar est prudente et avisée : en effet, avant de consentir à publier son nouveau volume, elle

---

<sup>72</sup> Italique de l'auteur. *Ibidem*, p. 211.

<sup>73</sup> J. Savigneau, op. cit., p. 181.



veut être sûre d'avoir respecté les engagements pris avec Gallimard, pour éviter d'être exposée légalement dans l'avenir ; de plus, elle souhaite sauvegarder son œuvre et éviter tout engagement qui pourrait la lier à long terme. C'est pour cette raison, instruite de l'expérience avec les précédentes maisons d'édition, que Marguerite Yourcenar décide pour l'avenir de ne concéder d'option à personne et elle explique les raisons de sa méfiance à l'égard de la maison Janin :

[...] de votre maison bicéphale je ne connais que vous [...] enfin, tous les changements sont à craindre et à prévoir à une époque comme la nôtre ; si, par exemple, vous décidiez de vous retirer de l'entreprise, comme vous l'avez déjà fait de celle de Gallimard, ou si, pour une raison ou pour une autre, l'atmosphère de la maison se transformait, il n'est pas certain que je voudrais me voir liée pour cinq volumes encore, c'est-à-dire, au train où je travaille, pour environ douze ans<sup>74</sup>.

L'écrivaine affirme qu'elle aimerait continuer à publier avec la maison Janin si les rapports restent excellents comme ils le sont à présent, mais elle ne veut pas se voir obligée à rester chez Janin, au cas où les circonstances ne seraient plus favorables. Alors, Yourcenar avance une proposition à Boudot-Lamotte : elle pourrait concéder soit une option sur un volume important (roman, nouvelle ou essai original), soit une option sur trois volumes qui peuvent comprendre aussi les ouvrages documentaires qu'elle est en train de rassembler et de composer (l'anthologie des nouvelles américaines et l'album de chefs-d'œuvre d'art français). De plus, elle insiste à vouloir connaître les noms des collaborateurs et des directeurs de la maison Janin, pour être renseignée davantage : « Vous avez bien voulu me dire que je pouvais considérer la maison Janin comme la mienne ; il est donc bien naturel que je tiens à ce que les présentations soient faites »<sup>75</sup>. Emmanuel Boudot-Lamotte ne se montre pas gêné, au contraire il donne toute sorte d'information sur son entreprise et il permet à Yourcenar de choisir librement les options du contrat, sans se prononcer : « Pour commencer, modifiez le contrat de DP à votre bon gré, à votre bon sens, “à votre bon cœur” »<sup>76</sup>. Malgré son attitude conciliante, Emmanuel Boudot-Lamotte n'arrive à obtenir de

---

<sup>74</sup> M. Yourcenar, *En 1939, l'Amérique commence à Bordeaux* cit., p. 202.

<sup>75</sup> *Ibidem*, p. 219.

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 221.

Yourcenar aucune option de préférence, puisqu'elle change d'avis, comme on le voit dans la lettre suivante, datée du 7 juin 1947 :

J'ai eu, en attendant votre réponse, le temps de réfléchir à ce principe d'option qui me paraît de plus en plus contestable [...] dans le cas qui nous occupe, je ne vois pas plus loin que le présent volume. En général, d'ailleurs, je répugne à toute idée d'engagement à une époque comme la nôtre<sup>77</sup>.

On peut supposer que Emmanuel Boudot-Lamotte se soit vu obligé d'accepter les termes de ce contrat, qui présente, d'ailleurs, peu d'avantages et de certitudes pour la maison Janin, déjà atteinte par la crise de l'édition. Mais, après toutes ces négociations et ces discussions, le contrat est enfin signé et la maison Janin est prête à former le volume, si ce n'est que le manuscrit de l'*Ariane* a été perdu. Les autres textes ont été récupérés, sans le moindre effort, chez Jean Ballard et Roger Lannes qui en gardaient des copies, mais Gallimard semble avoir égaré le manuscrit de l'*Ariane*. Ce n'est qu'après des mois de recherches intensives que le texte sera enfin retrouvé, en octobre 1947, chez Gallimard. Toutes ces circonstances défavorables, jointes à la crise que la maison d'édition doit traverser, retardent davantage la préparation du volume *Dramatis Personae* et Yourcenar commence à se montrer impatiente d'autant plus qu'elle n'a pas encore reçu l'argent pour la publication de l'*Électre* et pour la remise du manuscrit complet : « Je vous avoue que je commence à être sérieusement découragée »<sup>78</sup>. Elle ne manque pas de se montrer agacée et de souligner ces problèmes à son interlocuteur qui, pourtant, cherche à éluder les questions et insiste sur le fait que la maison Janin résiste à la crise, malgré les opérations qu'elle doit subir pour survivre. L'écrivaine ne se laisse pas convaincre et comprend immédiatement que les éditions Janin ont de grandes difficultés : « Ces nouvelles ne m'ont pas tout à fait surprise : le fait même que, depuis quelques mois, vous me parliez fort peu d'affaires tendait à me faire croire qu'elles allaient mal »<sup>79</sup>. Dans cette lettre, datée du 9 avril 1948, l'écrivaine se décide à lui donner un ultimatum : s'il ne peut pas garantir la publication du volume avant le 1<sup>er</sup> septembre, elle

---

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 224.

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 238.

<sup>79</sup> *Ibidem*, p. 249.

renonce immédiatement au contrat et cherche un nouvel éditeur ; mais si elle continue à leur faire confiance et la préparation du volume passe la date indiquée, elle se verra obligée à se dégager légalement et à demander une somme en guise de dédommagement. Elle termine sa lettre sur un ton âpre et exaspéré :

C'est simplement une assurance, mais fort importante, du moins pour moi, que je prends contre des délais de publication trop longs et trop vagues. [...] Je n'ai ni le temps, ni à vrai dire l'énergie, d'aller plus loin<sup>80</sup>.

Emmanuel Boudot-Lamotte ne s'opposera pas à la décision de Yourcenar et lui permettra de renoncer à son contrat, puisque la maison Janin est dans l'impasse et risque de s'effondrer. Le manuscrit de *Dramatis Personae* sera donc envoyé à Joseph Breitbach<sup>81</sup>, comme indiquée par l'auteure, mais il ne sera jamais publié et on ne sait pas s'il a été renvoyé en Amérique ou si Breitbach a continué à lui chercher un éditeur. De plus, on a vu que l'arrivée de la célèbre malle, contenant les brouillons de *Mémoires d'Hadrien* en 1949, a complètement détourné l'écrivaine de ses projets théâtraux, qui seront momentanément mis de côté pour l'élaboration de son roman. Ce n'est qu'en 1951 que Marguerite Yourcenar reprend le projet de *Dramatis Personae*, qui figure, d'ailleurs, comme « pièce de débat »<sup>82</sup> dans une controverse qui oppose les éditions Plon et Gallimard.

Après la publication de trois fragments de *Mémoires d'Hadrien* sur « La Table Ronde »<sup>83</sup>, le 4 septembre 1951, Gallimard décide d'exercer son droit d'option sur cet ouvrage et défend à Plon de l'imprimer, en offrant de revaloriser le vieux contrat de 1938 et de se charger de tous les frais judiciaires, si l'écrivaine quitte immédiatement Plon. Yourcenar refuse cette proposition et reproche à Gallimard ses manquements et ses négligences :

---

<sup>80</sup> *Ibidem*, p. 251.

<sup>81</sup> Joseph Breitbach est un journaliste et écrivain franco-allemand, ami de Yourcenar et d'Emmanuel Boudot-Lamotte.

<sup>82</sup> M. Yourcenar, *D'Hadrien à Zénon. Correspondance 1951-1956* cit., p. 96.

<sup>83</sup> M. Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien. Première partie* : « *Animula Vagula Blandula* » in « La Table Ronde », n° 43, juillet 1951, pp. 71-84 ; M. Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien (suite)* : « *Varius multiplex multiformis* » in « La Table Ronde », n° 44, août 1951, pp. 94-118 ; M. Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien (fin)* : « *Tellus stabilita* » in « La Table Ronde », n° 45, septembre 1951, pp. 36-59.

Cette même lettre témoigne envers mon livre *Mémoires d'Hadrien*, que vous ne connaissez tout au plus que par quelques fragments publiés dans « La Table Ronde », d'un intérêt qui m'étonne, en même temps qu'elle me rappelle notre traité du 10 décembre 1938 que je considère annulé de fait par votre maison, en raison de son comportement à mon égard<sup>84</sup>.

En effet, pendant douze ans, elle n'a reçu aucune nouvelle de cette maison d'édition et si elle a obtenu un relevé de comptes en 1947 ce n'est qu'à la suite de demandes réitérées ; de plus, *Le Coup de Grâce* a été épuisé et Gallimard n'a fait aucun effort pour le réimprimer et il a manqué à une clause du contrat qui lui imposait de racheter et de réimprimer les œuvres épuisées chez d'autres éditeurs, comme *Alexis ou le traité du vain combat* qui à l'époque était introuvable. À toutes ces motivations, Yourcenar ajoute qu'elle considère le contrat comme périmé puisqu'en 1947 elle avait présenté le recueil de *Dramatis Personae* et la maison d'édition l'avait refusé avec une lettre qui ne faisait aucune allusion à l'exercice d'un droit d'option sur ses œuvres futures. En outre, si on pense que, quand elle s'est rendue au bureau de comptabilité, un employé lui a dit que la maison n'aurait plus jamais l'occasion de lui écrire, Yourcenar a jugé que Gallimard se désintéressait complètement de son œuvre et a voulu s'engager avec Plon, qui lui offrait sans hésitations un contrat pour publier *Mémoires d'Hadrien*. L'écrivaine reconnaît avoir commis une grave imprudence en considérant son contrat comme résilié, mais elle défend ses intérêts en faisant preuve d'une grande persévérance et détermination et demande partout des conseils légaux pour se dégager des obligations envers Gallimard. Yourcenar se montre inflexible et résolue à faire publier *Mémoires d'Hadrien* chez Plon, car elle est persuadée de son bon droit et propose un accord amical. Le 19 septembre 1951, elle demande à son ami Jean Schlumberger, administrateur de la NRF, d'avancer une proposition à Gaston Gallimard : si ce dernier renonce à la publication de cette œuvre, elle lui concède son prochain ouvrage qui pourrait être un volume d'essais qu'elle vient de terminer, parmi lesquels figure un article sur Cavafy, déjà publié dans la revue « Mesures » ; ou le recueil *Dramatis Personae* que, selon Yourcenar, Gallimard n'a même pas pris la peine de lire en 1947. Par la suite, elle

---

<sup>84</sup> *Ibidem*, pp. 63-64.

charge Maurice Bourdel, directeur de la maison Plon avec Charles Orenge, de refaire la même proposition au cours d'une rencontre en présence du Président du Syndicat des éditeurs. Les deux parties n'arrivent pas à un accord, car Gallimard ne veut pas renoncer à son droit de préférence pour *Mémoires d'Hadrien* et Plon n'est pas disposé à y renoncer. De plus, le 2 novembre 1951, Yourcenar donne rendez-vous à Gaston Gallimard à son hôtel, mais cette rencontre aboutit à une autre impasse : « Il est évident que nous n'arriverons pas à un arrangement à l'amiable avec celui-ci, opérant dans le sens de nos intérêts »<sup>85</sup>. Au cours de ces mois, lorsque Gallimard semble se désintéresser complètement au volume de *Dramatis Personae* pour *Mémoires d'Hadrien*, Plon, sans pourtant renoncer à cet ouvrage, envisage de publier aussi le recueil de pièces. À ce point, Yourcenar ne se limite pas à confier le manuscrit à Charles Orenge dans l'attente de signer un contrat, au contraire, elle pense le remanier encore une fois pour chercher à donner à cet ensemble une plus grande cohérence, comme elle écrit dans une lettre datée du 4 octobre 1951 :

[...] il serait difficile de vous envoyer immédiatement le texte complet : une moitié n'existe qu'à l'état de manuscrit non encore corrigé, et dont une quarantaine de pages, comme je l'indiquais je crois à M. Bourdel, sont à refaire pour donner à l'ensemble de l'œuvre la solidité qui convient<sup>86</sup>.

Après avoir corrigé ce texte maintes fois, comme attesté par sa correspondance avec Emmanuel Boudot-Lamotte, Yourcenar revient sur son œuvre avec le souci de la perfectionner et de créer une plus grande unité entre les différentes parties qui la composent. Parmi les nombreux projets auxquels l'écrivaine s'est consacrée pendant les premières années en Amérique, on a vu que ce recueil est le seul ouvrage qu'elle continue à reprendre et à modifier après l'écriture de *Mémoires d'Hadrien*. L'autre moitié de *Dramatis Personae*, dont elle parle dans la lettre susmentionnée, est formée par *Le Mystère d'Alceste* et *Électre ou la Chute des masques*, deux dialogues dramatiques qui ne nécessitent pas de remaniements et qu'elle promet envoyer à Plon dès que possible. Par

---

<sup>85</sup> *Ibidem*, p. 92.

<sup>86</sup> *Ibidem*, p. 74.

conséquent, les seules parties à corriger sont, encore une fois, le long essai en ouverture du recueil et le texte de l'*Ariane*, qui, on voudrait le rappeler, avait déjà subi des modifications non négligeables avant d'être envoyé à Boudot-Lamotte. L'insistance et le soin avec lequel l'écrivaine continue à reprendre cette pièce nous donne encore une fois la preuve que ce texte lui tient à cœur et qu'il revêt une grande importance dans l'ensemble du recueil.

Comme promis, Yourcenar demande à Jean Ballard un exemplaire du *Mystère d'Alceste* et envoie à Charles Orengo le texte d'*Électre ou la Chute de masques*, sans les deux autres fragments du recueil qui doivent encore être remaniés. Après la résolution de l'affaire Gallimard et la publication de *Mémoires d'Hadrien*, on retrouve peu de références à *Dramatis Personae*, dont le titre même risque d'être substitué, car Yourcenar s'est aperçue qu'il a déjà été utilisé par l'écrivain Denis de Rougemont dans un recueil d'essais<sup>87</sup>. Ce n'est qu'en 1952 qu'elle reprend ce sujet avec son avocat Jean Mirat, lorsqu'elle lui demande à quel point une œuvre modifiée peut se considérer comme une œuvre nouvelle : « Je m'aperçois que je n'ai pas encore répondu à la question concernant *Dramatis Personae*. C'est qu'elle est fort délicate : jusqu'à quel point un livre remanié est-il un *nouveau* livre ? »<sup>88</sup>. On peut supposer qu'entretemps elle se soit livrée à d'autres remaniements du texte, notamment en ce qui concerne l'*Ariane* ou *Qui n'a pas son Minotaure ?*, sans toutefois aboutir à aucune publication. L'année suivante, Marguerite Yourcenar voudrait publier l'*Électre ou la chute des masques* dans le « Mercure de France », mais l'éditeur Plon préfère qu'elle soit publiée dans « La Table Ronde »<sup>89</sup>. Pour cette raison, elle écrit à M. de Sacy, collaborateur de la revue « Mercure de France », pour le renseigner sur ces nouvelles et sur le long essai qu'elle a l'intention de

---

<sup>87</sup> « Denys de Rougemont avait employé ce même titre, mais en français, pour un volume d'essais publiés, je crois, chez Corrêa, *Les Personnages* (ou *Les personnes*) du *Drame*. Si ce changement n'a pas encore été effectué jusqu'ici, c'est que *Dramatis Personae*, sous son ancien titre, figure dans la présente controverse entre mes deux éditeurs [...] ». *Ibidem*, p. 96.

<sup>88</sup> Italique de l'auteure. *Ibidem*, p. 148.

<sup>89</sup> M. Yourcenar, *Électre ou la chute des masques* in « La Table Ronde », n° 65, mai 1953, pp. 45-57.

faire paraître sur sa revue. Il s'agit de la préface, maintes fois modifiée, de *Dramatis Personae* qui traite de la tragédie grecque et de son interprétation à travers les époques ; Yourcenar affirme que le titre *Dramatis Personae* s'adapte mieux à cet essai qu'à l'ensemble du volume et ajoute qu'elle a l'intention de l'augmenter davantage avant de le présenter : « je le proposerai bien volontiers au *Mercure de France*, mais je l'ai relu ces jours-ci, et tiens à le refondre et à l'augmenter avant de vous l'offrir, ce qui demandera peut-être quelques mois »<sup>90</sup>. Une note manuscrite à marge de cette lettre nous signale que l'essai ne sera jamais prêt pour cette publication : « never completed as [intended] says MY in 1963, Feb. »<sup>91</sup>. Après cette lettre, on ne connaît plus rien de la destinée de ce recueil dont le manuscrit n'a pas été retrouvé ; la seule information que l'on possède de ces années est fournie par l'écrivaine dans la préface à l'édition Plon de *Qui n'a pas son Minotaure ?* : « en 1956 ou en 1957, [la pièce] fut de nouveau révisée et partiellement ré-écrite »<sup>92</sup>. La correspondance de Marguerite Yourcenar nous renseigne beaucoup sur ces vicissitudes et sur les intentions de l'auteure à l'égard de ce volume. Il ne s'agit pas d'un texte qu'elle a oublié et laissé dans un tiroir pour plusieurs années, au contraire, ses efforts pour le faire publier coûte que coûte et les nombreux remaniements et corrections nous attestent la grande importance de cette œuvre pour l'auteure. De plus, c'est au moment où l'écrivaine conçoit *Dramatis Personae* que *l'Ariane ou Qui n'a pas son Minotaure ?* subit le plus grand nombre de modifications et de changements. Par rapport aux autres textes, cette pièce est complètement modifiée et nous ne connaissons qu'une partie assez réduite de cette longue gestation qui s'est fort prolongée au cours des années.

Donc, c'est pour ces raisons que ce volume resté inachevé présente un grand intérêt, puisqu'il contient une version intermédiaire que nous ne possédons pas et qui se situe entre le petit sketch de 1939 et la pièce publiée chez Plon en 1963. Pourtant, si on veut chercher à reconstituer,

---

<sup>90</sup> *Ibidem*, p. 244.

<sup>91</sup> *Ibidem*, p. 243.

<sup>92</sup> M. Yourcenar, *Le Mystère d'Alceste suivi de Qui n'a pas son Minotaure ?*, Paris, Plon, 1963, p. 179.

au moins en partie, le texte perdu, il vaut la peine de prendre en considération les essais qu'elle a publiés dans la revue « Les Lettres Françaises » en 1944-1945. Il s'agit de réflexions approfondies sur la tragédie grecque et sur son interprétation à travers les siècles qui s'avèrent très importantes, car elles ont été utilisées comme base pour écrire la préface de *Dramatis Personae*. Il est vrai que les articles publiés ont été modifiés beaucoup au cours des années '40, comme démontré par les lettres à Emmanuel Boudot-Lamotte, et que la préface du recueil dépasse en longueur ces essais, toutefois ils représentent un premier stade de l'élaboration du recueil qu'il vaut la peine de connaître.

### 3.3 Mythologies

Ces essais sont les premiers textes issus de la période de désarroi et d'isolement que Marguerite Yourcenar a traversé durant les premières années passées en Amérique. Ils sont d'autant plus importants qu'ils montrent les premiers efforts de l'écrivaine pour sortir de son accablement et pour faire entendre sa voix, après un moment de dépression où sa créativité semblait tarir. Il est vrai qu'elle publie d'autres textes en revue à cette époque, par exemple ses traductions de Constantin Cavafy, mais ces œuvres ont été réalisées auparavant, à la fin des années '30, tandis que les essais sur le mythe grec ont été composés à cette époque. Par conséquent, c'est avec joie qu'elle apprend, en 1943, que Roger Caillois a accepté de publier ses articles dans la revue « Les Lettres Françaises »<sup>93</sup>, qu'il vient de fonder en 1941 à Buenos Aires avec Victoria Ocampo. Il s'agit de cahiers trimestriels de littérature française réalisés avec la collaboration des écrivains français résidant en France et à l'étranger, comme : Jules Supervielle, André Malraux, André Gide, André Breton, Jules Romains, Paul Éluard, Georges Neveux, Paul Valéry, Charles Péguy et Julien Green.

Pour la première fois après son départ pour les États-Unis, Marguerite Yourcenar peut enfin récupérer son identité d'écrivaine et créer des liens

---

<sup>93</sup> « Les Lettres Françaises » n'est pas à confondre avec la revue homonyme fondée par Jean Paulhan et Jacques Decour en 1942.



avec le milieu intellectuel francophone, en particulier avec les revues de la résistance intellectuelle française<sup>94</sup>, dont « Les Lettres Françaises » font partie. Dans son discours de réception à l'Académie Française, lorsqu'elle doit prendre place dans le fauteuil de Roger Caillois, Marguerite Yourcenar raconte ce que cette revue a signifié pour elle :

À cette époque où la voix de France n'arrivait que rarement jusqu'à nous, ces minces cahiers nous apportaient une preuve rassurante de la vitalité de la culture française, venue, certes, d'un autre point du monde, mais n'en prouvant que mieux son don d'universalité<sup>95</sup>.

Elle ajoute qu'elle s'est étonnée, quand Roger Caillois a accepté de publier ce qu'elle considère comme des « pages assez informes, qui plus tard [lui] ont servi de brouillon pour certaines parties d'autres livres »<sup>96</sup>. Le chaleureux accueil que ses essais ont eu aux « Les Lettres Françaises » est dû aussi à l'intérêt que Caillois éprouvait pour le mythe et pour son évolution à travers les siècles, que Yourcenar a bien exprimé dans ses textes.

Le premier article<sup>97</sup>, nommé *Mythologie*, est publié en janvier 1944<sup>98</sup>, il sera publié, avec des coupures, dans « Les Nouvelles Littéraires »<sup>99</sup> et inséré par la suite dans le recueil *En Pèlerin et en étranger* avec le titre *Mythologie grecque, mythologie de la Grèce*<sup>100</sup> en demeurant presque inchangé. Ce premier essai a un caractère général : on se concentre sur la fonction du mythe et sur son emploi à travers les siècles. Marguerite Yourcenar affirme que l'homme a depuis toujours cherché à évoquer des concepts universels à l'aide de mythes et de légendes ; la mythologie « c'est-à-dire l'utilisation artistique ou littéraire de croyances religieuses »<sup>101</sup> permet à l'homme, à travers l'emploi d'un sujet connu, placé dans un décor indéfini avec peu de détails, d'arriver à l'essentiel et

---

<sup>94</sup> Certains numéros de « Les Lettres Françaises » sont parus à Londres et diffusés clandestinement en France.

<sup>95</sup> J. Savigneau, op. cit., pp. 168-169.

<sup>96</sup> *Ibidem*.

<sup>97</sup> Des extraits de ce texte seront repris dans *Les Nouvelles Littéraires*, 15 mars 1980.

<sup>98</sup> M. Yourcenar, *Mythologie* in « Les Lettres Françaises », n° 11, janvier 1944, pp. 41-46.

<sup>99</sup> M. Yourcenar, *Mythologie* in « Les Nouvelles Littéraires », n° 2728, 13-20 mars 1980, pp. 9-10.

<sup>100</sup> M. Yourcenar dans *Essais et Mémoires*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, pp. 440-445.

<sup>101</sup> *Ibidem*, p. 41.

de communiquer des vérités universelles. Par exemple, l'histoire de Phèdre et d'Hippolyte permet à Racine de raconter le drame de chaque belle-mère et de chaque beau-fils, sans tomber dans un bas réalisme, mais en utilisant un langage universel, celui du mythe, qui peut s'adapter à chaque situation humaine. Pour que cela se produise, il faut éviter à tout prix les « accessoires qui relèvent de la sociologie, de la mondanité ou du commérage »<sup>102</sup> et les détails trop précis qui risquent de limiter la situation décrite et de détourner l'attention du lecteur de ce qui est le message principal. C'est justement ce qu'elle reproche aux « poètes archéologues », comme Leconte de Lisle, qui ne songent qu'à nous apprendre tous les moindres petits détails, par souci d'exactitude historique, et qui finissent par négliger ce qu'il y a de plus important dans l'épisode raconté, c'est-à-dire la portée universelle du mythe. Chaque écrivain ou artiste du passé a joué avec la matière mythique en y apportant inévitablement des modifications et des variations qui reflètent son propre goût ou celui de son époque ; leur originalité se mesure dans le traitement d'un thème très connu : par exemple, « Botticelli et Rubens ne sont jamais davantage eux-mêmes que quand chacun d'eux peint différemment une Vénus couchée »<sup>103</sup>. Malgré les nombreuses différences, toutes les situations humaines sont bien représentées par le mythe qui les unifie et leur confère une sorte de « dignité tragique »<sup>104</sup> qui fait songer aux anciens : « la lamentation de toutes les vieilles mères que la chronique n'a pas eu le temps d'écouter hurler trouve une voix dans la bouche édentée d'Hécube »<sup>105</sup> ; « la retraite de 1941 sur l'Olympe, la défense de la Crète ou de l'Épire restent les épisodes de Thermopyles éternels »<sup>106</sup> ; « chaque fille de Londres ou d'Amsterdam cherchant son frère mort sous les débris de maisons bombardées nous rassure sur l'authenticité du mythe d'Antigone »<sup>107</sup>. Yourcenar affirme que le mythe grec a eu plus de succès par rapport aux autres traditions,

---

<sup>102</sup> *Ibidem.*

<sup>103</sup> *Ibidem.*

<sup>104</sup> *Ibidem*, p. 42.

<sup>105</sup> *Ibidem.*

<sup>106</sup> *Ibidem.*

<sup>107</sup> *Ibidem.*

car il a réussi à atteindre l'universel et s'est imposé à travers les siècles grâce aux nombreux pédagogues qui n'ont pas cessé de transmettre les légendes anciennes, ce qui a permis aux éléments de la tradition classique de rester intacts et d'exercer une certaine influence dans la littérature et dans l'art. Qu'il s'agisse d'une influence directe ou indirecte, la littérature moderne puise sa force plus ou moins consciemment dans la mythologie grecque qui, à travers les âges, s'est remplie aussi de figures historiques comme Alexandre, César, le Christ et tant d'autres.

Après cette présentation générale sur la matière grecque, l'auteure prend en considération les autres mythologies et leurs limites : la tradition extrême-orientale, égyptienne ou précolombienne peut tenter le poète occidental pour son charme chargé de mystère et d'exotisme, mais elle reste incompréhensible pour nous et n'est connue que par les spécialistes. La mythologie celtique ou germanique nous concerne de plus près, car elle représente nos racines et notre histoire, mais cette tradition a disparue pour deux mille ans et il est maintenant impossible de la rétablir, malgré les efforts de Wagner, de Yeats, de Bédier et de tant d'autres pour réintégrer la matière celtique et germanique dans notre culture. De plus, les nationalismes qui se sont imposés au début du XX<sup>e</sup> siècle ont exploité ces mythologies locales à des fins de propagande, mais, au lieu d'exalter leur universalité, ils ont gâté et bloqué ces traditions qui n'ont pas eu la possibilité d'exprimer leur potentiel. L'écrivaine précise que déjà au XV<sup>e</sup> siècle, la matière antique a eu plus de succès que la matière de Bretagne et cette tendance a continué au XVII<sup>e</sup> siècle, car les écrivains préfèrent utiliser des sujets classiques plutôt que celtiques : « l'indéfinissable et amère douceur de l'amour coule chez Racine comme chez Marie de France : mais le visage qui s'y mire est celui de Bérénice et non d'Iseut la Blonde »<sup>108</sup>. Selon l'auteure, on peut chercher à utiliser la matière de Bretagne, mais rien n'empêche que pour le public occidental « Arthur sera toujours moins familier qu'Hector »<sup>109</sup>. À partir de la Renaissance, on assiste à la création de figures mythiques nouvelles, comme Don Juan, Faust, Roméo, Juliette et

---

<sup>108</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>109</sup> *Ibidem*.

Hamlet qui expriment des inquiétudes étrangères au monde ancien. Néanmoins, c'est la mythologie grecque qui constitue la base de la culture occidentale car « elle a résolu le double problème d'un système de symboles assez riche pour permettre les plus complètes confessions individuelles, assez général pourtant pour être immédiatement compris »<sup>110</sup>. Yourcenar souligne avec insistance la nécessité de l'homme d'exprimer ses propres idées à travers des « signalisations universellement acceptées »<sup>111</sup> que le mythe lui fournit et, même si son traitement change continuellement au cours des siècles, il s'est maintenu et est arrivé jusqu'à nous. Pendant la période du romantisme qui selon l'auteure souffrait d'un manque de valeurs exemplaires, seuls Stendhal et Barrès ont cherché en Espagne et en Italie les traces d'une énergie ancienne et ont redécouvert l'atmosphère mythique qui y régnait. Cette redécouverte s'est manifestée aussi pour la Grèce, mais d'une façon différente et sous une nouvelle forme : le goût pour l'exotisme en effet ne cache en réalité qu'un nouvel intérêt pour la matière grecque. Par exemple, *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre n'est qu'une version exotique de l'histoire de Daphnis et Chloé ; la figure de la vierge vouée à la mort, *Atala* de Chateaubriand est une nouvelle Iphigénie ; de plus, c'est au Maroc que Gide retrouve une Grèce pastorale et sensuelle et c'est à travers les théories freudiennes que les surréalistes ont redécouvert la Grèce. Chaque artiste peut entrer en contact avec cet univers à travers des moyens différents, ce qui compte le plus est qu'il puisse à travers le mythe extraire du contingent sa matière éternelle.

L'essai suivant, qui prend le titre de *Mythologie II. Alceste*, paraît dans « Les Lettres Françaises » le premier octobre 1944<sup>112</sup> et sera utilisé comme base pour construire la préface de l'*Alceste* dans le volume *Le Mystère d'Alceste suivi de Qui n'a pas son Minotaure ?* de l'édition Plon 1963. Cet article traite les différentes interprétations du mythe d'Alceste aux cours des siècles, et il porte comme devise un fragment de quatre

---

<sup>110</sup> *Ibidem.*

<sup>111</sup> *Ibidem.*

<sup>112</sup> M. Yourcenar, *Mythologie II. Alceste* in « Les Lettres Françaises », n° 14, 1<sup>er</sup> octobre 1944, pp. 33-40.

vers qui auraient dû faire partie de la tragédie de l'Alceste que Racine n'a jamais réalisée :

Je vois déjà la rame et la barque fatale ;  
J'entends le vieux nocher de la rive infernale.  
Impatient, il crie : « On t'attend ici-bas ;  
Tout est prêt ; descends, viens, ne me retarde pas<sup>113</sup>.

Cette pièce qui suit la *Phèdre* et qui précède *Esther* aurait représenté la première tragédie « domestique » de Racine, où pour la première fois on a affaire à une femme qui meurt volontairement, non à cause d'un amour illégitime, mais pour sauver la vie de son mari Admète. Le sacrifice de la jeune épouse, accompli à cause d'une passion légitime, aurait préfiguré *Esther*, la juive qui se sacrifie pour sauver son peuple. L'écrivaine s'interroge sur cette pièce que Racine aurait pu écrire, puis elle passe à tracer l'histoire d'Alceste à travers les siècles. Au Moyen-Âge, cette figure est immédiatement associée à l'image d'un amour idéal et vertueux : l'épouse qui sacrifie sa vie pour son mari est représentée comme une femme bonne, honnête et vertueuse. Milton souligne ses vertus chrétiennes et fait d'elle « un symbole universel de la Rédemption »<sup>114</sup> ; tandis qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle on a la tendance à préférer le mythe d'Orphée à celui de l'Alceste qui, pourtant, est traité deux fois par Gluck. Ce dernier ne s'intéresse pas au combat mystique avec la mort, mais il veut exalter l'image de cette femme digne et vertueuse. Puis, Alfieri nous offre une version, selon Yourcenar, trop baroque et superficielle du mythe, puisqu'il n'approfondit pas les thématiques existentielles et ses personnages sont trop froids et distants. Après avoir parlé des artistes qui se sont inspirés de la version d'Euripide, l'écrivaine passe à analyser l'attitude de ce dramaturge grec qui a été un grand novateur à son époque. Il se détache de Sophocle, d'Eschyle et des autres pour réinterpréter à travers sa vision de « sceptique mystique »<sup>115</sup> les mythes anciens. Pour expliquer ce concept, Yourcenar fait une digression et affirme qu'un artiste peut adopter deux attitudes différentes face aux passions humaines : il peut les exalter, les dépouiller du contingent

---

<sup>113</sup> *Ibidem*, p. 33.

<sup>114</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>115</sup> *Ibidem*, p. 35.

jusqu'à leur conférer de la dignité, ou il peut dissoudre leur caractère sacré et idéal pour les ramener à terre, au quotidien. Les deux mouvements se produisent et s'alternent continuellement dans l'histoire littéraire, parfois il y a des moments de transition où les deux attitudes coexistent :

Tout se passe comme si le poète, s'effrayant tour à tour d'être allé trop loin dans chaque voie, s'efforçait tantôt de prouver à l'homme qu'il est éternel, tantôt de prouver à l'éternité qu'elle est humaine<sup>116</sup>.

Selon Yourcenar, Euripide appartient à une phase de transition qui tend vers « l'expiration du mythe grec »<sup>117</sup>, puisqu'il est le premier à ramener le mythe au quotidien et à désacraliser les légendes anciennes pour montrer qu'elles peuvent se retrouver dans la réalité quotidienne.

Après avoir souligné la nouveauté et l'importance de la tragédie d'Euripide, l'écrivaine cherche à montrer les problèmes qui se posent au poète moderne lorsqu'il doit reprendre ce thème. Euripide construit son drame sur une série de sacrifices, pour présenter les différents degrés du dévouement : Alceste sacrifie sa vie pour Admète ; Admète sacrifie son deuil pour ses devoirs d'hospitalité envers Hercule ; Hercule sacrifie son bien-être pour sauver une inconnue et le seul personnage qui ne se sacrifie pas, c'est-à-dire le père d'Admète, n'est pas moins important puisqu'il démontre, avec son refus, un attachement à la vie qui est, somme toute, une forme de dévouement qui n'est pas à minimiser. Si pour les grecs le seul énoncé de la légende suffisait à rappeler ces valeurs et à susciter du respect et une vue religieuse sur ce drame, le poète moderne a du mal à produire le même effet aujourd'hui, puisque des figures sacrées comme Apollon et la Mort ne suscitent pas le même respect et les mêmes frissons d'horreur. L'écrivaine explique que, pour l'homme moderne, la Mort est devenue une expérience individuelle, une sorte de désintégration qu'il faut accepter ; par conséquent, le poète moderne pourrait jouer sur l'image individuelle d'un « noir cheminement vers le néant et la perte »<sup>118</sup> pour susciter un effet équivalent. De plus, la

---

<sup>116</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>117</sup> *Ibidem*.

<sup>118</sup> *Ibidem*, p. 38.

tragédie d'Euripide insiste sur des aspects qui à l'époque de sa composition représentent des nouveautés, mais qui aujourd'hui nous semblent banals : on fait référence à la scène de la querelle entre Admète et son père qui représente le conflit des générations, thématique qui ne scandalise pas aujourd'hui après deux siècles de réalisme, et le drame conjugal qui est à peine esquivé peut nous paraître réducteur et simplifié. Une fois approfondis les problèmes qui se posent au poète moderne au moment d'aborder le sujet de l'Alceste, l'écrivaine souligne un autre aspect qu'il vaut la peine de prendre en considération, c'est-à-dire la médiocrité d'Admète. Selon Yourcenar, il ne faut pas esquiver ce personnage faible et indigne du sacrifice d'Alceste, mais il vaut la peine de prendre en considération cette partie de l'humain qui est rarement représentée et acceptée : « le poète lui-même aura accompli le plus grand progrès possible vers la sagesse, le jour où il acceptera comme un fait, cette médiocrité de l'homme pour qui l'on meurt »<sup>119</sup>. Cette considération est très intéressante puisque Yourcenar, dans *Qui n'a pas son Minotaure ?*, cherche justement à décrire la faiblesse de l'homme à travers le personnage de Thésée. Comme on l'a déjà vu dans *Ariane et l'Aventurier*, ce héros perd toutes les vertus et les qualités que la tradition lui attribuait ; en effet, Thésée est un homme médiocre, faible, indigne et lâche et l'écrivaine ne le cache pas, au contraire, au fur et à mesure qu'elle modifie son texte, elle le rend de plus en plus détestable, comme si elle essayait de rendre évidente la médiocrité dont elle parle dans son essai.

Le dernier article, intitulé *Mythologie III. Ariane-Électre*, est publié en janvier 1945<sup>120</sup>. La première partie de cet article sera utilisée comme base pour la préface de *Qui n'a pas son Minotaure ?* de l'édition Plon 1963, tandis que la deuxième partie sera reprise pour la préface d'*Électre ou la chute des masques* de 1954. Comme pour l'essai sur l'Alceste, l'écrivaine retrace l'histoire des deux mythes à travers les siècles, en analysant leurs différentes interprétations. Premièrement, on va analyser la partie

---

<sup>119</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>120</sup> M. Yourcenar, *Mythologie III. Ariane-Électre* in « Les Lettres Françaises », n° 15, janvier 1945, pp. 35-45.

concernant l'*Électre* pour laisser l'*Ariane* à une étude plus approfondie à la fin du chapitre.

Yourcenar affirme que le mythe d'Électre représente tous les aspects de la famille criminelle au cours des siècles et analyse son traitement dans les œuvres des tragiques grecs : Eschyle croit que chaque héros est en même temps coupable et innocent, victime et bourreaux, par conséquent ses personnages sont complexes et contradictoires : que l'on pense à Clytemnestre qui est la fois une mère tendre et une impitoyable meurtrière, tandis que Électre joue le rôle d'instigatrice d'Oreste, mais elle demeure humaine. En revanche, chez Sophocle, Électre devient l'héroïne principale de la tragédie et on commence à développer un nouveau concept de justice. À l'âge classique, on ne peut plus admettre qu'une femme puisse être, en même temps, une mère et une criminelle, par conséquent le personnage de Clytemnestre perd toute sa richesse pour devenir une simple incarnation du mal et son crime n'a pas de justifications. C'est avec Euripide que le drame récupère toute son humanité, mais sous l'apparence d'une affaire criminelle ; en effet, il ne s'agit plus d'obtenir une sorte de justice, mais de satisfaire la rancune de l'héroïne : « Euripide est le premier à entrouvrir, probablement par mégarde, la boîte de Pandore pleine des richesses inépuisables et puantes du subconscient »<sup>121</sup>.

Après avoir considéré le traitement révolutionnaire de ce mythe dans les mains d'Euripide, Yourcenar continue à tracer l'évolution de l'Électre aux cours des siècles. Les écrivains de la Renaissance, trop intéressés à l'homme comme individu, se détournent de l'aspect familial de ce mythe pour privilégier le côté vengeur ; seul Shakespeare, avec Hamlet, développe le thème du fils qui se venge sur la mère, mais avec une issue tout à fait différente, car le protagoniste, tout seul à accomplir son destin, manque son but et démontre ainsi l'incapacité de l'homme moderne de se venger. Racine dans son *Andromaque* renverse les données du drame : il n'y a aucune référence au matricide et Oreste n'accomplit pas son meurtre pour des raisons familiales, mais par amour

---

<sup>121</sup> *Ibidem*, p. 40.



et pour supprimer un rival. Le manque de talent de Crébillon, selon Yourcenar, a empêché le XVIII<sup>e</sup> siècle d'avoir un chef-d'œuvre inspiré du mythe d'Électre et la version de Leconte de Lisle n'est qu'un prétexte pour parler d'une période préhistorique et féroce où l'homme moderne peut s'évader, sans approfondir le mythe et ses possibilités ; tandis que la vogue de l'archéologie au XIX<sup>e</sup> siècle a produit des traductions pédantes et archaïsantes qui n'ont pour résultat que de déformer le drame original. C'est au XX<sup>e</sup> siècle que le mythe acquiert une nouvelle importance et diffusion grâce aux études psychanalytiques qui cherchent dans chaque famille une Électre ou un Oreste à analyser. À cette époque, où l'on cherche à sonder les monstres de l'inconscient, toutes les œuvres inspirées du drame des Atrides, comme *Voyage à Sparte* de Barrès, *Le deuil sied à Électre* de O'Neill, *Électre* de Giraudoux et *Les Mouches* de Sartre, donnent une valeur subjective au concept de justice et cherchent des justifications plus ou moins psychologiques aux effroyables crimes accomplis par les personnages : « pour trouver à la fureur d'Électre, à la folie d'Oreste, des motivations sexuelles évidentes ou cachées, pour préférer enfin l'instinctif ou l'inconscient à la *conscience*, dans les deux acceptions, intellectuelle et morale, de ce mot démodé »<sup>122</sup>. Si les anciens prênaient un ordre aussi bien dans les genres que dans les sentiments et refusaient toute confusion, l'époque moderne est plus intéressée à sonder les abîmes intérieurs de l'homme.

Selon l'écrivaine, lorsque les interprétations psychanalytiques ont cessé d'exercer leur charme sur nous, ce qui retient notre attention sur ce mythe est le destin de trois individus unis par une sorte de communauté de danger, par la haine, par la misère et par la rancune, que personne ne pourra jamais séparer. Dans la version de Marguerite Yourcenar, la révélation finale d'Égisthe, qui communique à Oreste qu'il est son véritable père, ne change rien à l'affaire : le destin des trois êtres (Électre, Oreste et Pylade) s'est déjà accompli et, même si les mobiles cessent d'être valables pour eux, les personnages persistent dans leur crime.

Quand la porte de la hutte se referme sur les trois inséparables, unis par un

---

<sup>122</sup> *Ibidem*, p. 43.

crime dont les mobiles mêmes se sont désagrégés en eux, nous devons sentir que rien ne dénouera plus ces trois êtres qui seront tour à tour, les uns pour les autres, leurs dieux et leurs furies, leurs infirmiers et leurs fantômes<sup>123</sup>.

Yourcenar reprendra et développera à sa façon ces considérations sur la tendance « des êtres à demeurer eux-mêmes quoi qu'on fasse »<sup>124</sup>, dans sa pièce, *Électre ou la chute des masques*, en y apportant des nouveautés par rapport au mythe en question.

La partie concernant l'*Ariane* se détache beaucoup de la préface de *Qui n'a pas son Minotaure ?* de l'édition Plon de 1963, puisqu'elle est plus synthétique et se limite à mentionner certains aspects qui seront mieux développés par la suite dans la préface proprement dite<sup>125</sup>. Comme pour les autres mythes, Yourcenar présente l'évolution du personnage d'Ariane à travers les siècles et elle commence en affirmant que, contrairement aux autres légendes, cette histoire est plus complexe, plus facile peut-être à retrouver parmi les nombreuses légendes locales, mais aussi plus manipulée et contaminée par les variantes que l'on a apportées à travers les époques. Il s'agit d'un mythe qui a des origines pré-grecques et qui se caractérise par des éléments qui donnent une image peu conventionnelle d'Ariane : en effet, elle n'est pas encore la fille de Minos et la sœur du Minotaure, mais elle se présente comme la prêtresse du monstre taureau, la déesse-abeille et la femme de Minos. Néanmoins, ces aspects primordiaux du mythe disparaissent avec les ruines de Cnossos et ne seront repris que par les archéologues du XX<sup>e</sup> siècle. La Grèce reprend la légende, en y apportant de nombreuses modifications, et Marguerite Yourcenar commence à dresser la liste des auteurs qui se sont intéressés au personnage d'Ariane : chez Homère, la fille de Minos n'est pas encore décrite comme la belle abandonnée sur la plage de Naxos, mais elle porte des tresses brunes et danse au rythme des flûtes ; l'auteure montre la continuité de ce mythe, car elle affirme que cette danse décrite par Homère est encore exécutée aujourd'hui à Crète. Il faut attendre la période alexandrine pour retrouver l'image de l'amante abandonnée,

---

<sup>123</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>124</sup> M. Yourcenar, *Électre ou la chute des masques* dans *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1971, p. 20.

<sup>125</sup> Pour une comparaison plus détaillée du présent article et de la préface de *Qui n'a pas son Minotaure ?* de l'édition Plon, on renvoie au Chapitre IV, 4.2.

consolée ensuite par Dionysos qui purifie et renouvelle son âme à travers l'épreuve de la douleur et de la solitude. En revanche, les satiriques de l'époque romaine dégradent cette figure qui prend l'apparence d'une prostituée qui se noie dans le vin et qui a perdu son caractère sacré et mystérieux. Les écrivains du Moyen-Âge s'inspirent de la version galante d'Ovide et insistent sur le thème de la belle demoiselle abandonnée sur une île, repris encore pendant la Renaissance qui se concentre sur l'image d'une Ariane pure, tragique et idéale. L'écrivaine fait référence à Monteverdi et à un fragment de partition qui exprime la douloureuse plainte de la fille de Minos ; puis, elle mentionne les tableaux de Titien, qui montrent une Ariane suivie par Dionysos et son troupeau de satyres, de nymphes et de Bacchantes ; et de Tintoret, qui préfère représenter un couronnement d'étoiles sur la protagoniste. Au XVII<sup>e</sup> siècle, on arrive à l'apogée du mythe d'Ariane et à l'exaltation des valeurs de l'amour, mais peu après l'attention est vite détournée vers Phèdre et sa passion illégitime et incestueuse, à partir de la tragédie de Racine. Le centre d'intérêt de ce mythe se déplace encore pour le poète moderne de la sœur d'Ariane au Minotaure et à Pasiphaé ; on ne s'intéresse plus aux sanglots de la belle abandonnée, mais on se concentre sur les mugissements des taureaux et sur les instincts bestiaux représentés par la femme de Minos. Au XX<sup>e</sup> siècle, les théories psychanalytiques encouragent à faire ressortir tout un répertoire de monstres qui symbolisent la passion qui ronge l'âme des hommes. À ce point, l'écrivaine s'aperçoit que l'évolution de ce mythe ne dessine qu'une « courbe descendante des valeurs de l'amour »<sup>126</sup>, car après avoir atteint l'apogée du mythe d'Ariane on retourne inexorablement vers des « bestialités primitives du subconscient et du cauchemar »<sup>127</sup>.

Yourcenar s'interroge sur les possibilités qui s'offraient à elle, lorsqu'en 1939 elle traita ce mythe dans le petit sketch publié dans « Les Cahiers du Sud ». Premièrement, elle décide de créer un effet de contraste entre Ariane et Phèdre, ces deux sœurs si différentes, mais en même temps complémentaires. Elles sont décrites à travers des éléments

---

<sup>126</sup> M. Yourcenar, *Mythologie III. Ariane-Électre* cit., p. 37.

<sup>127</sup> *Ibidem*, pp. 36-37.

d'opposition qui font en sorte que les deux sœurs ensemble représentent la totalité d'une femme. Néanmoins, une restriction s'impose pour le personnage de Phèdre : on ne peut pas jouer sur sa tragédie qui ne se produira que dix ans plus tard, donc il faut faire attention et utiliser un ton de comédie qui soit en même temps sombre. En effet, le lecteur connaît déjà l'issue de son drame et il sait que Thésée n'est pas le seul à être aimé par Phèdre, donc le comique qui ressort de certains dialogues est utilisé pour ne pas prendre trop au sérieux son premier amour. Selon Yourcenar, il y a une sorte de justice poétique dans sa pièce, puisque la Phèdre qui meurt de l'indifférence d'Hyppolite a été une adolescente au cœur froid qui a trahit Thésée quand l'occasion s'est présentée ; tandis que Ariane semble née pour l'abandon, car elle n'a jamais visé à l'homme, mais elle a toujours voulu aller plus haut, et c'est un Dieu qu'elle doit enfin rencontrer sur son chemin. En ce qui concerne Thésée, dès le début, il ne se présente pas comme un héros exceptionnel et il a encore les défauts et les manques d'un jeune adolescent ; mais le personnage d'Autolykos, qui a été inventé par l'auteure, n'est pas sans importance puisqu'il représente le double de Thésée et il a été créé pour former un couple parallèle à celui d'Ariane et Phèdre. Néanmoins, Thésée et Autolykos ne sont pas si différents comme ils paraissent au début de la pièce : en effet, le héros athénien devient de plus en plus semblable à ce rude matelot qui ne pense qu'à ses propres intérêts matériels.

Yourcenar se plaint de ne pas avoir anticipé d'autres épisodes liés au mythe de Thésée, comme par exemple la rencontre avec Œdipe, mais elle se justifie en affirmant que les lois du genre l'empêchaient d'aller si loin : « Le cadre étroit d'une comédie se prête mal à ces échappées sur l'avenir : adressez-vous à Sophocle, à Racine »<sup>128</sup>. Elle ajoute que l'on aurait pu caractériser davantage le personnage de Minos, non pas comme le simple « fantoche couronné de carton »<sup>129</sup> de sa pièce, mais comme « un monstre dévorateur, plus terrifiant que le Minotaure lui-même, parce

---

<sup>128</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>129</sup> *Ibidem*.

que respecté, légal, et irréprochable »<sup>130</sup> ou, comme un homme quelconque qui se trouve à occuper un poste utile. Elle affirme que la comédie qu'elle a créée en 1939 se prête beaucoup à des « jeux de miroirs »<sup>131</sup> et à des changements de perspectives, car les personnages ne sont pas toujours comme ils paraissent à première vue et cette incertitude qui caractérise la pièce justifie en partie le ton de persiflage que l'auteure fait employer à ses personnages face à eux-mêmes et à leur propre destin.

Yourcenar avoue qu'il s'agit d'une œuvre presque parodique, caractérisée par un style et un langage qui appartient à un groupe parisien de l'entre-deux-guerres et elle justifie aussi l'usage de l'ironie en affirmant qu'elle voulait cacher certains aspects autobiographiques que ce mythe faisait ressortir :

C'est surtout lorsque les thèmes qui s'imposent à l'auteur menacent de devenir désagréablement personnels qu'ils nécessitent le double contrôle de la légende et de l'ironie<sup>132</sup>.

Par conséquent, elle n'a pas voulu éviter ces tics de la langue et l'usage d'expressions tirés du quotidien, car ce sketch a d'abord été créé comme un jeu littéraire entre trois individus qui s'entretenaient sur les mythes grecs. Yourcenar veut souligner que la présence des légendes anciennes dans la réalité quotidienne est fondamentale et pour faire en sorte que la mythologie exerce encore sa fonction, il faut qu'elle ait sa place dans la vie de tous les jours.

Les héros des mythes ne nous sont rien, s'ils ne nous accompagnent partout, et jusque dans nos moments les plus sérieusement frivoles [...] On a souvent parlé du mythe comme d'un porte-voix assurant au poète l'expression la plus complète de soi ; il est bon de rappeler aussi que le masque tragique peut faire l'office du loup de dentelle<sup>133</sup>.

Ces *Mythologies* démontrent à quel point les réflexions de Marguerite Yourcenar pendant les années 1940 étaient principalement centrées sur le théâtre grec et sur son évolution à travers les siècles. Au moment où elle composait ces articles, *l'Alceste* était déjà prête et *l'Électre* commençait à

---

<sup>130</sup> *Ibidem.*

<sup>131</sup> *Ibidem.*

<sup>132</sup> *Ibidem.*

<sup>133</sup> *Ibidem.*

se profiler ; donc, le projet d'un recueil contenant ses pièces devenait de plus en plus concret jusqu'au moment où elle a repris la correspondance avec son éditeur, Emmanuel Boudot-Lamotte. Il est évident que les essais publiés dans « Les Lettres Françaises » ne sont qu'un fragment de l'immense préface réalisée pour *Dramatis Personae* et formée par soixante pages environ ; néanmoins, cette analyse nous a permis de connaître les thématiques qui étaient chères à l'auteure et les problèmes qu'elle a pris en considération, lorsqu'elle a commencé à écrire et à corriger ses pièces.

## Chapitre IV

### *Qui n'a pas son Minotaure ?*

#### (Première partie)

#### 4.1 Après Dramatis Personae

Les années 1950 sont caractérisées, comme on l'a vu, par la controverse entre les éditeurs Plon et Gallimard et par une intense activité littéraire : après le succès de *Mémoires d'Hadrien*, Yourcenar commence à publier des traductions de poèmes grecs<sup>1</sup> et de chants afro-américains<sup>2</sup>, des essais, des articles et le *Carnet de notes des Mémoires d'Hadrien* dans la revue « Le Mercure de France »<sup>3</sup>. Pendant ces années, elle donne l'autorisation à une compagnie théâtrale parisienne de monter en scène *Électre ou la chute des masques* au Théâtre des Mathurins, spectacle qu'elle suit de tout près et dont elle s'indignera plus tard. En effet, le metteur en scène Jean Marchat ne respecte pas la distribution des rôles convenue et persiste à confier le rôle de la protagoniste à Jany Holt, une actrice que Yourcenar ne considère pas capable d'interpréter *Électre*. La direction du théâtre décide de passer outre à la volonté de l'auteure et de mettre en scène le spectacle sans l'approbation de cette dernière, qui le désavoue et affirme contrariée dans le « Figaro » :

Étant donné le grave désaccord existant entre moi et le théâtre des Mathurins, je n'ai pas apporté mon concours à la préparation des répétitions de l'*Électre*, et n'ai aucun commentaire à faire sur les conditions dans lesquelles mon œuvre se donne en ce moment. Le public aura à en juger<sup>4</sup>.

Comme prévu, le spectacle sera un fiasco et ce grave désaccord entre les deux parties amènera à un procès que Yourcenar gagnera en 1956. Par conséquent, dans les journaux on invite à juger *Électre ou la chute des*

---

<sup>1</sup> M. Yourcenar, *Poèmes grecs traduits et présentés par Marguerite Yourcenar* in « Médecine de France », n° 34, 1952, pp. 33-36 ; M. Yourcenar, *Les Charités d'Alcippe*, Liège, La Flûte Enchantée, 1956 ; M. Yourcenar, *Présentation critique de Constantin Cavafy 1863- 1933 suivie d'une traduction intégrale de ses Poèmes par Marguerite Yourcenar et Constantin Dimaras*, Paris, Gallimard, 1958.

<sup>2</sup> M. Yourcenar, *Chants Noirs* in « Mercure de France », n° 1066, 1<sup>er</sup> juin 1952, pp. 251-261.

<sup>3</sup> M. Yourcenar, *Carnet de notes des Mémoires d'Hadrien* in « Mercure de France », n° 1071, 1<sup>er</sup> novembre 1952, pp. 415-432.

<sup>4</sup> Cette affirmation se trouve dans « Le Figaro » du 1<sup>er</sup> novembre 1954, p. 10.

*masques* d'après le texte qu'elle publie à l'occasion en 1954 chez Plon. Outre sa production théâtrale, parmi ses projets Yourcenar reprend *La Mort conduit l'attelage*, mais les ajouts sont si nombreux que l'écrivaine commence à considérer son œuvre comme un texte complètement nouveau, qui deviendra plus tard *L'Œuvre au noir*. Le roman *Denier du rêve*<sup>5</sup> fait l'objet d'une nouvelle réécriture et, en même temps, Yourcenar travaille à une version théâtrale du même, la pièce *Rendre à César*, pour le metteur en scène Yves Gasc.

À partir des années 1960, la production littéraire de l'écrivaine augmente de plus en plus et touche à des domaines différents et variés : elle travaille à son étude sur Piranèse<sup>6</sup>, publie son article sur *Les Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné<sup>7</sup>, poursuit la traduction des negro spirituals, écrit d'autres nouvelles orientales<sup>8</sup>, s'occupe de l'édition américaine illustrée de *Mémoires d'Hadrien* et recueille certains essais dans un ouvrage qu'elle nomme *Sous bénéfice d'inventaire*<sup>9</sup>.

En ce qui concerne le genre dramatique, même si le projet de *Dramatis Personae* semble délaissé pour d'autres ouvrages, l'écrivaine n'a jamais renoncé à l'idée de faire paraître un recueil réunissant toutes ses pièces grecques. Il est vrai que le volume ne verra jamais le jour sous sa forme originelle, mais Yourcenar semble disposée à publier les trois textes coûte que coûte, même séparément : elle l'a déjà fait pour *Électre ou la Chute des masques* en 1954, et veut le faire pour les deux autres pièces qu'elle confie à Plon. Probablement, la représentation d'*Électre* annoncée au Théâtre des Mathurins (avant la mésentente qui s'est ensuite créée entre l'auteure et la compagnie théâtrale) a accéléré la publication de la pièce qui a dû paraître séparément des autres textes. Cette circonstance a sans aucun doute entraîné toute une série de conséquences

---

<sup>5</sup> M. Yourcenar, *Denier du rêve*, Paris, Plon, 1959.

<sup>6</sup> M. Yourcenar, *Le Cerveau noir de Piranèse* dans *Piranèse : Les Prisons imaginaires*, Monaco, Jaspard, Polus et Cie, 1961, pp. 1-11.

<sup>7</sup> M. Yourcenar, *Agrippa d'Aubigné* in « Nouvelle Revue Française », n° 107, 1<sup>er</sup> novembre 1961, pp. 819-834.

<sup>8</sup> Elle publie *Le Sourire de Marko* dans la revue « Le Nouveau Candide », n° 38, 18-25 janvier 1962, p. 14 ; *Le lait de la mort* in « Le Nouveau Candide », 25 juillet- 1<sup>er</sup> août 1962, p. 14. M. Yourcenar, « Persévérer dans l'être ». *Correspondance 1961-1963* cit., p. 308n.

<sup>9</sup> M. Yourcenar, *Sous bénéfice d'inventaire*, Paris, Gallimard, 1962.



sur l'ensemble des pièces : par exemple, la préface du volume *Dramatis Personae*, qui à l'origine était un long essai sur l'évolution de la tragédie grecque à travers les siècles, a été modifiée et découpée en trois préfaces, chacune portant sur le mythe traité dans chaque pièce.

De plus, dans une lettre adressée à son nouvel avocat Marc Brossollet<sup>10</sup>, datée du 30 octobre 1962, Yourcenar affirme qu'elle a l'intention d'offrir à Plon un volume contenant les autres pièces grecques qui font pendant à *Électre : Le Mystère d'Alceste*, déjà publiée avec des coupures dans les « Cahiers du Sud »<sup>11</sup> en 1947, et *Qui n'a pas son Minotaure ?*, texte jusqu'à présent inédit. La décision de faire paraître ensemble ces deux textes est motivée par plusieurs raisons : premièrement, il a fallu du temps et des efforts à Yourcenar pour trouver un éditeur disposé à publier ses pièces théâtrales, surtout *Qui n'a pas son Minotaure ?* que sous sa forme nouvelle n'a jamais vu le jour ; ensuite, la publication d'*Électre* en 1954 pousse l'écrivaine à faire paraître aussi les autres pièces qui lui font pendant ; finalement, pour une raison plus concrète mais quand même légitime, l'auteure voudrait se dégager au plus vite du contrat avec Plon, à cause d'une certaine méfiance envers le nouveau comité de direction.

On a déjà vu que les rapports entre Yourcenar et ses éditeurs ne sont pas faciles, car l'écrivaine se montre toujours très exigeante à l'égard de ses textes : elle veut tout contrôler jusqu'au moindre détail, elle souhaite demeurer maîtresse absolue de son œuvre et, par conséquent, elle ne consent pas au fait que d'autres personnes puissent en disposer librement ou y apporter des modifications à leur gré. C'est l'une des raisons pour lesquelles les représentations théâtrales ou les transpositions cinématographiques de ses œuvres sont fort découragées par l'écrivaine même. Yourcenar veut être libre de disposer de ses textes comme il lui convient et, bien consciente de ses droits, elle n'hésite pas à les faire valoir, même si pour le faire elle doit intenter des procès. Pour cette raison, lorsqu'elle signe un contrat avec une maison d'édition, elle a

---

<sup>10</sup> Marc Brossollet, avocat et coexécuteur littéraire avec Claude Gallimard et Yannick Guillot de 1959 à 1987, a remplacé Jean Mirat à sa mort.

<sup>11</sup> M. Yourcenar, *Le Mystère d'Alceste* in « Cahiers du Sud », n° 284, 1947, pp. 576-601.

besoin de s'adresser à des gens de confiance et prétend surveiller de tout près ses textes, pour qu'ils ne subissent pas des changements ou des coupures non autorisées. En effet, la présence de Charles Orengo, directeur littéraire de Plon et ami de Yourcenar, constitue une assurance pour l'écrivaine qui lui fait beaucoup de confiance. Par conséquent, au moment où ce dernier décide de quitter la maison d'édition, au début des années 1960, Yourcenar commence à avoir des doutes et à vouloir se libérer du contrat avec Plon. L'écrivaine n'est pas sûre du nouveau directeur Georges Roditi, qu'elle connaît à peine, et se plaint de la confusion et de la négligence qui semblent régner aux éditions Plon :

M. Roditi, tout à fait entre nous, m'inspire peu de confiance en tant que directeur littéraire, et je crains que l'atmosphère vaguement mondaine et le laisser-aller caractéristique de la maison dans ces dernières années ne soient guère changés<sup>12</sup>.

Yourcenar souhaite toujours avoir un contact direct avec ses éditeurs et cette absence de communication entre les auteurs et Plon lui donne une raison de plus pour se hâter à remplir ses devoirs ; par conséquent, le volume contenant *Le Mystère d'Alceste* et *Qui n'a pas son Minotaure ?* semble lui donner l'occasion d'éteindre l'option que Plon possède sur ses ouvrages.

À ce sujet, dans la lettre qu'elle écrit à son avocat, le 30 octobre 1962, on enregistre un changement important : Yourcenar enlève, pour la première fois, le nom d'Ariane au titre de sa pièce qui devient définitif, *Qui n'a pas son Minotaure ?*<sup>13</sup>. Étant donné qu'Ariane était la protagoniste de la première version, le changement du titre nous paraît significatif, car l'écrivaine semble souligner que l'œuvre qu'elle fait paraître en 1963 est un texte indépendant du mince sketch paru en 1939 et qu'il s'agit d'une pièce tout à fait nouvelle. Donc, elle supprime du titre tout ce qui puisse rappeler l'ancien texte et, ce faisant, le centre d'intérêt se déplace de l'héroïne au Minotaure, au monstre que chaque individu porte en soi et qui devient le nouveau protagoniste de la pièce.

---

<sup>12</sup> M. Yourcenar, « *Persévérer dans l'être* ». *Correspondance 1961-1963*, texte établi et annoté par J. Brami et R. Poignault avec la collaboration de M. Delcroix, C. Gaudin et M. Sarde, Paris, Gallimard, 2011, p. 246.

<sup>13</sup> *Ibidem*, pp. 246-250.

Pour l'instant, il n'y a aucune référence à d'autres changements par rapport au manuscrit de *Dramatis Personae*, mais on peut supposer qu'avant de confier le texte aux éditeurs l'écrivaine l'ait revu avec soin, comme d'habitude ; en effet, il ne faut pas oublier qu'en 1956-1957 elle a déjà remanié considérablement sa pièce, comme affirmé dans la préface à Plon : « elle fut de nouveau révisée et partiellement ré-écrite »<sup>14</sup>.

Ensuite, dans une lettre qu'elle écrit à Pierre Mazars du « Figaro Littéraire », datée du 6 décembre 1962, Yourcenar communique qu'elle n'a pas encore envoyé le volume à Plon, puisque « certaines parties ne sont pas tout à fait mises au point »<sup>15</sup>. Cette affirmation ne nous surprend guère, au contraire elle nous rassure sur l'intérêt et le soin avec lequel elle insiste à retoucher ces pièces, notamment *Qui n'a pas son Minotaure ?*, même après des années de distance par rapport au projet de *Dramatis Personae*.

En attendant que Plon publie ce volume si longtemps attendu, l'écrivaine cherche à faire paraître des extraits dans des revues, en commençant par « Le Figaro Littéraire », auquel elle soumet les deux essais qui précèdent les pièces, non sans quelques hésitations quant au contenu érudit de ces articles : « il vous paraîtront peut-être trop spécialisés pour le public d'un grand hebdomadaire littéraire »<sup>16</sup>. De plus, l'écrivaine suggère d'enlever la partie finale de chaque essai qui concerne son propre traitement du mythe et prend soin de l'indiquer elle-même dans la lettre.

En ce qui concerne les pièces proprement dites, Yourcenar propose *Le Mystère d'Alceste* à la « Revue de Paris » qui l'acceptera tout de suite<sup>17</sup>, et *Qui n'a pas son Minotaure ?* à Samuel Silvestre de Sacy, directeur du « Mercure de France », en rappelant dans sa lettre qu'elle a déjà publié

---

<sup>14</sup> M. Yourcenar, *Le Mystère d'Alceste suivi de Qui n'a pas son Minotaure?*, Paris, Plon, 1963, p. 179.

<sup>15</sup> M. Yourcenar, « *Persévérer dans l'être* ». *Correspondance 1961-1963* cit., p. 257.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 257.

<sup>17</sup> M. Yourcenar, *Le Mystère d'Alceste - Pièce en un acte* in « Revue de Paris », mai 1963, pp. 13-36.

deux fois dans cette revue<sup>18</sup> et qu'elle espère que le texte leur conviendra malgré sa forme dialoguée :

Je ne sais si ce texte pourra convenir au *Mercure de France*, ni si la revue a des objections de principe contre tout texte dialogué, mais me décide à vous le communiquer, me souvenant avec plaisir de mes deux collaborations au *Mercure* [...]<sup>19</sup>.

Pour cette revue, l'écrivaine devra solliciter plusieurs fois une réponse à cause du nouveau comité de direction qui retarde sa décision ; néanmoins elle se montre déterminée et souligne dans ses lettres que la pièce et l'essai qui la précède étaient déjà promis à la revue en 1953-1955, mais à cause de nombreuses modifications et retouches ces textes « ont été longs à terminer »<sup>20</sup>. En mars 1963, Yourcenar est obligée à demander le retour du manuscrit, puisque le temps lui manque pour publier le texte avant la sortie du volume chez Plon ; donc, encore une fois, *Qui n'a pas son Minotaure ?* doit attendre. Néanmoins, elle continue à solliciter « Le Figaro Littéraire » pour en connaître la décision à l'égard des préfaces qu'elle a envoyées. Il est évident que l'écrivaine est impatiente de publier ses articles sur le mythe dans l'une ou l'autre revue :

[...] un mois de nouveau a passé, et je souhaiterais pouvoir disposer de celui des deux essais que le *Figaro Littéraire* ne retiendra pas. Je m'excuse de m'adresser à vous pour une réponse définitive, mais ces deux études peu actuelles et de tout repos me semblent à peine mériter une si longue délibération<sup>21</sup>.

La réponse arrive enfin le 12 mars 1963 : la revue choisit de retenir la préface de *Qui n'a pas son Minotaure ?*, mais à condition d'y apporter des coupures supplémentaires. Dans sa réplique, Marguerite Yourcenar envoie à nouveau le manuscrit, dans une version réduite de onze pages, mais elle n'enlève que la partie qui concerne son propre traitement du mythe et le titre, qui aurait dû être *Thésée : aspects d'une légende et fragment d'une autobiographie*, se raccourcit en *Thésée : aspects d'une*

---

<sup>18</sup> Le 1<sup>er</sup> janvier 1933, elle a publié *Maléfice* dans le n° 241 ; le 1<sup>er</sup> octobre 1935, *Deux amours d'Achille* dans le n° 263 et le 1<sup>er</sup> novembre 1952, *Carnets de notes des Mémoires d'Hadrien*.

<sup>19</sup> M. Yourcenar, « *Persévérer dans l'être* ». *Correspondance 1961-1963* cit., p. 260.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 324.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 343.

*légende*. Cependant, l'écrivaine déconseille de raturer davantage puisqu'on risque de miner la clarté du texte et, comme d'habitude, elle demande à voir les épreuves pour surveiller de tout près la rédaction :

Je crois que de nouvelles coupures sont à éviter, de peur de créer des "trous" dans cette présentation [...] Puis-je, comme toujours, vous demander une épreuve, qui vous sera renvoyée aussitôt ?<sup>22</sup>

De plus, elle suggère d'ajouter cinq photographies d'œuvres d'art comme illustrations de l'essai : une fresque pompéienne, *Thésée vainqueur du Minotaure* (v. figure 2 de l'appendice iconographique) ; l'*Ariane couronnée* de Tintoret (v. figure 3) ; une peinture de vase attique conservé au Metropolitan Museum, *Combat de Thésée et du Minotaure* (v. figure 1) ; l'*Ariane consolée par Bacchus* de Bryson Burroughs (v. figure 4) et la *Minotaure* de Picasso (v. figure 5). Les reproductions de ces œuvres, pour lesquelles l'écrivaine demande l'autorisation aux musées d'Italie et des États-Unis qui les conservent, devraient être utilisées comme supports à l'analyse qu'elle fait du traitement du mythe à travers les siècles et les arts.

Malgré les indications pointilleuses de Yourcenar, « Le Figaro Littéraire » publie l'essai<sup>23</sup> en opérant des suppressions et des changements que l'auteure n'a pas vus, puisqu'ils ne figuraient pas dans les épreuves : premièrement, l'article a été raccourci d'une dizaine de paragraphes parmi lesquels figuraient les parties concernant le traitement de la figure de Thésée et d'Ariane dans le domaine littéraire. Cette suppression a miné la clarté du texte, car les éditeurs n'ont même pas pensé à rendre le passage d'une partie à l'autre plus cohérent et linéaire, au contraire on retrouve des véritables trous qui ne permettent pas de saisir la complexité et la profondeur de cette étude. L'écrivaine se montre gênée par ces coupures et ne manque pas d'exprimer sa contrariété au journal dans une lettre du juin 1963 :

Je me rends compte qu'il est naturel que la place vienne à manquer au dernier moment, mais étant donné que vous disposiez de l'article depuis plus

---

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 368.

<sup>23</sup> M. Yourcenar, *Thésée, mythe éternel* in « Le Figaro Littéraire », n° 895, 15 juin 1963.

de six mois je ne puis m'empêcher de déplorer ces coupures qui en changent profondément la signification, et que j'avais demandé qu'on ne fit pas sans me prévenir<sup>24</sup>.

Elle regrette aussi le changement du titre, qui est devenu à son insu *Thésée, mythe éternel*, « pas bien grave dans le cas qui nous occupe, mais qui devient une mauvaise habitude »<sup>25</sup>. De plus, parmi les photographies envoyées, seul le tableau de Burroughs est utilisé comme illustration et, contrairement aux indications explicites de l'auteure, le journal oublie même de mentionner la provenance de l'œuvre d'art, de sorte que Yourcenar craint que le Metropolitan Museum, « extrêmement pointilleux à ce sujet »<sup>26</sup>, s'en plaindra, à juste titre, soit avec elle soit avec la revue.

Si le milieu éditorial français ne semble pas satisfaire Marguerite Yourcenar, les maisons d'éditions allemandes se montrent plus intéressées à son œuvre. En effet, l'auteure est entrée en contact, grâce à sa traductrice Inge Vielhauer, avec les célèbres éditions Suhrkamp et la revue « Merkur ».

La version traduite d'*Électre ou la Chute des masques* suscite un vif intérêt de la part de Suhrkamp et Yourcenar saisit l'occasion pour leur proposer le volume entier des pièces grecques, qu'elle prend soin de leur envoyer en janvier 1963, avec la notation : « Je vous envoie par ce même courrier un manuscrit soigneusement révisé de *Qui n'a pas son Minotaure ?*, et un manuscrit du *Mystère d'Alceste* malheureusement peu lisible et moins à point »<sup>27</sup>. Encore une fois, l'écrivaine souligne que c'est *Qui n'a pas son Minotaure ?* le texte le plus soigné et revu des trois pièces. Néanmoins, après un long silence, Karlheinz Braun, responsable du secteur théâtre des Éditions Suhrkamp, communique à l'écrivaine que la maison renonce à publier les pièces et ajoute que les textes à paraître chez Plon lui paraissent trop traditionnels et ne conviennent pas à la maison. Cette affirmation surprend beaucoup l'écrivaine qui réplique :

J'ai peine à voir en quoi *Qui n'a pas son Minotaure ?* et *Le Mystère*

---

<sup>24</sup> M. Yourcenar, « Persévérer dans l'être ». *Correspondance 1961-1963* cit., p. 433.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 292.

*d'Alceste* sont plus traditionnels que l'*Électre*. Ce serait plutôt le contraire en France, où le drame (de type après tout strindbergien) resserré entre quelques personnages aux passions poussées à bout, est en somme courant, mais où le libre mélange de poésie et de satire est malgré tout assez rare<sup>28</sup>.

Il est évident que Yourcenar est bien consciente de l'originalité de ses pièces et se montre toujours prête à défendre son œuvre auprès des éditeurs. Pourtant, s'il résulte parfois difficile de publier, la difficulté principale vient du fait que les maisons d'éditions jugent trop vite l'œuvre de Yourcenar et la considèrent trop érudite et peu actuelle.

L'écrivaine fait une nouvelle tentative avec la revue allemande « Merkur », à laquelle elle avait déjà proposées une série d'essais<sup>29</sup> faisant partie du recueil *Sous bénéfice d'inventaire*. Cette fois, elle se limite à offrir les préfaces de ses pièces : *Examen d'Alceste* et *Thésée : aspects d'une légende*. Dans la lettre d'accompagnement à ce dernier article, elle aborde la question de l'actualité de ses sujets. Il est vrai qu'elle s'intéresse plutôt à l'Antiquité, mais cela ne signifie pas qu'elle se détourne des problèmes du présent ; au contraire, à travers des sujets anciens on cherche à sonder les difficultés de l'époque et à retrouver l'universalité dans chaque situation particulière :

Je tiens beaucoup à ce que nos échanges de lettres ne s'achoppent pas sur la question *actualité*. Fort peu de sujets que je traite sont *actuels*, au sens littéral du terme, bien que tous touchent plus ou moins aux problèmes de notre temps<sup>30</sup>.

Le comité de direction fait paraître l'essai en octobre 1963, avec le titre *Theseus : Aspekte einer Sage*<sup>31</sup> sans aucune illustration, malgré l'insistance de Marguerite Yourcenar : « je regrette que le nouvel éditeur trouve les illustrations trop chères. Si l'article sur Piranèse était si bien présenté, c'était grâce à l'insertion d'un ensemble de quatre gravures d'accompagnement »<sup>32</sup>. Enfin, en 1963, Plon fait sortir le volume *Le*

---

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 407.

<sup>29</sup> Elle propose à la revue : *Ah, mon beau château ; Henri III et Louise de Lorraine ; l'Histoire Auguste ; Piranèse ; Humanisme et occultisme chez Thomas Mann*. *Ibidem*, p. 274.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 275. Italique de l'auteure.

<sup>31</sup> M. Yourcenar, *Theseus : Aspekte eine Sage* in « Merkur », Oktober 1963, pp. 966-976.

<sup>32</sup> M. Yourcenar, « *Persévérer dans l'être* ». *Correspondance 1961-1963* cit., pp. 431-432.

*Mystère d'Alceste suivi de Qui n'a pas son Minotaure ?* où une seule partie semble avoir été modifiée considérablement au cours de ces années : « Une seule scène a été à peu près doublée en longueur : celle de la rencontre d'Ariane à Naxos avec Bacchus désormais dénommé Bacchus (Dieu) »<sup>33</sup>. À sa sortie, ce volume suscite plusieurs commentaires et les avis sont partagés en ce qui concerne *Qui n'a pas son Minotaure ?*, néanmoins ce qui est sûr est qu'il a eu plus de succès que l'ancien sketch *Ariane et l'Aventurier*.

La plus grande partie de la critique estime que *Le Mystère d'Alceste* est nettement au-dessus de la petite comédie sur Thésée, car elle est plus proche du modèle antique par la forme et par l'esprit<sup>34</sup>. Dans les comptes rendus des années 1960, on retrouve des critiques féroces à ce « divertissement sacré » qui est disqualifié à cause de l'usage irrévérent que Yourcenar fait de l'ironie : on s'en prend surtout aux allusions plaisantes, aux jeux lettrés et aux nombreux anachronismes que Robert Kanters du « Figaro Littéraire » considère énervants, trop vieux et démodés pour être encore utilisés et ajoute que l'écrivaine aurait dû être plus sévère et raturer davantage les évidents défauts de sa pièce<sup>35</sup>. « Le Phare » aussi attaque les anachronismes délibérés et l'ironie grinçante qui finissent par brutaliser et gâter le ton de la comédie<sup>36</sup> ; tandis que Gabriel Marcel sur « Livres de France » fait un éloge à Marguerite Yourcenar, en affirmant que contrairement aux auteurs contemporains qui ont traité ces sujets antiques, elle est la seule à garder dans ces pièces le sens du sacré. Toutefois, son admiration se manifeste plutôt pour *Le Mystère d'Alceste* et *Électre ou la chute des masques*, car il considère *Qui n'a pas son Minotaure ?* comme « la moins satisfaisante des trois pièces »<sup>37</sup>. Même s'il reconnaît que cette œuvre n'est pas sans intérêt, l'irrévérence et l'ironie avec lesquelles l'écrivaine traite le mythe lui font penser à une

---

<sup>33</sup> M. Yourcenar, *Le Mystère d'Alceste suivi de Qui n'a pas son Minotaure?*, Paris, Plon, 1963, pp. 179-180.

<sup>34</sup> C. Dedet, *Le Mystère d'Alceste par Marguerite Yourcenar (Plon)* in « Revue de Paris », mai 1963, p. 27.

<sup>35</sup> R. Kanters, *Deux Ariane pour Thésée* in « Le Figaro Littéraire », 31 août 1963, p. 2.

<sup>36</sup> *Alceste et Ariane* in « Le Phare », 1963.

<sup>37</sup> G. Marcel, *Le Mystère d'Alceste et Qui n'a pas son Minotaure ? par Marguerite Yourcenar* in « Livres de France », mai 1964, p. 6.



farce proche du théâtre de Giraudoux que Yourcenar déteste. De plus, Gabriel Marcel affirme que les nombreuses réécritures de l'ouvrage ont contribué peut-être à gâter cette pièce où l'on peut distinguer comme des « stratifications superposées »<sup>38</sup> et, parfois, on remarque un manque de cohérence et d'unité. Seul Jacques de Ricaumont apprécie le mélange du sacré et du trivial et estime que l'écrivaine a réussi à actualiser et à humaniser les mythes, sans pourtant les désacraliser<sup>39</sup>.

#### 4.2 La préface de *Qui n'a pas son Minotaure* ?

La persévérance avec laquelle Marguerite Yourcenar continue à chercher des éditeurs disposés à faire paraître au moins les préfaces de son œuvre dramatique montre l'importance qu'elle accorde à ces essais sur le mythe grec et impose une réflexion.

La réécriture de ses textes introductifs au cours des années 1940 est due à une plus grande expérience, à une évolution de la pensée de l'auteure et de son approche à l'égard des éléments mythiques. On peut affirmer que sa réflexion sur la mythologie grecque est toujours allée de pair avec la rédaction de ses pièces théâtrales, voire elle s'approfondit au fur et à mesure que l'écrivaine élabore et modifie ses textes. De cette façon, ses préfaces appartiennent à une catégorie à part, qui jusqu'à présent ne semble pas avoir d'antécédents documentés, puisque selon la définition donnée par Gérard Genette : « [...] les préfaces, aussi bien que les postfaces, sont généralement écrites après le texte qu'elles concernent (il existe peut-être des exceptions à cette norme de bon sens, mais je n'en connais aucune qui soit formellement attestée) »<sup>40</sup>. Rémy Poignault, dans son étude sur les variantes yourcenariennes, les appelle « préfaces en instance »<sup>41</sup> car elles ont été élaborées parallèlement aux textes qu'elles doivent introduire et parfois il a fallu du temps avant qu'elles puissent trouver leur place en tête des œuvres.

---

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>39</sup> J. de Ricaumont, *Inventaire* in « Cahiers des Saisons », automne 1964, p. 300.

<sup>40</sup> G. Genette, *Seuils*, Paris, Éd. du Seuil, 1987, pp. 161-162.

<sup>41</sup> R. Poignault, *Variations sur le mythe antique dans les préfaces de Théâtre II* dans *Marguerite Yourcenar. Aux frontières du texte*, Québec, Septentrion, 1996, pp. 81-100 (p. 82).

De plus, si Yourcenar peut publier ces préfaces à part dans des revues, c'est aussi parce qu'elles possèdent un caractère autonome et ne sont pas strictement dépendantes des pièces pour lesquelles elles ont été conçues. Généralement, une préface doit introduire et présenter un ouvrage afin de le recommander aux lecteurs : l'auteur s'efforce de l'expliquer, au moins en partie, de donner une idée du message qu'il veut transmettre, parfois d'anticiper des objections, d'expliquer les choix thématiques ou stylistiques qu'il a opérés et de se défendre des détracteurs, comme dans le cas de Racine, par exemple dans *Alexandre le Grand* ou dans *La Thébaine*. Certaines préfaces deviennent de véritables manifestes poétiques : par exemple, on pense à celle de *Cromwell* ou d'*Hernani* de Victor Hugo ; celle de *Sylvanire* de Mairet ; ou encore, aux préfaces raciniennes des tragédies *Andromaque*, *Bérénice*, ou *Phèdre*, pour n'en citer que quelques-unes. En fait, on ne trouve rien de tout cela chez Marguerite Yourcenar : ses préfaces ne cherchent pas à illustrer une poétique ou à expliquer sa dramaturgie, la description de son œuvre est reléguée au second plan et est très limitée par rapport à l'ensemble du texte, ce qui permet aisément d'en couper une partie pour la transformer en essai érudit qui analyse le mythe à travers les siècles et les arts. Par conséquent, il ne s'agit pas à proprement parler de préfaces, mais de véritables œuvres didactiques sur l'histoire littéraire et culturelle des légendes traitées. Cette démarche est très caractéristique de Marguerite Yourcenar, car elle veut instruire le lecteur à travers un essai érudit où la description de sa pièce ne représente que l'aboutissement d'un long cheminement qui traverse toute l'histoire littéraire.

Généralement, ses textes suivent le même schéma : premièrement, l'écrivaine présente une étude très approfondie et minutieuse du mythe traité, depuis son origine jusqu'à nos jours, pour montrer les variations qu'il a subies à travers la littérature et les arts et pour expliquer les raisons historiques qui ont entraîné ces changements ; ensuite, elle raconte les circonstances de composition de ses textes et son propre traitement du mythe, pour informer le lecteur sur la genèse de la pièce et

sur la place qu'elle occupe à l'intérieur de cette tradition littéraire<sup>42</sup>. Il ne faut pas oublier que si les préfaces des trois pièces mythologiques présentent un même schéma et se ressemblent beaucoup c'est parce qu'à l'origine elles ont été conçues comme un texte unique, cohérent et organisé, ayant la fonction d'introduire le recueil *Dramatis Personae*.

Dans les préfaces aux pièces théâtrales (mais aussi dans les *Mythologies* qui les anticipent), l'écrivaine expose très souvent sa propre conception du mythe et l'importance qu'il revêt dans ses œuvres, ce qui peut être utile pour mieux comprendre les choix opérés et les différences par rapport aux autres auteurs contemporains traitant les mêmes sujets : comme on peut remarquer, pour Yourcenar le retour à la légende n'est pas une fin en soi, mais il permet à tout auteur d'exprimer ses angoisses et ses faiblesses sans s'exposer, car les thématiques abordées sont toujours actuelles et fournissent un grand éventail de situations universelles ; comme affirmé dans *Mythologie III* : « Il est bon de rappeler aussi que le masque tragique peut faire l'office du loup de dentelle »<sup>43</sup>. Pour mieux exploiter l'énorme potentiel du mythe, l'écrivaine refuse toute interprétation qui puisse réduire la légende à un simple schéma et se méfie des nombreuses interprétations marxistes ou freudiennes données aux mythes qui risquent d'en limiter ses possibilités ou de les banaliser. Ce qui l'intéresse le plus est le langage universel qui se dégage de tout mythe et qui offre à chaque auteur des potentialités infinies :

De Virgile à Paul Valéry, [la mythologie] leur a ouvert à tous la porte d'un pays assez vaste pour que chacun y ait sa province, assez désert pour s'y promener nu, peuplé pourtant de fantômes qui chantent<sup>44</sup>.

Cet attachement aux traditions anciennes ne se traduit pas chez Marguerite Yourcenar en servilité à l'égard du modèle antique<sup>45</sup>, au contraire, on prend le passé comme base pour élaborer des significations

---

<sup>42</sup> Dans ce point, la préface de *Qui n'a pas son Minotaure ?* fait exception, car au lieu d'expliquer sa pièce, l'écrivaine propose au lecteur une comparaison avec la version antérieure, *Ariane et l'Aventurier*.

<sup>43</sup> M. Yourcenar, *Mythologie III. Ariane- Électre* cit., p. 38.

<sup>44</sup> M. Yourcenar, *Mythologie I* cit., pp. 44-45.

<sup>45</sup> R. Poignault, *Variations sur le mythe antique* cit., p. 96.

nouvelles et pour exploiter au moins une partie du grand potentiel du mythe. L'importance qu'elle accorde à la mythologie pousse l'écrivaine à rejeter complètement l'approche adoptée par ses contemporains, comme par exemple celle de Giraudoux pour lequel la dégradation du mythe est une règle. En fait, comme Yourcenar l'explique très bien dans la préface d'*Électre*, elle ne vise pas à faire triompher l'absurde dans ses pièces, ni à défaire l'image de l'homme ou à ridiculiser les légendes anciennes. Loin de dégrader les mythes grecs, elle cherche à leur donner une nouvelle vie en opérant, par exemple dans *Électre ou la chute des masques* et *Qui n'a pas son Minotaure ?*, une sorte d'effacement<sup>46</sup> de tout ce qui est devenu superficiel dans ces légendes pour arriver à en extraire l'essentiel. Par conséquent, le contenu de ces préfaces n'est pas négligeable : comme on l'a vu, elles fournissent toute une série d'informations non seulement sur l'histoire des mythes, mais aussi sur leur évolution et permettent de mieux comprendre et interpréter les pièces yourcenariennes à la lumière de ses affirmations sur l'antiquité. De l'autre côté, les *Mythologies* parues dans « Les Lettres Françaises » ne considèrent pas les textes théâtraux, sont plus synthétiques et commencent à tracer l'histoire du mythe à partir des tragiques grecs, sans chercher à sonder les origines ou à approfondir l'aspect iconographique. Il est évident que dans les préfaces, composées des années plus tard, Yourcenar est plus renseignée sur le traitement des légendes et, pour cette raison, elle fait mention de textes presque inconnus ou perdus, s'intéresse à l'analyse de certaines œuvres artistiques et approfondit sa réflexion sur les origines pré-grecques du mythe.

C'est justement la préface de *Qui n'a pas son Minotaure ?* de l'édition 1963 qui représente le premier grand ajout par rapport à la version de 1939 qui en était dépourvue. Le titre, *Thésée : Aspects d'une légende et fragment d'une autobiographie*, montre tout de suite que la perspective a

---

<sup>46</sup> Dans la préface d'*Électre ou la chute des masques*, elle affirme à propos de la conclusion : « Je sentis ensuite s'affirmer peu à peu la différence entre cette *Électre*, telle que je la voulais, et le traitement par O'Neill, Giraudoux ou Sartre, de semblables thèmes de dissolution. Loin de voir dans cette liquidation finale un triomphe de l'absurde, une dégradation définitive des mythes héroïques, et, somme toute, une défaite de l'humain, j'y voyais plutôt une sorte de nettoyage par le vide, l'accession à un monde de complexités et de rigueurs nouvelles que mes personnages aveuglés par le sang ne pouvaient guère entrevoir, mais que l'auteur ou le spectateur pouvait pressentir pour eux ». M. Yourcenar, *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1971, pp. 19-20.

changé : on ne se concentre plus sur le personnage d'Ariane, comme dans l'article *Mythologie III*, mais on déplace le centre d'intérêt sur la figure de Thésée et sur son traitement à travers les époques. Donc, le schéma adopté est le suivant : on trace minutieusement l'évolution du mythe, premièrement pour la figure de Thésée, ensuite pour celle d'Ariane, dans le domaine littéraire, et finalement on parle des représentations artistiques de ce mythe, ce qui est une nouveauté absolue par rapport aux autres préfaces qui se limitent à mentionner quelques œuvres d'art sans approfondissements ultérieurs. Après avoir terminé cette analyse, l'auteure expose les circonstances de composition de sa pièce, ce qui explique l'autre partie du titre, *fragment d'une autobiographie*, et propose au lecteur une comparaison avec la version antérieure, *Ariane et l'Aventurier*.

Généralement, au début de ses préfaces, Yourcenar commence par exposer le thème principal du mythe analysé : pour l'histoire des Atrides, c'était la famille criminelle ; pour Alceste, le salut à travers le sacrifice ; mais, dans la légende de Thésée et du Minotaure, il est presque impossible d'identifier une seule thématique prédominante, car ce mythe est tellement riche qu'aucun de ses nombreux thèmes ne s'impose sur les autres. Cette grande variété est probablement l'une des raisons du succès de ce mythe : en effet, l'histoire du labyrinthe compte « parmi les légendes antiques ayant gardé le plus d'attrait pour l'imagination humaine »<sup>47</sup>, car elle contient toute une série d'éléments variés et hétérogènes que l'on peut ramener au folklore ou au conte populaire de tous les temps. Les pérégrinations de l'aventurier, le monstre à vaincre, les jeunes innocents à sauver, la belle qui aide le héros à s'en sortir et la dangereuse femme qui séduit son beau-fils ne sont que des « lieux communs de la fantaisie populaire »<sup>48</sup> que l'on retrouve dans tous les lieux et dans toutes les époques. Rien n'y manque, car plusieurs traditions se sont croisées et juxtaposées au cours des siècles. De plus, Marguerite Yourcenar démontre de bien connaître ce mythe, puisqu'elle cite des œuvres presque inconnues ou perdues et mentionne des épisodes

---

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 155.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

moins célèbres de la vie du héros athénien qui ont contribué à lui donner l'aspect d'un « prince charmant »<sup>49</sup> ou d'un « héros civilisateur »<sup>50</sup> qui a survécu au cours du temps.

Elle ajoute qu'au début du XX<sup>e</sup> siècle les fouilles de Cnossos ont réveillé une certaine curiosité à l'égard de la civilisation crétoise et les études anthropologiques ont permis de connaître certains rites de la protohistoire liés au labyrinthe et au monstre cannibale. Selon Marguerite Yourcenar, l'histoire du Minotaure servait probablement d'explication à des mœurs et à des rituels devenus indéchiffrables pour la civilisation grecque : par exemple, la danse de Délos, où le danseur imite avec ses pas les dédales du labyrinthe ; la vénération du dieu taureau ; les cérémonies chypriotes pratiquées en honneur de la déesse-mère Ariane, divinité primordiale et terrible. Peut-être, ce mythe rendait compte aussi du côté sombre de l'ancienne société crétoise, caractérisée par d'horribles traités de paix et de sacrifices rituels. Pourtant, il ne faut pas oublier que cette légende nous a été transmise comme conte grec et il est probable qu'elle reflète aussi la méfiance de la Grèce à l'égard d'une civilisation plus ancienne et désormais disparue à laquelle elle succède.

Ensuite, Marguerite Yourcenar cherche à tracer l'évolution de ce mythe à travers les siècles, mais il est difficile d'en trouver des sources antiques précises, puisqu'il a toujours gardé les caractéristiques d'un conte et n'a jamais été l'objet d'une grande épopée ou d'un chef-d'œuvre de l'époque : « la légende de Thésée semble en effet avoir gardé jusqu'au bout les aspects nonchalants d'un conte. Elle n'a jamais accédé tout à fait à la majesté épique ou tragique »<sup>51</sup>. Tous ce que nous connaissons de la légende antique vient des mythographes gréco-romains et des collectionneurs d'histoires comme Plutarque : en effet, Homère connaissait la belle Ariane, mais n'en savait rien de la légende du Minotaure ; Bacchylide s'est intéressé aux premiers exploits de Thésée sans nommer son combat avec le monstre ; les œuvres de Sophocle, *Thésée*, et d'Euripide, *Thésée* et *Égée*, sont perdues et les seules pièces

---

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 156.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 159.

grecques qui s'intéressent à la légende n'accordent à Thésée qu'une place secondaire. L'auteure cite l'*Œdipe à Colonne* de Sophocle, où le héros n'est qu'un monarque juste et sage et il ne possède pas les caractéristiques du fils d'Égée, donc il est « moins Thésée qu'un bon prince »<sup>52</sup>. Chez Euripide, deux aspects de ce héros sont développés : homme d'état et idéal politique dans *Les Suppliantes* ; puis, père qui châtie injustement son fils et qui pleure sa perte, après avoir reconnu trop tard son innocence dans l'*Hippolyte couronné*. Callimaque et Sénèque aussi traitent le personnage de Thésée, mais comme un « thème accessoire »<sup>53</sup>, c'est-à-dire sans lui donner la juste épaisseur et sans nommer le combat avec le Minotaure. Notamment, pour l'*Hécalé* de Callimaque, Yourcenar affirme : « Nous sommes au fond dans le monde de l'épique et non dans celui de l'épopée »<sup>54</sup>. À la fin du Moyen-Âge et au début de la Renaissance, on passe encore une fois sous silence l'aventure avec le Minotaure pour se concentrer sur l'histoire de l'abandon d'Ariane. Thésée est toujours une figure secondaire dans le *Conte du chevalier* de Chaucer et dans *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, mais il est souvent décrit avec le titre de « duc d'Athènes » et représenté comme un prince de la Renaissance. Avec la tragédie de Racine, *Phèdre*, on revient au mythe grec et on reprend toutes les aventures peu connues qui ont caractérisées la jeunesse de Thésée, celle du Minotaure comprise. Le héros athénien perd l'élégance qu'il avait acquis avec Shakespeare et il ne devient tragique que grâce à Phèdre, c'est-à-dire par réfraction. Au XX<sup>e</sup> siècle, le conte de Gide, *Thésée*, n'est ni épique ni tragique et montre, encore une fois, la lutte contre les contraintes puritaines qui accablent l'homme occidental et que l'écrivain a déjà abordées dans l'*Œdipe*. Bien qu'il ait été publié en 1946, ce conte ne semble pas affecté par les événements de la Seconde Guerre Mondiale, puisque Gide fait encore confiance à l'homme et il est convaincu que la suppression d'interdits et d'impératifs moraux puisse

---

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 161.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 162.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 163.

débarrasser l'humanité du mal et lui permettre de développer des vertus exemplaires. Néanmoins, le jugement de l'écrivaine est sévère :

[...] la longue série d'événements qui ont forcé tant d'entre nous à regarder en face l'énorme capacité de l'homme pour le mal [...] ne semblent pas avoir modifié en quoi que ce soit chez le grand écrivain vieilli des jeux déjà faits. Thésée-Gide continue à se promener avec désinvolture dans une Crète où rien ne tire à conséquence, et où le Labyrinthe lui-même n'a de terreurs que préfabriquées<sup>55</sup>.

Après avoir considéré le personnage de Thésée, Marguerite Yourcenar consacre toute une partie de la préface au personnage d'Ariane et à son évolution littéraire à travers les siècles. Il n'y a que cette partie, d'ailleurs considérablement développée, qui fasse encore penser à l'article *Mythologie III. Ariane-Électre* ; néanmoins, l'écrivaine est plus rigoureuse dans cette préface de 1963 et souligne avec bien plus de détails la transformation d'Ariane qui, au départ, n'était que la figure romantique de l'amante abandonnée, ensuite remplacée par la femme vite consolée par Bacchus, qui se livre aux extases mystiques et aux rituels du dieu de la vigne. L'écrivaine cite Catulle et Ovide qui se concentrent sur l'épisode de l'abandon sur la plage de Naxos et qui décrivent les souffrances de la fille de Minos ; tandis que le poète Nonnos est plus intéressé au mysticisme de cette légende et, dans ses *Dionysiaques*, il décrit la rencontre avec Bacchus qu'il considère comme l'accomplissement spirituel d'Ariane. Au Moyen-Âge, ce personnage n'est plus idéalisé, au contraire on le ramène au romanesque le plus simple : Ariane n'est qu'une femme abandonnée par quelque don juan de passage. La pièce de Thomas Corneille sur ce sujet est considérée médiocre par l'écrivaine qui se limite à une simple citation, tandis que la tragédie de Racine, *Phèdre*, en 1677, représente un tournant important : l'amour coupable et incestueux l'emporte sur l'amour idéal et innocent, par conséquent la figure d'Ariane passe au second plan. Au XX<sup>e</sup> siècle, on va plus loin encore : on ne s'arrête pas aux ardeurs de Phèdre, mais on se concentre sur les instincts bestiaux de Pasiphaé. En effet, l'écrivaine rend compte d'une exaltation de la passion au détriment de

---

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 166.



l'amour qu'elle avait déjà abordée dans l'article *Mythologie III. Ariane-Électre* : « De la glorification d'Ariane à l'apothéose de Phèdre, de l'apothéose de Phèdre à l'exaltation de Pasiphaé, nous assistons à la montée en flèche des valeurs de la passion et à la baisse progressive de celles de l'amour »<sup>56</sup>. Avant de passer en revue les œuvres artistiques, l'écrivaine s'arrête brièvement sur le traitement musical d'Ariane chez Monteverdi et Richard Strauss.

Ensuite, Marguerite Yourcenar se concentre sur l'évolution de la légende de Thésée et d'Ariane dans l'iconographie. Premièrement, elle mentionne les vases attiques qui nous donnent une idée des « grâces vigoureuses et nettes »<sup>57</sup> du héros athénien, et passe à décrire minutieusement une fresque d'Herculanum<sup>58</sup> où l'on exalte l'héroïsme de Thésée qui vient de sortir du labyrinthe après avoir tué le monstre, avec un jeune qui lui baise la main, un enfant qui lui embrasse la cheville et les parents des victimes qui se réunissent derrière le héros. Cette peinture est très intéressante, car elle figure parmi les illustrations qu'elle propose au « Figaro Littéraire » et au « Merkur » et pour laquelle, elle demande même l'autorisation au Musée Archéologique de Naples<sup>59</sup>. Après avoir mentionné des bas-reliefs, des peintures, des statues, des sarcophages, Yourcenar analyse pour le personnage d'Ariane une peinture de la Villa des Mystères à Pompéi qui représente la fille de Minos, désormais sans tête, qui soutient un Bacchus presque adolescent « qu'Ariane semble

---

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 169.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> Comme Rémy Poignault l'explique dans son article *Variations sur le mythe antique*, la description que Yourcenar fait de la fresque d'Herculanum ne correspond pas tout à fait à cette peinture. En effet, dans la peinture d'Herculanum, ce sont les jeunes victimes qui se rassemblent derrière le héros et non pas les parents ; de plus, l'enfant prosterné au pied de Thésée lui embrasse le genou et non pas la cheville comme l'affirme Yourcenar. Il est vraisemblable que l'écrivaine se confond avec une autre fresque presque identique à celle d'Herculanum et qui a été trouvée dans une maison à Pompéi (v. figure 2). Les détails correspondent avec la description de Yourcenar, mais l'effet de grandeur et d'héroïsme se retrouve surtout dans la peinture d'Herculanum. R. Poignault op. cit., p. 88.

<sup>59</sup> En effet, dans sa correspondance, elle affirme avoir des doutes sur la provenance de la peinture qui l'intéresse, puisqu'elle y trouve une référence à Herculanum aussi bien qu'à Pompéi. Cfr. M. Yourcenar, « *Persévérer dans l'être* ». *Correspondance 1961-1963* cit.

protéger plutôt qu'il ne la console »<sup>60</sup>. L'écrivaine est presque impressionnée par l'effet sacré que ces peintures semblent produire encore aujourd'hui après des siècles de distance ; néanmoins, après cette « ferveur »<sup>61</sup> mystique, Yourcenar doit nécessairement, par souci d'exhaustivité, rendre compte aussi de la dégradation que le personnage d'Ariane a subi à l'époque alexandrine. Pendant ce temps, on représente des caricatures de la fille de Minos : de la femme abandonnée sur un lit de repos à la vieille édentée qui noie ses souffrances dans le vin. Après les miniatures du Moyen-Âge et les ivoires byzantins, Yourcenar cite encore l'œuvre de Titien, où Ariane fuit Bacchus suivi par un cortège de panthères et de satyres ; mais la peinture qui retient le plus son attention est celle du Tintoret, où la femme abandonnée devient l'épouse de Bacchus et reçoit en même temps les dons de la terre et du ciel : l'anneau offert par le dieu de la vigne et une couronne d'astres qui vient de Vénus. Après avoir décrit la beauté des tableaux de Poussin, l'écrivaine déplore le « mauvais goût »<sup>62</sup> des artistes du XIX<sup>e</sup> siècle qui peignent de façon trop naïve l'Antiquité : elle cite la *Consolation d'Ariane* du peintre américain Bryson Burroughs, qui représente une prude et bourgeoise Ariane contemplée par un Bacchus pervers et malin. Finalement, l'analyse termine sur les tendances de nos jours qui font préférer à Picasso et à d'autres artistes des monstres plutôt que des héros ou des héroïnes.

Après cela, Marguerite Yourcenar commence à exposer les circonstances de composition de sa pièce et à retracer son évolution. Néanmoins, contrairement aux autres préfaces du théâtre, elle ne considère pas son œuvre dans l'optique du mythe et n'explique pas non plus sa place à l'intérieur de la tradition littéraire : en fait, l'écrivaine compare la première version d'*Ariane et l'Aventurier* avec celle de 1963 et rend compte de l'intéressante évolution de cette pièce à partir du jeu littéraire créé avec ses amis à la suite de conversations portant sur le mythe grec. On raconte qu'en 1939, un directeur de revue, qu'elle prend

---

<sup>60</sup> M. Yourcenar, *Thésée : aspects d'une légende et fragment d'une autobiographie* cit., p. 172.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 173.

soin de ne pas nommer, voulut publier ce sketch qu'elle considère désormais comme un texte médiocre : « Je crus devoir mettre en tête de mon *Ariane* une note désinvolte, qui me scandalise aujourd'hui, où j'affirmais n'avoir rien trouvé à modifier à ma petite pièce d'autrefois<sup>63</sup> ». Au lieu de défendre son ouvrage passé, elle le critique sévèrement, en souligne les défauts et affirme que probablement personne ne l'a lu, car l'année 1939 n'était pas un bon moment pour faire paraître un dialogue dramatique sur les aventures de Thésée. Après une relecture faite en 1944, Yourcenar se définit « choquée »<sup>64</sup> par la naïveté de son texte et par l'impertinence avec laquelle elle a traité un sujet qui à l'époque était probablement trop ambitieux pour elle.

Ensuite, dans la préface de 1963, Yourcenar montre comme le traitement des mythes grecs dans *Feux* a eu des résultats plus satisfaisants, contrairement à l'*Ariane* qui « s'était fanée »<sup>65</sup>. L'écrivaine est tellement insatisfaite de son texte qu'elle prend soin de ne pas le nommer, comme pour décourager tout lecteur de le reprendre un jour. Pourtant, elle ne pouvait pas renoncer à cet ouvrage, car elle y voyait des thèmes qui l'intéressait encore et sur lesquels elle était plus renseignée qu'autrefois ; de plus, les terribles événements de la Seconde Guerre Mondiale révélaient ce mythe sous une lumière différente et l'écrivaine eut l'envie de reprendre ce « sujet manqué à demi (et pas seulement à demi) »<sup>66</sup>. Elle annonce avoir gardé le plan et le genre de ce texte, « à mi-chemin entre l'opéra sérieux et l'opéra bouffe »<sup>67</sup>, qui impose toute une série de jeux d'esprit, d'allusions plaisantes, de badinages et de pointes que les personnages s'adressent continuellement : par exemple, Autolykos, considéré comme l'héritier des valets de comédie, utilise des traits d'esprits qui font sourire le lecteur/spectateur ; tandis que la façon de parler de Phèdre, son « marivaudage »<sup>68</sup>, est une touche de modernité et de finesse que l'écrivaine ajoute à son texte et qui

---

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 175.

<sup>64</sup> *Ibidem*.

<sup>65</sup> M. Yourcenar, *Aspects d'une légende et fragments d'une autobiographie* cit., p. 176.

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 177.

<sup>67</sup> *Ibidem*.

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 178.

correspond aux « frises de la “Parisienne” »<sup>69</sup> des fresques du palais de Cnossos. Yourcenar n’a pas voulu éliminer le côté ironique de ce texte pour montrer qu’il s’agit toujours d’un divertissement. Finalement, après ces considérations, elle décrit les principales variantes et les scènes modifiées, dont on parlera dans le chapitre suivant, et fait une brève allusion aux possibles allégories que sa pièce peut contenir.

Il est évident que la partie consacrée à l’étude du mythe à travers les siècles est la plus étendue et la mieux développée : elle se compose de vingt pages, tandis que la description que l’écrivaine fait de son texte est limitée à six pages. De plus, dans cette dernière partie, Yourcenar n’aborde jamais le problème de la mise en scène de sa pièce, mais se limite à considérer les circonstances de composition et à faire une comparaison avec la version antécédente. Par conséquent, on peut affirmer que le but principal de cette préface n’est pas d’introduire le lecteur au texte, mais de rendre compte de l’évolution de cette légende, dès son origine jusqu’à nos jours, en passant à travers tous les genres artistiques et littéraires ; bien que très intéressantes, les informations sur le texte yourcenarien ne représentent qu’une partie restreinte de la préface.

#### 4.3 Comparaison entre *Mythologie III* et la préface de 1963

L’écrivaine a déjà expliqué les raisons des réécritures de cet essai introductif : elle était plus renseignée qu’auparavant et avait pris conscience de certains aspects du mythe qu’elle ignorait à l’époque de la composition d’*Ariane*. Pour se faire une idée de l’évolution que cet essai a subi au cours des années, il suffit de le comparer avec l’article paru dans « Les Lettres Françaises » en 1945, *Mythologie III. Ariane-Électre*, un avant-texte qui a servi de base, premièrement pour le long essai de *Dramatis Personae* et, ensuite, pour la préface de 1963.

On a déjà affirmé que cette dernière est plus développée, mais les différences entre les deux essais ne concernent pas seulement la longueur : le schéma suivi est plus cohérent et organisé par rapport à

---

<sup>69</sup> *Ibidem.*

*Mythologie III* et l'écrivaine se montre plus rigoureuse lorsqu'elle retrace l'évolution du mythe. Tout d'abord, le centre d'intérêt a changé, car on n'analyse plus uniquement le personnage d'Ariane, mais on se concentre principalement sur Thésée : l'étude est plus approfondie et, comme on l'a vu, on distingue une partie concernant le traitement littéraire de cette figure, un paragraphe sur la musique inspirée par l'histoire d'Ariane, et une partie sur les représentations iconographiques, tout en respectant dans ce traité un ordre chronologique. Cette distinction par genres n'existe pas dans *Mythologie III* où l'on suit seulement l'ordre chronologique, car l'histoire littéraire et l'analyse artistique du personnage d'Ariane se mêlent sans aucune différenciation. Parfois, certaines idées annoncées dans l'article de 1945 sont reprises et développées davantage dans la préface de 1963 : par exemple, on a déjà affirmé que dans les *Mythologies* l'écrivaine commence son étude à partir des tragiques grecs, sans remonter plus loin, comme elle fera ensuite ; en effet, si *Mythologie III* fait exception sur ce point, la référence aux éléments pré-grecs de cette légende est très synthétique :

Le souvenir d'Ariane en robe à volants et au sein nu, non pas fille, mais femme de Minos, non pas sœur, mais prêtresse du Minotaure, non pas princesse, mais déesse-abeille, est tombé en cendres avec les ruines préhistoriques de Cnossos<sup>70</sup>.

Au contraire, dans la préface, ils font l'objet d'une analyse plus approfondie qui tente d'expliquer les circonstances historiques qui ont amené à l'élaboration de cette légende. Dans ce paragraphe, l'écrivaine mentionne des rites crétois anciens qui ont survécu aujourd'hui et souligne ainsi la pérennité du mythe qui se manifeste à travers une coutume ou une tradition qui existe encore à nos jours. Cette idée de continuité était déjà présente, de façon plus synthétique, dans *Mythologie III*, lorsque l'écrivaine traite le personnage d'Ariane chez Homère, qui la cite à peine comme « une belle fille aux tresses brunes, habile à ces danses réglées par la flûte qu'exécutent encore aujourd'hui les Crétoises »<sup>71</sup>. Étant donné que dans la préface de 1963 cette idée est

---

<sup>70</sup> M. Yourcenar, *Mythologie III. Ariane-Électre* cit., p. 35.

<sup>71</sup> *Ibidem*.

mieux développée ailleurs dans le texte, la référence à cette coutume est supprimée : « [Homère] a entendu parler d'Ariane aux belles tresses dans la riche île de Crète, mais paraît ne rien savoir de l'histoire du Minotaure »<sup>72</sup>.

De plus, le souci de justifier un certain traitement du mythe par le biais des événements historiques de l'époque n'est pas une prérogative de la version remaniée de 1963, mais il est déjà présent dans *Mythologie III*, de façon plus concise. Par exemple, l'attention portée par l'époque alexandrine à l'épisode de l'abandon d'Ariane est due à réévaluation de la femme : « Le mythe intensément romantique de l'amante abandonnée ne prend corps que plus tard, à l'époque alexandrine où la femme règne, enlaçant tout de ses écharpes »<sup>73</sup>.

On peut affirmer que les concepts et les idées exprimés dans *Mythologie III* ne sont pas supprimés, voire ils sont mieux développés et repris dans la préface de 1963. En effet, lorsqu'elle décrit dans l'article le traitement de la figure d'Ariane à l'époque alexandrine, elle se limite à souligner le côté sentimental et un certain mysticisme qui fait de ce personnage une âme renouvelée par la douleur et par la rencontre avec Dieu, dont les poètes hermétiques ont exploité la symbologie. Ces deux concepts sont approfondis dans la version de 1963 avec des exemples : Catulle et Ovide, déjà mentionnés dans *Mythologies III*, servent à montrer le trait romantique de la légende ; tandis que Nonnos de Panopolis est ajouté pour exemplifier l'aspect mystique d'Ariane que l'on retrouve dans son œuvre. De plus, l'écrivaine souligne davantage le contraste entre Catulle et Ovide, d'ailleurs peu visible dans l'article, en affirmant que le premier traite l'Ariane de façon plus passionnée, tandis que l'autre est plus galant et sentimental. Après avoir montré l'exaltation des aspects romantiques et mystiques de cette figure, Yourcenar, dans *Mythologie III*, fait allusion aussi à la dégradation qu'elle subit dans la littérature latine :

Le type va se dégradant chez les maniéristes et les satiriques de l'époque

---

<sup>72</sup> M. Yourcenar, *Thésée : aspects d'une légende et fragment d'une autobiographie* cit., p. 159.

<sup>73</sup> M. Yourcenar, *Mythologie III. Ariane-Électre* cit., p. 35.

romaine, jusqu'à devenir la putain noyée dans le vin par laquelle la saoulerie bacchique remplace l'extase dionysiaque d'autrefois<sup>74</sup>.

Cette affirmation est plus atténuée dans la version de 1963 et se trouve dans la partie finale du traité où l'on fait référence aux statues caricaturales de l'époque gréco-romaine, qui ont perdu le caractère sacré des fresques pompéiennes et qui représentent des « vieilles femmes aussi édentées et aussi ridées qu'une vieille de Donatello se consolant très littéralement avec Bacchus, c'est-à-dire serrant dans leurs bras une outre »<sup>75</sup>. À la fin de la partie concernant l'histoire littéraire de la figure d'Ariane, on a vu que l'écrivaine ajoute un paragraphe consacré à la musique de Monteverdi et de Richard Strauss. Dans *Mythologie III*, il n'y a qu'une seule référence à l'œuvre de Monteverdi, qui est loué pour avoir sculpté une « immortelle Ariane [...] pure et tragique, espèce d'Antigone de l'amour »<sup>76</sup> et Yourcenar termine avec la citation d'un fragment du texte d'*Arianna abbandonata* :

E che volete  
Chi mi conforte  
In così dura sorte,  
In così gran martire?  
Lasciatemi morire!<sup>77</sup>

La version de 1963 explique davantage la grandeur de Monteverdi qui est considéré le digne héritier de Sophocle et d'Euripide, puisqu'il semble avoir restauré dans son opéra « la forme et l'esprit du dithyrambe antique »<sup>78</sup>. À ce point, elle cite par contraste l'*Ariane à Naxos* de Richard Strauss qui lui paraît un opéra médiocre, presque une moquerie, comparé à la maîtrise dont il fait preuve Monteverdi. Après ce bref paragraphe, on remarque que la partie iconographique est considérablement augmentée par rapport à l'article, non seulement parce que l'écrivaine y ajoute le traitement de la figure de Thésée, mais aussi parce qu'elle approfondit son étude en mentionnant plusieurs œuvres

---

<sup>74</sup> *Ibidem*.

<sup>75</sup> M. Yourcenar, *Thésée : Aspects d'une légende et fragment d'une autobiographie* cit., p. 172.

<sup>76</sup> M. Yourcenar, *Mythologie III. Ariane-Électre* cit., p. 36.

<sup>77</sup> *Ibidem*.

<sup>78</sup> M. Yourcenar, *Thésée : Aspects d'une légende et fragment d'une autobiographie* cit., p. 170.

d'art qui ne figuraient pas dans la première version. Parmi les plus significatives, on peut citer : la fresque d'Herculanum sur laquelle Yourcenar s'arrête beaucoup ; les peintures de la Villa des Mystères qui l'ont impressionnée pour la ferveur mystique qu'elles semblaient émaner ; les nombreux sarcophages, les ivoires byzantins, les statues caricaturales, les bas-reliefs ; deux tableaux de Poussin et une œuvre du XIX<sup>e</sup> siècle d'un artiste américain, Bryson Burroughs, qu'elle semble dédaigner. L'article de *Mythologie III* se limitait à une brève référence à la statuaire alexandrine, à l'œuvre de Titien, de Tintoret, de Picasso et de Dalí, sans ajouter les considérations approfondies qu'elle intègre dans la version de 1963. En ce qui concerne l'Ariane couronnée de Tintoret, Yourcenar ajoute dans cet article qu'elle représente « l'apogée du mythe d'Ariane »<sup>79</sup>, ce qui est peut-être la raison pour laquelle elle l'a ensuite choisie comme illustration à côté du tableau dénigré de Bryson Burroughs. En effet, dans la version de 1963, elle souligne la profonde disparité entre les deux tableaux :

Après ces hauteurs quasi stellaires, il ne reste plus qu'à redescendre au mauvais goût parfois plaisant de certains peintres du XIX<sup>e</sup> siècle qui firent du monde antique leur naïf Eldorado<sup>80</sup>.

Encore une fois, la préface explique et approfondit davantage ce qui est déjà contenu dans l'article de *Mythologie III*, sans rien enlever ou désavouer.

Dans les deux essais, les références aux artistes contemporains sont très limitées : dans la préface, on ne parle que de Picasso, tandis que dans l'article on mentionne aussi Dalí. Si dans ce dernier cas « le Labyrinthe [...] retentit des meuglements de Pasiphaé »<sup>81</sup>, dans la version de l'éditeur Plon, les peintres contemporains, notamment Picasso, sont « hantés par le mufle taurin du Minotaure »<sup>82</sup>. Ce changement de référent est dû probablement à une nouvelle prise de conscience des aspects du

---

<sup>79</sup> M. Yourcenar, *Mythologie III. Ariane-Électre* cit., p. 36.

<sup>80</sup> M. Yourcenar, *Thésée : Aspects d'une légende et fragment d'une autobiographie* cit., p. 173.

<sup>81</sup> M. Yourcenar, *Mythologie III. Ariane-Électre* cit., p. 36.

<sup>82</sup> M. Yourcenar, *Thésée : Aspects d'une légende et fragment d'une autobiographie* cit., p. 174.



mythe : en effet, même si Pasiphaé retient l'attention des contemporains pour les instincts bestiaux qu'elle incarne, les artistes représentent le plus souvent son fils, le Minotaure. On pense à la « Minotauromachie » de Picasso, aux nombreuses gravures et à la série de statues surréalistes consacrées au monstre cannibale par Salvador Dalí.

Une autre modification apportée à la version de 1963 concerne la conclusion de l'examen du mythe. L'écrivaine termine *Mythologie III* en soulignant la cyclicité que l'on peut retrouver dans le traitement de cette légende et résume brièvement les différentes phases historiques du mythe : d'abord, les traditions primitives de la Crète antique, le sentimentalisme de l'époque alexandrine, l'amour courtois du Moyen-Âge, la figure de l'amante trompée chez les conteurs de la Renaissance, le sentiment de culpabilité face à la passion analysé par les romantiques et le nouvel intérêt des surréalistes pour les instincts primordiaux de l'homme qui bouclent le cercle. À l'époque, Yourcenar était convaincue de cette cyclicité et de ce retour au point de départ, c'est-à-dire retour aux éléments bestiaux et instinctifs qui caractérisent l'homme. Néanmoins, il n'y a rien de tout cela dans la version de 1963, probablement à cause d'un changement de pensée : en fait, il ne s'agit pas à proprement parler d'un cycle, puisque les aspects bestiaux qui caractérisaient le mythe antique étaient conçus comme éléments rituels et sacrés. Contrairement aux surréalistes et aux artistes du XX<sup>e</sup> siècle qui se limitaient à récupérer l'histoire sanglante du Minotaure pour évoquer les aspects du subconscient de l'homme, pour les Anciens cette légende était remplie de mysticisme et de religiosité. Par conséquent, il s'agit d'un faux retour en arrière et c'est probablement la raison pour laquelle Yourcenar a supprimé ce passage. Ce qui reste de la préface de 1963, c'est-à-dire le traitement de Thésée, ne peut pas être comparé avec *Mythologie III*, car il se bornait à traiter le personnage d'Ariane. Toutefois, le rapprochement de Thésée à la figure de Saint-Georges (« Thésée tueur du Minotaure devient un frère de St. Georges »<sup>83</sup>) que l'on fait dans cet article, se retrouve aussi dans la préface de 1963,

---

<sup>83</sup> M. Yourcenar, *Mythologie III. Ariane-Électre* cit., p. 36.

lorsque Yourcenar décrit la fresque d'Herculanum : « à ses pieds, un crâne humain gisant sur le sol, par une convention qu'on retrouvera dans les saints Georges des peintures du Moyen-Âge [...] »<sup>84</sup>.

Donc, en ce qui concerne l'examen du mythe, on s'aperçoit que l'auteure améliore son analyse qui devient plus approfondie et raisonnée par rapport à la version antérieure, qui se configure comme une sorte d'ébauche, plus synthétique et approximative, de l'essai. Du passage de *Mythologie III* à l'édition de Plon, l'écrivaine reprend ses idées sur le mythe pour mieux les développer à la suite de ses études et de son expérience.

Toutefois, les différences entre les deux versions sont plus marquées dans la dernière partie, qui concerne la pièce de Marguerite Yourcenar : premièrement, on remarque tout de suite que, dans la préface de 1963, l'écrivaine expose en détail les circonstances de composition du texte, les différentes phases de son élaboration et propose une comparaison avec la version précédente, *Ariane et l'Aventurier* ; tandis que, dans l'article publié en 1945, elle se limite à analyser brièvement la petite comédie et à expliquer les choix qu'elle a effectués, sans fournir d'autres informations sur son origine. Il est évident que *Mythologie III*, étant un article publié indépendamment de la pièce, ne peut avoir ni l'étendue ni la fonction d'une préface, qui doit nécessairement introduire le lecteur au texte et rendre compte plus diffusément de sa genèse et de son évolution. Il ne faut pas oublier, en outre, qu'à l'époque, elle n'avait pas encore apporté des changements à la pièce dont elle parlera dans la préface de l'édition Plon<sup>85</sup>. De plus, les deux essais ont été conçus pour deux destinataires différents : en effet, la préface s'adresse au lecteur yourcenarien qui se prépare à aborder le texte et qui a besoin de plus amples renseignements et d'une analyse plus approfondie ; tandis que l'article publié dans « Les Lettres Françaises » se concentre sur le traitement du mythe à travers les

---

<sup>84</sup> M. Yourcenar, *Thésée : Aspects d'une légende et fragment d'une autobiographie* cit., p. 171.

<sup>85</sup> Comme on l'a vu dans le Chapitre III, en 1945 l'écrivaine était en train de relire son ancien sketch et commençait le long travail de remaniement et de réécriture qui a amené à *Qui n'a pas son Minotaure ?*

âges et vise à un public plus étendu qui ne connaît pas nécessairement la pièce de Yourcenar, le centre d'intérêt étant ailleurs.

Une fois considérées les dissemblances qui sont imputables à une diversité de fonction et de destinataire entre les deux essais, il ne reste qu'à souligner les autres différences substantielles dues à une réévaluation critique de l'œuvre.

Si dans *Mythologie III* l'auteure cherche à justifier les possibles défauts de sa pièce, dans la préface de 1963, elle la désavoue complètement en lui adressant des critiques sévères. Ce changement d'opinion ne doit pas surprendre, puisqu'il ne faut pas oublier qu'en 1945, lorsque Marguerite Yourcenar publie l'article, son œuvre n'a pas encore subi tous les remaniements et les ratures qui ont amené à *Qui n'a pas son Minotaure ?* et le projet de *Dramatis Personae* est encore loin à venir. Peut-être, l'écrivaine est encore liée à l'expérience du jeu littéraire et les aspects ludiques, qui sont évidents dans ce premier ouvrage, lui servent de prétexte pour en justifier les défauts ou les faiblesses, que pourtant elle voit déjà.

En effet, dans *Mythologie III*, après avoir tracé l'histoire de ce mythe, l'écrivaine pose une question rhétorique sur son œuvre, qui semble presque prôner l'indulgence du lecteur : « Ceci dit, quelles possibilités s'offraient au poète de 1939 aux prises avec cette héroïne vieille comme le printemps ? »<sup>86</sup>. Étant donné que son texte naît comme un sketch comique, les premières remarques qu'elle fait dans l'article concernent justement le traitement désinvolte et ironique des personnages mythiques. Par exemple, en ce qui concerne Phèdre, l'écrivaine se justifie en affirmant que l'on ne pouvait pas prendre au sérieux ce personnage : en effet, sa tragédie éclatera dix ans plus tard et le lecteur, qui connaît déjà l'issue de son histoire, ne peut que rire de ses affirmations prophétiques et de ses bonnes intentions. Le même traitement ironique est réservé à Thésée, qui n'est pas encore l'homme mûr et sage que Sophocle et Euripide décrivent, à cause du manque d'expérience et des défauts typiques de sa jeunesse.

---

<sup>86</sup> M. Yourcenar, *Mythologie III. Ariane-Électre* cit., p. 37.

De plus, les lois du genre ne lui ont pas permis une analyse plus approfondie de ses personnages qui, par moments, sont grotesques et échappent très souvent à l'image héroïque qui leur est attribuée par la tradition. Dans son article, elle avoue, par exemple, que le personnage de Minos n'est dans ce sketch qu'un « fantoche couronné de carton »<sup>87</sup>, mais il aurait pu devenir la représentation d'un pouvoir monstrueux et plus terrifiant que le Minotaure même, parce que gérant de la légalité, ou encore, il aurait pu être un homme quelconque qui se trouve par hasard dans un poste utile. Néanmoins, la petite comédie s'accordait mal à ces méditations sur le pouvoir et sur l'éthique ; donc, selon Yourcenar, ces limitations ne sont pas dues à la qualité de l'ouvrage, mais aux lois du genre, contrairement à ce qu'elle affirmera dans la préface de 1963.

En effet, il s'agit d'une œuvre presque parodique, ce qui semble légitimer chez l'auteure une certaine irrévérence et plaisanterie dans le traitement de ces figures mythiques, qui ne sont jamais comme on s'y attend. Dans *Mythologie III*, elle affirme :

Quoi qu'il en soit, la tentation de ces perpétuels jeux de miroirs, angles d'incidence et angles de réflexion du Labyrinthe, excuse peut-être le ton de persiflage presque incestueux de ces héros face à face avec eux-mêmes, leur familiarité un peu insolente avec leur destin<sup>88</sup>.

En outre, ce qui ajoute du comique dans le texte est l'usage d'un certain langage connoté qui caractérise les groupes parisiens fréquentés par l'auteure à l'époque du jeu littéraire. Cette dernière se justifie en mentionnant deux autres écrivains qui ont prêté leur langage aux héros mythiques et affirme que le mythe ne doit pas être traité avec une excessive gravité, car il doit nous suivre dans la vie de tous les jours, pour qu'il puisse exprimer pleinement sa fonction :

Cette pièce [...] n'échappe pas aux tics de langage d'un certain groupe parisien d'entre-deux guerres. Elle n'y échappe pas pour les meilleures raisons, qui sont celles de la vie, et qui justifie pleinement Racine d'avoir fait adopter à ses personnages le langage de Versailles, et Lyly d'avoir prêté son

---

<sup>87</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>88</sup> *Ibidem*.

euphémisme élégant aux amis d'Alexandre<sup>89</sup>.

Yourcenar termine son « apologie » en affirmant que le mythe a besoin d'être contrôlé seulement au cas où l'interprétation des thèmes traités deviendrait excessivement personnelle au risque de dévoiler trop de l'auteur ; alors, ce dernier doit intervenir soit avec de l'ironie, soit avec un plus rigoureux attachement aux aspects de la légende. C'est à ce point qu'elle justifie les continuels jeux d'esprit que l'on retrouve et, en même temps, elle montre la double fonction du mythe :

On a souvent parlé du mythe comme d'un porte-voix assurant au poète l'expression la plus complète de soi ; il est bon de rappeler aussi que le masque tragique peut faire l'office du loup de dentelle<sup>90</sup>.

À partir de la préface de 1963, tout change et on trouve une nouvelle prise de conscience de son ouvrage : après les nombreuses corrections et réécritures du texte, le jugement qu'elle porte sur la version antérieure est bien différent de celui que l'on trouve dans *Mythologie III*, car le ton a complètement changé et tout ce que l'on justifiait dans ce dernier est sévèrement critiqué dans la version de 1963.

Lorsque l'écrivaine raconte les circonstances de la composition, elle avoue que la nature même du jeu littéraire a permis une certaine nonchalance et liberté dans le traitement de la légende : « La conversation entre ces trois personnes [...] leur accorda les libertés sans conséquence du masque et du travesti »<sup>91</sup>. Néanmoins, cela ne justifie pas le choix de publier cet « amusement »<sup>92</sup> sans rien changer ; en effet, la légèreté et la désinvolture dont Yourcenar rend compte dans *Mythologie III* sont ici sévèrement critiquées :

À la vérité, si grande que soit la partialité d'un auteur pour ses produits, j'aurais bien dû m'apercevoir à l'époque que cette blquette avait pris l'aspect défraîchi et légèrement piteux d'une toilette de bal costumé qu'on a porté une fois il y a quelques saisons<sup>93</sup>.

---

<sup>89</sup> John Lyly, romancier et dramaturge britannique (1553-1606), a inventé la mode littéraire de l'Euphuisme et a écrit beaucoup de pièces mythologiques.

<sup>90</sup> *Ibidem*.

<sup>91</sup> M. Yourcenar, *Thésée : Aspects d'une légende et fragment d'une autobiographie* cit., p. 175.

<sup>92</sup> *Ibidem*.

<sup>93</sup> *Ibidem*.

Après une relecture faite pendant les années 1940, l'écrivaine s'aperçoit des nombreux défauts de sa pièce et affirme que probablement son manque d'expérience l'a empêchée d'exploiter pleinement un tel sujet ; par conséquent, on y voit souvent des maladroitesses tentatives d'impressionner les lecteurs et d'en chercher le consensus, au détriment de la qualité du texte :

[...] on y voit trop visiblement d'envie de plaire ou de déplaire, ou encore le réflexe de 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<sup>94</sup>.

Néanmoins, cela ne signifie pas que les mythes doivent être traités avec une gravité excessive, car « ils ne sont rien s'ils ne nous suivent familièrement dans toutes les circonstances de la vie »<sup>95</sup>. La possibilité de faire entrer le mythe dans l'expérience de chacun est déjà soulignée dans l'article *Mythologie III. Ariane-Électre*, lorsque l'écrivaine affirme : « Les héros des mythes ne nous sont rien, s'ils ne nous accompagnent partout, et jusque dans nos moments les plus sérieusement frivoles »<sup>96</sup> ; en effet, dans *Feux*, elle avoue avoir traité les mythes avec une plus grande familiarité. Pourtant, lorsque cette liberté se traduit en désinvolture et en négligence, cela affecte la valeur du texte produit.

On remarque tout de suite que cette préface ne possède pas le ton indulgent de l'article de 1945, au contraire, l'écrivaine n'hésite pas à souligner tous les aspects qu'elle a raté dans la première version. Sa réflexion critique rend compte aussi de tout ce qu'elle a repris et développé dans l'édition de 1963. Donc, l'écrivaine se montre plus consciente qu'autrefois de l'énorme potentiel de son œuvre, grâce aussi aux événements historiques qui ont contribué à charger la légende de nouvelles significations :

J'ai toujours pensé qu'il valait la peine de reprendre un sujet manqué à demi (et pas seulement à demi), de s'y remettre jusqu'à ce qu'on ait véritablement l'impression de lui avoir fait rendre tout ce qu'entre nos mains il

---

<sup>94</sup> *Ibidem*, p. 176.

<sup>95</sup> *Ibidem*.

<sup>96</sup> M. Yourcenar, *Mythologie III. Ariane-Électre* cit., p. 38.

pouvait donner. Je me mis donc à corriger et à refaire<sup>97</sup>.

En ce qui concerne l'utilisation de l'ironie, si fermement défendue dans *Mythologie III*, l'auteure affirme que dans une certaine mesure il faut la maintenir, pour garder le genre qui se trouve « à mi-chemin entre l'opéra sérieux et l'opéra bouffe »<sup>98</sup> ; toutefois, on ne trouve plus l'attachement au jeu littéraire qu'elle manifestait auparavant, puisqu'elle s'efforce d'enlever tous les jeux d'esprit et les finesses qui peuvent paraître un peu datées et « vieillotées »<sup>99</sup>, par rapport aux autres pièces théâtrales :

Je m'efforçais surtout de décaper la pièce de cet ancien vernis de jeux d'esprit qui me paraissait tout à coup ressembler à celui des manucures ; je crois bien qu'il en reste malgré tout au bout des doigts de mes personnages ; j'ai tâché en tout cas que ces espiègleries et ces beautés restassent cette fois en caractère<sup>100</sup>.

De toutes ces modifications, elle décide de ne garder que « les allusions littéraires avant la lettre »<sup>101</sup>, « les à-peu-près amusés, sinon amusants » qui contribuent à caractériser ce divertissement et à esquisser les traits distinctifs de certains personnages, comme par exemple Autolykos. Si dans *Mythologie III*, l'écrivaine se limite à le définir comme le double de Thésée ; dans la préface de 1963, elle approfondit son analyse, en lui conférant la fonction de valet de comédie et en le rapprochant des personnages de Giraudoux. Si d'un côté Yourcenar maintient certaines caractéristiques de son sketch, de l'autre côté elle développe d'autres aspects qui étaient réduits au minimum : par exemple, le personnage de Thésée devient central seulement dans la version de 1963, car auparavant il n'était qu'un « prince de comédie portant beau »<sup>102</sup>. La réflexion critique de l'écrivaine sur les défauts et les manques de la première version se termine avec une description des

---

<sup>97</sup> *Ibidem*, p. 177.

<sup>98</sup> *Ibidem*.

<sup>99</sup> Yourcenar même utilise ce mot pour définir le style de l'ancien Ariane qu'elle est en train de modifier aux cours des années 1940 pour le projet de *Dramatis Personae*. M. Yourcenar, *En 1939, l'Amérique commence à Bordeaux* cit., p. 132.

<sup>100</sup> M. Yourcenar, *Thésée : Aspects d'une légende et fragment d'une autobiographie* cit., pp. 177-178.

<sup>101</sup> *Ibidem*.

<sup>102</sup> *Ibidem*, p. 179.

scènes modifiées, dont on parlera dans le chapitre suivant. Finalement, il est évident que les essais que l'on vient d'examiner présentent deux prises de position différentes par rapport à *Ariane et l'Aventurier* : si dans *Mythologie III* l'écrivaine semble justifier l'aspect essentiellement farceur de son œuvre, dans la préface de 1963 elle porte un jugement plus mûr et avisé sur son texte et analyse, comme on l'a vu, tous les défauts qu'elle défendait auparavant. Cette nouvelle prise de conscience, due probablement à une plus grande compréhension des possibilités de ce mythe, est fondamentale pour mieux interpréter les changements que l'écrivaine a apportés à son œuvre et qu'elle explique de façon détaillée dans la préface.



#### 4.4 - Appendice Iconographique



Figure 1 - *Combat de Thésée et du Minotaure*, vase attique conservé au Metropolitan Museum de New York dans la Galerie 155, 540-530 av. J.C.



Figure 2 - *Teseo Liberatore*, peinture pompéienne trouvée dans la maison de M. Gavius Rufus et exposée au Musée Archéologique de Naples.

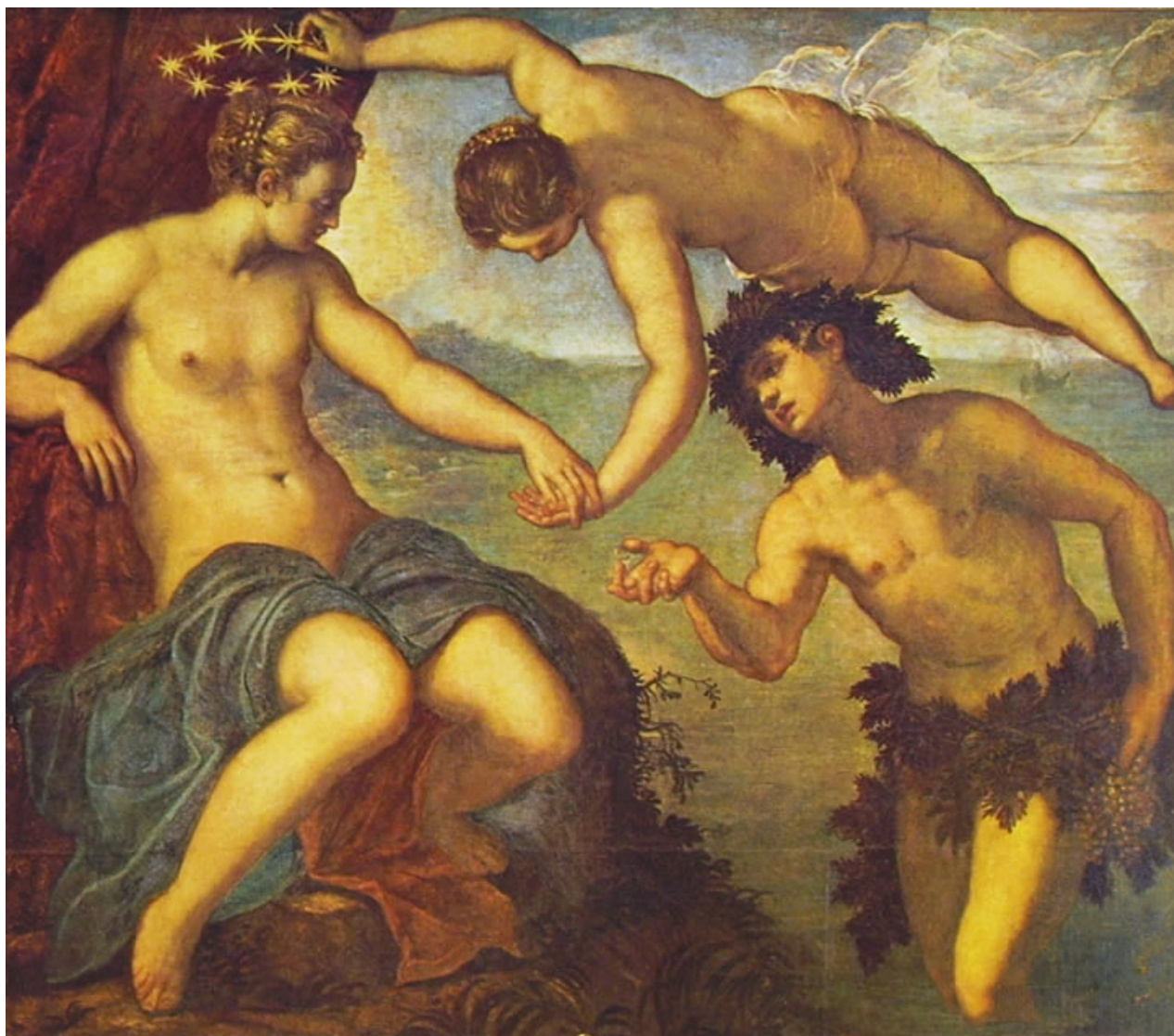


Figure 3 - *Bacco, Venere e Arianna* de Jacopo Tintoretto. Huile sur toile exposé au Palazzo Ducale de Venise (1576-1577).



Figure 4 - *Consolation of Ariadne* de Bryson Burroughs. Huile sur toile, conservé au Metropolitan Museum de New York (1915).



Figure 5 - *Minotauromaquia* de Picasso, eau-forte conservée au Museum of Modern Art de New York (1935).

## Chapitre V

### *Qui n'a pas son Minotaure ?*

(Deuxième partie)

#### 5.1 Le titre

D'abord, ce qui retient le plus notre attention est le changement du titre qui passe d'*Ariane et l'Aventurier* en 1939, à *Ariane ou Qui n'a pas son Minotaure ?* en 1946, jusqu'à devenir seulement *Qui n'a pas son Minotaure ?* vers les années 1960. Il est évident que le titre de la version de 1939 accorde une place privilégiée à Ariane et à son amour déçu, justement à cause des circonstances de composition de ce sketch qui confiaient à Yourcenar la partie de la jeune crétoise au cœur pur. Lorsqu'elle reprend sa pièce pendant les années 1940, les remaniements et les ajouts sont tellement nombreux que l'on peut parler d'une véritable réécriture du texte. En effet, il ne s'agit plus du simple jeu littéraire avec lequel l'écrivaine s'amusait aux années 1930 ; au contraire, par moments, on tourne à la farce noire : les scènes modifiées confèrent une dimension tragique au texte et se concentrent sur la figure du Minotaure qui commence justement à se profiler dans le titre. Même si Yourcenar pense garder au moins le nom de la protagoniste à côté de celui du monstre (*Ariane ou Qui n'a pas son Minotaure ?*) elle l'enlèvera du titre à partir des années 1960. Probablement, ce choix est dû à une nouvelle prise de conscience de son œuvre et à un changement de perspective : bien qu'Ariane continue à occuper une place importante dans le texte, elle n'est plus la protagoniste et d'autres personnages sont développés davantage, notamment le Minotaure qui acquiert plusieurs significations. De plus, le fait d'enlever le nom d'Ariane au titre semble indiquer la volonté de l'auteure de se détacher le plus possible du texte de 1939, qu'elle désavoue d'ailleurs dans sa préface, et de détourner l'attention du lecteur de son ancien ouvrage, comme s'il s'agissait d'un texte complètement différent et qu'il ne valait plus la peine de considérer.

Donc, le titre souligne une nette distinction entre les deux versions et adresse une question rhétorique au lecteur/spectateur. Cette interrogation un peu provocatrice est emblématique, car elle se prête à plusieurs interprétations et introduit déjà les aspects principaux de la pièce : à première vue, le lecteur ne peut que sourire du titre, car il semble évoquer « un crieur des rues, un marchand qui vend des jouets dans les foires »<sup>1</sup> et signale en quelque sorte l'aspect satirique de la pièce ; néanmoins, s'il est vrai que l'ironie caractérise le texte dès son origine, ce n'est qu'un aspect parmi tant d'autres et représente la couche superficielle de l'œuvre. En fait, cette question rhétorique impose une réflexion au lecteur/spectateur qui comprend dès le début qu'il ne peut pas bénéficier en toute commodité d'un message préalablement fourni par l'écrivaine, comme dans un texte traditionnel, mais qu'il doit participer activement pour chercher une réponse à cette question et pour comprendre pleinement le sens de la pièce. Donc, outre à susciter l'intérêt du lecteur, ce titre révèle une profondeur inattendue, car il essaie de toucher la conscience individuelle et propose, sous un ton ironique et accrocheur, une réflexion sur l'intériorité de l'homme. En effet, l'usage du possessif « son » souligne la problématique personnelle et intériorise<sup>2</sup> le monstre à la tête de taureau qui, à partir de ce moment, peut acquérir plusieurs formes et noms. La question posée par le titre semble indiquer que le Minotaure est à considérer comme un monstre intérieur, une crainte, une angoisse, une idée fixe, une peur, une passion qui nous dévore, ou encore, le côté sombre que l'on cherche à enterrer au fond de l'âme et que chacun de nous semble posséder.

Dans son intéressant volume sur *Le Minotaure et son mythe*, André Siganos affirme que « cette question rhétorique détruit le mythe »<sup>3</sup>, justement parce qu'elle en limite les potentialités pour se concentrer sur l'aspect psychologique et introspectif ; par conséquent, la problématique intérieure est accentuée au détriment d'autres possibles significations de

---

<sup>1</sup> P. de Rosbo, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, Paris, Mercure de France, 1972, p. 73.

<sup>2</sup> P. de Feyter, *Qui donc n'aurait pas son Minotaure ?* dans *Retour du mythe : vingt études pour Maurice Delcroix*, Leiden, Brill, 1996, pp. 245-256.

<sup>3</sup> A. Siganos, *Le Minotaure et son mythe* cit., p. 90.

la légende. Cette considération est légitime et motivée, même si la question *Qui n'a pas son Minotaure ?* continue à rester ouverte à plusieurs interprétations : par exemple, il faut considérer que Yourcenar n'est pas assertive dans le titre, elle n'affirme pas « chacun a son Minotaure » ; au contraire, elle préfère poser une question au lecteur pour qu'il se sente concerné et pour qu'il approche la pièce et le mythe avec une attitude nouvelle. Loin de réduire les possibilités de cette histoire, le débat semble ouvert et le lecteur est poussé à réfléchir sur la présence de certains aspects de cette légende dans la vie quotidienne. Comme l'auteure l'affirmait dans *Mythologie III* : « Les héros des mythes ne nous sont rien, s'ils ne nous accompagnent partout, et jusque dans nos moments les plus sérieusement frivoles »<sup>4</sup> ; par conséquent, la question *Qui n'a pas son Minotaure ?* pourrait être interprétée comme une tentative de ramener le lecteur au mythe et lui faire comprendre son universalité à travers le parallèle avec nos démons intérieurs. Dans ce cas, il nous semble que l'écrivaine ne limite pas les potentialités de la légende, au contraire, elle la rend plus vivante encore et permet à chaque individu de la comprendre.

Le sous-titre, *Divertissement sacré*, semble nous renseigner davantage sur le texte que l'on s'apprête à lire et il en anticipe déjà le sens et la forme. En effet, il s'agit d'une locution oxymorique qui présente un contraste évident entre deux termes qui sont généralement antithétiques : « divertissement » est synonyme de jeu, de distraction et de délaissement qui doit éloigner l'esprit des préoccupations quotidiennes<sup>5</sup> ; il peut nous fournir aussi une indication de genre, puisque le divertissement peut être un intermède, généralement chanté ou dansé, ou une petite pièce légère écrite pour un théâtre de société. Yourcenar même appelle son œuvre « l'intermède d'Ariane »<sup>6</sup>, dans une lettre à Emmanuel Boudot-Lamotte du 29 mars 1946. Par conséquent, l'adjectif qui suit semble nier le substantif qui précède, car « sacré » est tout ce qui appartient à un domaine inviolable, qui est digne d'un respect absolu et qui nous semble

---

<sup>4</sup> M. Yourcenar, *Mythologie III. Ariane-Électre* cit., p. 38.

<sup>5</sup> P. Robert, *Dictionnaire le Petit Robert*, Paris, Le Robert, 1967.

<sup>6</sup> M. Yourcenar, *En 1939, l'Amérique commence à Bordeaux* cit., p. 182.



incompatible avec toute forme de jeu ou d'ironie ; finalement, si on parle de genre littéraire, il peut aussi nous évoquer les mystères sacrés du Moyen-Âge. Donc, à première vue, le titre peut nous fournir une indication de genre qui est ambiguë et contradictoire, puisque le divertissement, par sa propre nature, difficilement peut acquérir un caractère sacré.

En fait, ces deux aspects se juxtaposent dans le texte de Yourcenar : on retrouve une tendance à la parodie et au comique et, par moments, une dimension tragique et sacrée ; l'écrivaine déborde donc les cadres traditionnels de la tragédie et de la comédie pour se placer « à mi-chemin entre l'opéra sérieux et l'opéra bouffe »<sup>7</sup>. Non seulement le genre de la pièce est ambigu, mais aussi le ton utilisé, les thématiques abordées et les personnages décrits montrent continuellement cette coexistence de tragique et de comique suggérée par le sous-titre. Avant même de connaître le texte, le lecteur comprend tout de suite que l'écrivaine ne veut nier ni l'un ni l'autre aspect, car elle pense que la richesse de sa pièce réside exactement dans cette hétérogénéité de formes et de genres. Comme toujours chez Yourcenar, on ne cherche pas à souligner le contraste, mais plutôt à proposer une union des contraires et à rechercher l'unité dans la différence : « Il est difficile de faire passer le sacré et le tragique à travers le badin et le bouffon, mais l'important c'est de sentir que ce mélange peut exister »<sup>8</sup>. On a déjà vu que les principales critiques que sa pièce a reçues concernent justement l'usage un peu délibéré qu'elle fait de l'ironie et des allusions plaisantes ; néanmoins, parmi les nombreuses modifications et ajouts apportés à la version de 1963, l'écrivaine a voulu garder jusqu'au bout l'aspect comique de son texte, car elle le considère fondamental pour la compréhension globale de son œuvre :

Il n'était pas question de supprimer le côté badin de l'aventure : les allusions littéraires avant la lettre, les à-peu-près amusés, sinon amusants,

---

<sup>7</sup> M. Yourcenar, *Le Mystère d'Alceste suivi de Qui n'a pas son Minotaure ?*, Paris, Plon, 1963, p. 12.

<sup>8</sup> M. Yourcenar, lettre à Marie Guilmineau citée par J. E. Howard, *Sacrifice in the works of Marguerite Yourcenar. From violence to vision*, Southern Illinois University Press, 1992, p. 12.

semblent à leur place dans ce qui reste un divertissement et en soulignent peut-être le sens<sup>9</sup>.

Par conséquent, la combinaison de comique et de tragique, déjà suggérée par le sous-titre, annonce au lecteur/spectateur la nature hétérogène de la pièce<sup>10</sup>. Donc, à première vue, le titre donne une indication de genre qui, pourtant, n'est pas précise, car il s'agit d'une petite pièce légère qui cache une profondeur inattendue et une dimension tragique et sacrée. Dans la préface, l'auteure affirme que le texte est une sorte d'allégorie, mais cette définition nous semble trop limitée et limitante, car comme Yourcenar même assure : « l'allégorie politique devient à son tour autre chose »<sup>11</sup> et tous les personnages sont contradictoires et difficiles à identifier avec précision, ce qui désavoue l'appartenance au genre allégorique. Outre cette indication générique, si on l'analyse en profondeur, le sous-titre peut aussi nous fournir des informations sur le contenu du texte.

En effet, le contraste entre les deux termes est plus marqué si on considère le mot « divertissement » dans son sens étymologique, en reprenant la réflexion de Blaise Pascal à ce sujet. Du latin « de-vertere », divertissement est, plus précisément, tout ce qui détourne ou écarte l'homme des préoccupations sur sa propre misérable condition. C'est l'incapacité de se confronter avec soi-même et de demeurer avec plaisir dans un état de repos qui pousse l'individu à rechercher le divertissement pour se distraire et pour éviter de réfléchir sur le néant et sur sa nature faible et mortelle. Seul le philosophe chrétien renonce à la distraction et regarde en face sa petitesse, puisqu'après l'avoir acceptée, il peut trouver consolation auprès de Dieu, à travers la prière. Donc, le divertissement a la fonction d'éloigner du sacré, car il détourne l'homme de la réflexion profonde qui lui permettrait de s'approcher de Dieu. En effet, dans *Qui n'a pas son Minotaure ?*, presque tous les personnages semblent « se divertir », dans le sens pascalien du terme, puisqu'ils sont inconscients et

---

<sup>9</sup> M. Yourcenar, *Thésée : aspects d'une légende et fragment d'une autobiographie* cit., p. 178.

<sup>10</sup> J. E. Howard, *Sacrifice in the works of Marguerite Yourcenar. From violence to vision* cit.

<sup>11</sup> M. Yourcenar, *Thésée : aspects d'une légende et fragment d'une autobiographie* cit., pp. 178-179.

cherchent des distractions pour éviter de penser et de se confronter avec eux-mêmes. Comme on le verra par la suite, il s'agit, pour la plupart, d'êtres médiocres qui ne réfléchissent pas et qui demeurent dans l'ignorance par leur propre choix. Par conséquent, le titre annonce déjà certains éléments qui caractérisent le comportement des personnages et, pour cette raison, il nous semble vraisemblable que Yourcenar ait voulu employer le terme « divertissement » pour suggérer au lecteur/spectateur une interprétation pascalienne et pour fournir une autre clé de lecture. En effet, le choix d'employer ce terme est récent, car en 1946, pour parler de sa pièce, Yourcenar utilise encore le mot « intermède »<sup>12</sup> qui, comme on l'a vu, se limite à indiquer le genre sans fournir d'autres informations au niveau de contenu. Probablement, « divertissement » a été préféré, justement, parce qu'il ne se limitait pas à fournir des informations sur le genre littéraire, mais il soulignait davantage le contraste avec l'adjectif « sacré ». Il est évident que le sous-titre de Yourcenar, ainsi que la pièce qu'il annonce, est tellement hétérogène et varié qui se prête à plusieurs interprétations et suggère plusieurs clés de lecture. Même les personnages, comme on le verra, n'ont pas une identité fixe et préétablie, mais ils changent continuellement et peuvent se charger de plusieurs significations. Cette polysémie est typique du mythe, puisqu'il ne possède jamais un sens univoque ; donc, on pourrait affirmer que cet aspect éloigne la pièce de Yourcenar du théâtre de Giraudoux, qui dégrade la légende en limitant ses potentialités à un masque univoque ou à une allégorie. Au lieu d'appauvrir le mythe de Thésée et du Minotaure, l'écrivaine en récrée sa richesse polysémique et fait en sorte qu'aucun signifié ne domine sur l'autre.

## 5.2 Synopsis et structure de *Qui n'a pas son Minotaure* ?

La pièce commence par le monologue du marin Autolykos qui, du haut de son mât, expose au public la situation : au bord du navire en route vers Crète, il transporte les quatorze victimes à offrir au Minotaure, comme paiement annuel qu'Athènes doit verser à Crète pour maintenir la

---

<sup>12</sup> M. Yourcenar, *En 1939, l'Amérique commence à Bordeaux* cit., p. 182.

paix entre les deux pays. Après avoir réfléchi sur la destinée des hommes et sur l'incertitude de l'existence, il présente Thésée non pas comme le grand héros de la tradition, mais comme un homme quelconque en proie à ses doutes. Dans la scène suivante, complètement réécrite en 1944, les jeunes prisonniers dans la cale méditent sur leur misérable sort et s'interrogent sur le monstre qu'ils doivent rencontrer bientôt, mais chacun l'interprète de façon très personnelle et différente des autres. Thésée, sur le pont du vaisseau, se montre déjà comme un homme faible et médiocre qui hésite à accomplir son devoir par lâcheté ; en effet, quand il parle avec Autolykos, il lui expose ses incertitudes et ses craintes. Il est évident qu'il a peur, mais il invente toute sorte de prétexte pour échapper à ses obligations et il s'interroge sur la possibilité de laisser mourir les jeunes, afin de ne pas rompre l'accord stipulé avec le roi Minos. Entretemps, les deux filles du roi de la Crète, la pure Ariane et la passionnelle Phèdre, regardent arriver le navire du haut d'une tour, où elles passent leur existence dans l'attente d'un événement qui puisse changer leur vie à jamais. Phèdre se précipite, car elle veut être la première à accueillir les étrangers et à vérifier s'il y a parmi eux un homme qui puisse l'aimer ; tandis qu'Ariane, qui ne se contente pas du premier venu, préfère regarder de loin et attendre le bon moment.

Dans la scène suivante, Minos rappelle à Thésée l'importance du respect des lois et des accords pris, et ajoute qu'il collabore avec le Minotaure pour le bon fonctionnement de l'État. Autolykos dénonce son maître en affirmant qu'il a l'intention de tuer le monstre, mais Minos ne se montre pas perturbé, car il pense qu'il s'agit d'une entreprise impossible à accomplir. Pendant la nuit, Phèdre se donne sans hésitations au prince athénien, jusqu'à le distraire de son propos de tuer le Minotaure. Entretemps, Thésée ne s'aperçoit pas que les victimes se sont échappées vers le labyrinthe par sa faute, donc il ne lui reste que partir et affronter le monstre, mais il hésite ; alors, Ariane intervient et lui offre un fil pour ne pas se perdre à l'intérieur des méandres avec la promesse qu'elle l'attendra à la sortie.

La scène du labyrinthe a été modifiée considérablement pendant les années 1940 et montre bien le cheminement de Thésée qui, au lieu de

rencontrer le monstre de la légende, se trouve confronté avec les voix de son passé, du présent et de l'avenir. Le fils d'Égée n'est pas à mesure de comprendre ce voyage à l'intérieur de son âme et il en sort par miracle, presque étranglé par le fil qu'Ariane lui a offert. À sa sortie, il fait croire aux autres qu'il a tué le monstre et, après avoir gagné le cœur d'Ariane, il décide de partir pour Athènes avec les deux sœurs. Les scènes suivantes se déroulent sur l'île de Naxos, où les personnages ont dû s'arrêter à cause du manque de vent : Ariane découvre la trahison de Thésée avec Phèdre et décide qu'elle n'a pas besoin d'un homme médiocre et qu'elle préfère rester sur l'île toute seule. Elle n'y reste pas longtemps, puisque dans la scène IX elle fait la rencontre du dieu Bacchus qui, après avoir vaincu ses résistances, lui offre l'éternité et une union mystique avec lui-même. Dans la dernière scène, Phèdre et Thésée arrivent à Athènes et découvrent le suicide d'Égée, probablement orchestré par le fils qui a demandé de ne pas hisser les voiles blanches comme prévu en cas de victoire. Autolykos, qui veut faire du chantage à son maître, accepte d'être accusé à la place de Thésée et lui révèle que le Minotaure l'attend près des leurs côtes, sous forme de serpent marin. Loin de se faire des soucis, Thésée pense au jour du couronnement et déclare à tout le monde qu'il a vaincu le monstre de la Crète et que les victimes qu'il a sauvées ont décidé de rester sur l'île.

Par rapport à *Ariane et l'Aventurier*, l'intrigue de *Qui n'a pas son Minotaure ?* reste à peu près le même ainsi que les personnages concernés, tandis que la disposition des scènes change. Le texte n'est plus subdivisé en trois parties, dont chacune se caractérisait par plusieurs tableaux, mais il se compose de dix scènes, qui lui donnent ainsi un aspect plus conforme au théâtre traditionnel et une plus grande concentration dramatique. Comme Rémy Poignault le remarque dans son intéressante étude sur cette pièce<sup>13</sup>, la structure du texte, sauf quelques déplacements nécessaires que l'on verra par la suite, demeure presque inchangée dans la version de Plon, ainsi que les lieux de l'action : la

---

<sup>13</sup> R. Poignault, *Qui n'a pas son Minotaure ? Le sourire grinçant du mythe dans L'Antiquité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Littérature, mythe et histoire*, Bruxelles, Latomus, 1995, pp. 191-241.

première partie, qui se déroule sur le vaisseau, correspond aux trois premières scènes ; la deuxième partie, qui se concentre sur l'île de la Crète, coïncide avec les scènes 4, 5, 6, 7 ; tandis que la dernière partie, qui se développe sur l'île de Naxos et sur le navire de Thésée, correspond aux scènes 8, 9, 10.

Il est évident qu'*Ariane et l'Aventurier* est plus synthétique par rapport à *Qui n'a pas son Minotaure ?* où certains aspects sont développés davantage, même si presque tous les dialogues de cette version ont été construits sur la base de l'ancien sketch. La première grande différence qui saute aux yeux en feuilletant l'édition Plon est la présence d'une liste de personnages où l'on mentionne plusieurs voix qui dominent sur les actants du drame ; par conséquent, on s'aperçoit tout de suite qu'à l'intérieur de cette pièce, ce que l'on entend est plus important que ce que l'on voit. De plus, avant de présenter le texte, Yourcenar fournit des indications de décor très précises, bien qu'un peu naïves, que l'on analysera dans le chapitre consacré au paratexte yourcenarien. Rien de tout cela n'était présent dans l'ancien sketch, car l'écrivaine n'espérait pas le faire représenter et n'y attribuait pas une grande valeur ; néanmoins, à partir des années 1940, elle commence à réévaluer son ouvrage et à y apporter des corrections qui seront fondamentales. En effet, même si l'intrigue semble presque identique à celui d'*Ariane et l'Aventurier*, Yourcenar modifie profondément la signification de la pièce en modifiant complètement trois scènes qu'elle prend soin de commenter dans sa préface. Les deux premières ont été recomposées vers les années 1940 et s'inspirent des événements historiques du moment : il s'agit de la scène des victimes dans la cale qui discutent sur la nature du monstre et de celle où Thésée commence son voyage dans le labyrinthe de son âme et entend plusieurs voix provenant de son inconscient. La troisième scène a été complètement réécrite vers 1963 et montre l'élévation spirituelle d'Ariane qui, après avoir rencontré Dieu, accomplit son destin à travers une union mystique avec la divinité. On verra par la suite que, parmi les nombreuses modifications opérées, ces réécritures ont été fondamentales pour la compréhension du sens de la pièce dans son ensemble.

### 5.3 La scène I

Le monologue du marin Autolykos ouvre la pièce et a la fonction de prologue, car il introduit le drame aux lecteurs /spectateurs en fournissant toute une série d'informations utiles pour comprendre la situation actuelle, un expédient fréquemment utilisé surtout dans le théâtre grec. Ce rôle d'exposition est maintenu dans les deux versions, voire dans celle de 1963 il est amélioré, car Autolykos précise davantage les coordonnées spatio-temporelles et donne plus de détails sur les personnages. Son bref discours préliminaire peut être subdivisé en deux paragraphes<sup>14</sup> : le premier, dans lequel le personnage évoque ses aventures avec Ulysse et les Argonautes, est gardé dans les deux versions, sauf pour quelques variations stylistiques mineures qui concernent la ponctuation et des mots isolés<sup>15</sup> ; tandis que le deuxième, qui se réfère à la situation présente, a été complètement réécrit. Si dans la première version, le discours d'Autolykos était vague et se limitait à affirmer : « Il n'y a pas mal de temps que nous sommes partis d'Athènes »<sup>16</sup>, dans *Qui n'a pas son Minotaure ?* il insiste sur le fait qu'ils sont partis depuis cinq jours et souligne les paysages qu'il laisse derrière lui : « Voici déjà cinq jours que nous avons vu s'effacer l'Hymette mauve, le Parnès gris, et cette petite figure de déesse qui signale Athènes »<sup>17</sup>. En même temps, la description des jeunes athéniens est plus détaillée et diffère de celle d'*Ariane et l'Aventurier* : premièrement, on ne distingue plus entre filles et garçons, mais on préfère utiliser le terme plus générique de « victimes » qui ne tient pas compte du genre, mais qui se réfère sans distinction à chaque

---

<sup>14</sup> R. Poignault, *Qui n'a pas son Minotaure ? Le sourire grinçant du mythe* cit., p. 210.

<sup>15</sup> Corrections de ponctuation visant probablement à une plus grande clarté : « Et, sous le bleu » (*AA*, p. 80), « Et sous le bleu » (*QM*, p. 184) ; « le bleu liquide du ciel le bleu solide » (*AA*), « le bleu liquide du ciel, le bleu solide » (*QM*) ; « plus beau le jour » (*AA*), « plus beau, le jour » (*QM*) ; « plus beau le soir » (*AA*), « plus beau, le soir » (*QM*). Corrections de mots isolés : « poussé par la brise » (*AA*), « poussé par le vent » (*QM*), cette modification est certainement liée à la suivante, où « l'outre des vents » (*AA*) devient « l'outre aux tempêtes » (*QM*) ; « Peu m'importait » (*AA*), « Peu importait » (*QM*) ; « qui valaient mieux que la Toison d'or » (*AA*), « qui valait bien la Toison d'or » (*QM*).

<sup>16</sup> M. Yourcenar, *Ariane et l'Aventurier* cit., p. 80. À partir de ce moment, on se réfère à cette œuvre avec l'abréviation *AA*.

<sup>17</sup> M. Yourcenar, *Qui n'a pas son Minotaure ?* cit., p. 185. Étant donné que la version de 1963 et celle de 1971 sont presque identiques, on se réfère à cette œuvre avec l'abréviation *QM* sans mentionner l'éditeur ou l'année de publication.

individu voué à la mort ; outre à fournir des indications concrètes sur les lieux de l'action (on ajoute que les victimes sont coincées dans une « cale puante »<sup>18</sup>) l'écrivaine souligne que les prisonniers ont une attitude différente face à la mort. Si dans l'ancien sketch les jeunes étaient « apaisés par cette incertitude de l'heure mêlée à la certitude de mourir »<sup>19</sup>, dans la version de 1963 ils ont des réactions antithétiques : certains jurent, d'autres prient, mais en tout cas l'incertitude est véhiculée par l'image de la houle qui bouscule continuellement le navire et qui est répétée plusieurs fois dans le texte : « Cinq jours de roulis, de tangage : cinq jours livrés à ce chaos qui pour Neptune est l'ordre éternel »<sup>20</sup>. Par rapport à la première version, Yourcenar obtient ainsi un effet de contraste à travers le rapprochement de termes antithétiques : les victimes « jurent et prient »<sup>21</sup> et sont en même temps « heurtées et bercées tour à tour par les mouvements du navire »<sup>22</sup>. Donc, on ne souligne pas seulement la variété des comportements humains, mais aussi l'inconstance du destin qui change continuellement. En ce qui concerne Thésée, Autolykos en fait un portrait complètement différent par rapport à la version de 1939 : en effet, dans l'ancien sketch on comprend que le héros de la légende a l'intention de sauver les victimes, mais s'il est incapable de le faire, c'est à cause de l'inéluctabilité du destin humain auquel personne ne peut échapper ; donc, ses bonnes intentions et son héroïsme ne sont pas mis en doute. Au contraire, dans la version de 1963 Autolykos souligne la vanité et l'orgueil de Thésée, présenté dans une attitude théâtrale, presque tragique : « sublime, battu des vents, bien en scène sur la proue comme au haut d'un trône »<sup>23</sup> ; au-delà de la fiction théâtrale, il n'est au fond qu'un individu quelconque, avec les mêmes faiblesses et les mêmes hésitations de tout le monde : « Tiens, il a froid : il ramène sur ses jambes le pan de son manteau... Qu'ils sont petits, ces gestes d'homme, vus de la hauteur de mon mât ! »<sup>24</sup>. Donc, contrairement

---

<sup>18</sup> *Ibidem.*

<sup>19</sup> *AA*, p. 81.

<sup>20</sup> *QM*, p. 185.

<sup>21</sup> *Ibidem.*

<sup>22</sup> *Ibidem.*

<sup>23</sup> *QM*, p. 185.

<sup>24</sup> *Ibidem.*



au monologue de 1939, Yourcenar présente un héros faible et douteux, qui n'a rien à voir avec le Thésée de la tradition. Même si on affirme qu'il « pense à la mort plus tragiquement (qui sait ?) que les prisonniers dans la cale »<sup>25</sup>, la dimension tragique est tout de suite désavouée par la question rhétorique entre parenthèse « (qui sait ?) » qui empêche de prendre au sérieux la réflexion de Thésée. Plus loin, après avoir parlé des victimes, Autolykos affirme : « Les moutons vont à la pâture, comme dit l'autre, et les victimes à la sépulture... Et les héros, hein ? où vont-ils ? ». Le lecteur/spectateur est à nouveau sollicité par cette question rhétorique qui, comme l'autre, est une sorte d'interférence comique que l'auteure ajoute pour empêcher de lire cette scène avec un ton tragique<sup>26</sup>. L'ajout de ces éléments comiques souligne davantage la dimension parodique de l'œuvre, contrairement à l'ancien sketch où cet aspect n'était pas bien défini dans cette scène.

Après avoir décrit la situation, Autolykos se définit par rapport aux personnages : dans la version de 1939, il est indifférent aux problèmes des hommes et affirme que, dans cette histoire, il n'est qu'un observateur, « Moi, le gabier, je suis immortel. Ma fonction, être un témoin »<sup>27</sup>. On comprend tout de suite que le marin n'est pas un personnage comme tous les autres, mais il possède un caractère divin qui est accentué davantage dans la version de 1963 où l'on souligne sa position surélevée, du haut de son mât, qui devient la métaphore d'une sorte de supériorité divine par rapport aux autres. En effet, Autolykos n'est pas au même niveau des autres personnages, il est au-dessus et il peut ainsi adopter un regard critique et détaché sur les événements, comme s'il était Dieu ou l'auteur même du drame, qui a une vision omnisciente et qui connaît tout de la situation. C'est uniquement à travers sa perspective que le lecteur/spectateur voit ce qui se passe sur la scène. Dès sa position, Autolykos surveille la scène et semble omniscient, car il connaît les pensées, plus ou moins manifestes, des personnages et leurs faiblesses. Après avoir parlé des hommes, Autolykos souligne par contraste son

---

<sup>25</sup> *Ibidem.*

<sup>26</sup> R. Poignault, *Qui n'a pas son Minotaure? Le sourire grinçant du mythe* cit., p. 211.

<sup>27</sup> *AA*, p. 81.

caractère immuable et permanent : « je ne vais nulle part, je suis ici... »<sup>28</sup> ; en outre, sa dimension divine est mise en relief aussi par une référence à l'éternité et à sa capacité de la retrouver dans le moment présent<sup>29</sup> :

Seul, la pression de mon bras agrippé à ce cordage est nécessaire, seul, l'angle de ma nuque est inévitable, seule cette goutte de rhum qui dégouline le long de mon menton est éternelle...<sup>30</sup>

La référence à l'alcool, plus accentuée dans la version de 1963, peut faire penser au dieu Bacchus qui, comme on le verra par la suite dans cette pièce, est présenté comme une divinité protéiforme, qui passe le plus souvent inaperçue en prenant différentes apparences.

Vers la fin de la scène, les deux versions coïncident, lorsque Autolycos rompt l'illusion théâtrale, en soulignant la fiction du jeu<sup>31</sup> : il affirme qu'à l'intérieur de ce drame il n'est qu'un spectateur comme les autres et il termine en levant un verre à la santé des acteurs. Cet aspect métathéâtral, où les conditions de la représentation sont révélées en scène, augmente dans la version de 1963, puisque le marin décrit Thésée comme un acteur « bien en scène »<sup>32</sup> et souligne le fait qu'il s'agit d'un texte théâtral, tandis que dans le sketch de 1939, cette référence n'existe pas. De plus, on rend le personnage d'Autolycos plus ambigu, car après avoir compris sa supériorité, presque divine, par rapport aux autres, il se définit plus humblement comme « le petit homme, le premier venu, Autolycos pour vous servir »<sup>33</sup>, ce qui semble le ramener à un valet de comédie, une sorte de Mascarille, comme l'écrivaine même affirme dans sa préface<sup>34</sup>. Il est évident que cette affirmation contraste avec l'image

---

<sup>28</sup> *QM*, p. 186.

<sup>29</sup> R. Poignault, *Qui n'a pas son Minotaure? Le sourire grinçant du mythe* cit., p. 211.

<sup>30</sup> *QM*, p. 185.

<sup>31</sup> Selon Joan E. Howard, Autolycos est à considérer comme un personnage brechtien : « Autolycos introduces the drama in the manner of a Brechtian *bonimenteur*, or carnival crier. [...] this patchwork character delivers the exposition in such a way as to subvert the dramatic illusion and call attention to the play as a theatrical text » in *Sacrifice in the works of Marguerite Yourcenar. From violence to vision* cit., p. 12.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> « Autolycos, personnage giraldien, Mascarille un peu dieu, hérite de la longue tradition des valets de comédie ». M. Yourcenar, *Thésée : aspects d'une légende et fragment d'une autobiographie* cit., p. 178.

d'un Autolykos demi-dieu qui est au-dessus des autres, néanmoins Yourcenar souhaite créer de l'ambiguïté et tente ainsi de rapprocher ces deux images antithétiques.

Donc, on ne peut pas interpréter ce personnage de façon univoque, car il incarne plusieurs entités à la fois : on a vu qu'il est le Prologue, l'acteur qui décrit la situation avec détachement, sans y participer, puisqu'il se présente, dans les deux versions, comme « spectateur d'un drame qui ne [le] regarde pas »<sup>35</sup> ; il est en même temps un Dieu qui voit tout sans intervenir, probablement Bacchus ; son point de vue est proche aussi de l'auteur du drame, puisqu'il en est le porte-parole ; et son humilité le rapproche des valets de comédie, utiles pour démasquer les mensonges et les faiblesses de leurs maîtres. Ce personnage très riche en significations peut représenter l'hétérogénéité de la pièce qui, comme on l'a vu en analysant le titre, se caractérise par la juxtaposition d'éléments variés et parfois antithétiques.

Pour résumer, on peut affirmer que, d'une version à l'autre, cette scène devient fondamentale pour la compréhension globale de l'œuvre : premièrement, le personnage du gabier change et acquiert une complexité inattendue qui reflète la pièce dans son ensemble et qui lui permet de jouer un rôle important dans cette histoire, tandis que Thésée est déjà présenté comme le héros médiocre et faible que l'on verra par la suite. De plus, dans ce prologue, le lecteur/spectateur est bien renseigné sur le ton de la pièce qui balance entre le comique et le tragique, car on aborde des thématiques sérieuses avec une apparente légèreté et ironie, ponctuée d'effets de contraste. Finalement, la scène nous semble plus descriptive dans la version de 1963, anticipe tous les éléments de la pièce et met en relief la dimension théâtrale du texte.

---

<sup>35</sup> *AA*, p. 81 ; *QM*, p. 186.

## 5.4 La scène II

La scène des victimes<sup>36</sup> dans la cale, qui va faire l'objet de notre analyse dans ce paragraphe, n'a pas été créée *ex novo* pour l'édition de 1963 : en effet, elle était déjà présente dans *Ariane et l'Aventurier*, mais elle a été complètement réécrite en 1944, comme la scène du voyage de Thésée à l'intérieur du labyrinthe.

On s'aperçoit tout de suite que dans la version de 1939 cette scène est plus courte, tandis que dans celle de 1963 elle est presque doublée en longueur. Pourtant, comme Rémy Poignault le souligne, il ne s'agit pas seulement de quantité, mais aussi et surtout de qualité<sup>37</sup> : en effet, l'écrivaine reprend son ouvrage, après quelques années, pour le charger de significations nouvelles et pour exploiter davantage les potentialités du mythe grec. Il ne faut pas oublier que les événements de la Seconde Guerre Mondiale ont joué un rôle important, car ils ont profondément touché l'auteure en lui inspirant certains ajouts ou modifications.

D'abord, on peut remarquer que, dans la version de 1963, la transition de la première à la deuxième scène est plus évidente et plus souple par rapport à l'ancien sketch. En effet, dans *Ariane et l'Aventurier* les jeunes commencent leur discours *in medias res* et s'interrogent sur la nature du Minotaure, sans que l'on puisse trouver aucune référence à la scène précédente, ni au début ni à la fin. Dans la version de 1963, on remarque une nouvelle prise de conscience des exigences et de la spécificité du texte théâtral, car la scène commence par une référence au prologue d'Autolykos qui précède, de sorte que les deux séquences semblent plus reliées entre elles. La première victime, par exemple, parle de la tempête et de la houle qui les a bouleversés :

La bourrasque a cessé, et la nausée pire que la peur. Le roulis ne nous jette plus contre les flancs du navire. Même dans cette cale, au fond du noir, on sent

---

<sup>36</sup> Cfr., F. Bonali-Fiquet, *Le retour du mythe dans Qui n'a pas son Minotaure ? de Marguerite Yourcenar. Lecture de la scène des victimes* in « Pré-textes franco-danois », n° 11, 2001, pp. 1-12 ; M. Delcroix, *Voix et vocations des victimes dans Qui n'a pas son Minotaure ?* in « Bulletin de la SIEY », n° 31, décembre 2010, pp. 105-124.

<sup>37</sup> R. Poignault, *Qui n'a pas son Minotaure ? Le sourire grinçant du mythe* cit., p. 200.

qu'il y a là-haut du soleil<sup>38</sup>.

Cette réplique se rattache au discours précédent, lorsqu'Autolykos décrit la situation des victimes dans la cale, qui sont « heurtées et bercées tour à tour par les mouvements du navire »<sup>39</sup>. Le passage à la deuxième scène devient plus souple avec cette référence aux conditions climatiques et témoigne d'une nouvelle maturité de l'écrivaine à l'égard de son texte. De plus, la transition est accompagnée et supportée par des effets de contraste qui sont accentués dans la version de 1963. Comme la critique J.E. Howard l'a bien expliqué dans son intéressant essai<sup>40</sup>, l'opposition entre la première et la deuxième scène est évidente sur plusieurs niveaux : au début, dans la première, on a affaire à un monologue, tandis que la deuxième est caractérisée par la polyphonie, puisque plusieurs voix différentes s'ajoutent à la conversation pour souligner leur diversité. On pourrait ajouter que ce contraste se renforce d'une version à l'autre : en effet, dans *Qui n'a pas son Minotaure ?* la scène est emblématique puisque l'on peut voir les différentes attitudes des victimes face à leur destin, tandis que la version de 1939 est plus simple et moins hétérogène. Les prisonniers ne sont pas bien caractérisés psychologiquement et leur diversité n'est pas si évidente comme dans *Qui n'a pas son Minotaure ?*. De plus, le ton comique de la première scène contraste avec le ton tragique de la deuxième : en effet, on a vu que le monologue d'Autolykos est caractérisé par une ironie qui est accentuée dans la pièce de 1963, probablement pour accentuer le contraste avec la scène des prisonniers où domine une atmosphère tragique. Néanmoins, dans le sketch de 1939, le dialogue des victimes n'est pas encore chargé de significations dramatiques : chaque athénien pense au Minotaure avec désir et très rarement avec effroi et angoisse. Il ne faut pas oublier qu'à cette époque les événements tragiques de la Seconde Guerre Mondiale n'ont pas encore eu lieu et l'écrivaine est encore liée, plus ou moins sciemment, à l'image positive du Minotaure qui a été exalté par les groupes surréalistes qu'elle fréquentait, comme on l'a vu dans le chapitre

---

<sup>38</sup> *QM*, p. 187.

<sup>39</sup> *QM*, p. 185.

<sup>40</sup> J. E. Howard, op. cit., p. 13.

II. Par contre, dans la pièce de 1963 la situation ne peut qu'évoquer les récents faits historiques et, pour cette raison, un nouveau sentiment d'angoisse et de peur unit les prisonniers qui ne peuvent qu'attendre passivement leur destin ; par conséquent, ces modifications accentuent davantage le contraste entre la première scène et la deuxième.

En ce qui concerne la perspective spatiale, une autre opposition s'impose, car Autolykos voit tout du haut de son mât, tandis que les victimes se retrouvent au point le plus bas du navire, sans la possibilité de regarder à l'extérieur. Cette opposition augmente au passage d'une version à l'autre : en effet, dans *Qui n'a pas son Minotaure ?* le gabier souligne, comme on l'a déjà vu, sa position de supériorité par rapport aux autres et décrit plus précisément tout ce qu'il voit, même les couleurs des paysages qu'il laisse derrière lui. Il est vrai que, dans la première version, il souligne le bleu de la mer et du ciel, mais dans l'édition de Plon il est plus précis et parle de « l'Hymette mauve »<sup>41</sup> et du « Parnès gris »<sup>42</sup> en ajoutant des éléments paysagers à sa vision. Par contre, la scène des victimes se déroule toujours dans un espace clos, restreint et claustrophobe, mais dans la version de 1963 l'écrivaine ajoute une indication de décor qui place la scène dans une obscurité presque totale : « la scène II à fond de cale pourrait être éclairée par une grosse lampe pendant de l'entrepont, et dont le balancement suffira à suggérer l'oscillation du navire »<sup>43</sup>. De plus, les prisonniers, dans cette version, se plaignent de leur malaise, de leur position qui empêche de voir à l'extérieur et de l'obscurité dans laquelle ils sont plongés. Le lecteur/spectateur n'a aucun élément de décor, sauf une seule source lumineuse très limitée et chancelante ; donc, on remarque une absence totale de couleurs et de formes, de sorte que les prisonniers peuvent seulement s'imaginer ce qu'il y a à l'extérieur : « Même dans cette cale, au fond du noir, on sent qu'il y a là-haut du soleil »<sup>44</sup>. Toutes ces références n'existent pas dans le texte de 1939 qui, comme on l'a déjà dit, ne présente aucun lien avec la scène qui précède ; donc, les éléments

---

<sup>41</sup> *QM*, p. 185.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> *QM*, pp. 182-183.

<sup>44</sup> *QM*, p. 187.

de contraste et les renvois au contexte sont introduits pour relier les deux parties et pour créer une transition plus douce d'une scène à l'autre.

Outre la transition et les effets de contraste, on a déjà vu que les deux versions diffèrent sur plusieurs points : par exemple, dans *Ariane et l'Aventurier*, les jeunes athéniens ont une autre attitude face à leur destin, car ils s'interrogent continuellement sur la nature du monstre, mais ils ne semblent pas effrayés ou inquiets ; au contraire, ils éprouvent une sorte de sympathie, d'admiration et même de compassion à l'égard du Minotaure ; une victime s'exclame : « J'ai pitié des monstres »<sup>45</sup> et une autre encore : « C'eût peut-être été un bon roi »<sup>46</sup>. Parfois, il y a de l'appréhension, par exemple une jeune fille avoue « Moi, j'ai peur »<sup>47</sup>, mais le désir et l'attraction que ce monstre provoque sur les victimes l'emporte sur l'angoisse et sur la peur au fur et à mesure que les jeunes parlent de lui. En effet, vers la fin, on retrouve un climax qui montre la nature quasi obsédante de leur désir, aboutissant presque à l'autodestruction :

Un jeune homme. – Je voudrais le voir.  
Une jeune fille. – Je voudrais l'aimer.  
Une jeune fille. – Je voudrais qu'il m'aime.  
Un jeune homme. – J'espère qu'il me dévorera<sup>48</sup>.

Dans la version de 1963, la conversation des victimes est plus riche en contenu, car elle ne porte pas seulement sur la nature du Minotaure, mais se concentre plutôt sur leurs différentes attitudes face au destin. Les prisonniers sont plus caractérisés, car chacun réagit de façon différente et nous permet d'avoir, dans cette scène, une grande variété de comportements humains, comme une sorte de microcosme humain<sup>49</sup> que l'on ne trouve pas dans le sketch de 1939. Certains personnages se désespèrent et ne peuvent supporter l'idée de se confronter avec le Minotaure : « Soleil maudit qui éclaire là-haut ceux qui ne sont pas prisonniers »<sup>50</sup>, « Qu'importe aux condamnés à mort que la traversée soit

---

<sup>45</sup> *AA*, p. 81.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> *AA*, p. 82.

<sup>49</sup> J. E. Howard, op. cit.

<sup>50</sup> *QM*, p. 187.

belle ? Encore un jour, ou deux tout au plus, nous atteindrons la dure autre rive »<sup>51</sup>; certains sont plus résignés et acceptent passivement leur destin, sans se troubler davantage : « On s'habitue à tout, même au noir...J'aurai encore de bons moments »<sup>52</sup> ; d'autres s'appuient sur la responsabilité civique et croient que leur sacrifice est bien motivé : « L'État ne subsisterait pas sans nous »<sup>53</sup>. D'autres encore préfèrent se distraire pour ne pas y penser : « C'est tellement plus facile de faire semblant qu'Il n'existe pas »<sup>54</sup>. Dans ce cas, la scène reprend le titre et joue avec la notion de « divertissement » au sens pascalien du terme, car l'écrivaine met en évidence le fait que certains condamnés se livrent à des distractions pour éviter de se confronter avec leur misérable condition humaine : certains ont trouvé l'amour, d'autres jouent aux cartes, composent des poèmes ou calculent la fréquence des vagues. Puis, il y en a d'autres qui, au contraire, décident de rejeter le divertissement pour trouver du réconfort dans la foi religieuse, mais, même dans ce cas, on reconnaît plusieurs tendances. Certains ont une vision plutôt janséniste et pensent mériter le courroux du Minotaure : « Sa colère n'est peut-être que mon épreuve. Et mon angoisse n'est faite que de mon indignité »<sup>55</sup>. D'autres ont confiance en Dieu et croient qu'ils se sauveront : « Je suis sûr qu'Il m'aime »<sup>56</sup> ; « On nous a choisis un à un. Nous sommes les élus »<sup>57</sup>. À côté des croyants, il y a aussi des nihilistes qui ne croient en rien « Nous pourrions. On nous oubliera »<sup>58</sup>, et d'autres qui pensent que tout peut encore changer : « Ce but fixé d'avance est cependant incertain »<sup>59</sup>. Ce dernier cas nous fait penser à une phrase d'Autolykos, supprimée dans la version de 1963, où il affirmait que certains

---

<sup>51</sup> *QM*, p. 188.

<sup>52</sup> *QM*, p. 187.

<sup>53</sup> *QM*, p. 190.

<sup>54</sup> *QM*, p. 191.

<sup>55</sup> *QM*, p. 189.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> *Ibidem*. « Ce n'est pas vous qui m'avez choisi ; mais moi je vous ai choisis » (Jean, 15, 16).

<sup>58</sup> *QM*, p. 191.

<sup>59</sup> *QM*, p. 188.



prisonniers se sentent « apaisées par cette incertitude de l'heure mêlée à la certitude de mourir »<sup>60</sup>.

Cette hétérogénéité de réactions et de pensées ne se trouvait pas dans la version précédente, où au contraire l'on remarque une certaine ressemblance dans les comportements des jeunes qui choisissent volontairement de rencontrer le Minotaure. Une victime le dit explicitement vers la fin de la scène, lorsque l'on évoque le départ pour la Crète : « [...] je consentais à partir. J'ai dit que c'était malgré moi »<sup>61</sup> et d'autres en parlent comme d'un désir inassouvi. En fait, dans la version de 1963 l'angoisse et le désespoir l'emportent et, loin de vouloir être dévorée, une victime s'ouvre les veines pour échapper à son destin : « Je coupe, je taillade, j'ouvre à ma vie une porte rouge !... Libre enfin !... »<sup>62</sup> ; « Ce misérable vient de céder aux tentations du désespoir »<sup>63</sup>. Cet ajout est important pour l'évolution du texte, car le suicide de ce prisonnier ne sert pas seulement pour accentuer la gravité de la scène, mais aussi pour souligner le caractère irrésolu et inadéquat de Thésée, qui se trouve obligé malgré lui à prendre la place du quatorzième, tandis que dans la version de 1939 il choisissait de son plein gré de faire partie de l'expédition. Il ne s'agit que d'un élément de plus qui intensifie la médiocrité de ce héros et son incapacité à accomplir son destin. Donc, il est évident que l'écrivaine ne se limite pas à des modifications isolées qui seraient une fin en soi, mais elle s'intéresse à l'ensemble du texte et à sa cohérence structurelle.

En ce qui concerne le Minotaure, son image commence à se profiler dans cette scène, grâce au discours des victimes. Dans la première version, il suscite la compassion, car il n'est qu'un prisonnier qui aurait dû devenir roi, mais qui a été détrôné et enchaîné injustement à cause de sa monstruosité. On fait référence à la coutume de lui sacrifier les plus belles jeunes filles pour sauver toutes les autres, mais on le justifie

---

<sup>60</sup> *AA*, p. 81.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> *QM*, p. 190.

<sup>63</sup> *Ibidem*.

car « libre, il eût peut-être été moins cruel »<sup>64</sup> et s'il dévore les jeunes, c'est parce qu'il a faim et veut se venger :

Une jeune fille. – Ceux qui l'ont vu, il les dévore.

Un jeune homme. – Parce qu'il a faim. Parce qu'on l'a enchaîné derrière on ne sait quelles murailles. Parce qu'il se venge. Parce que d'avance on l'a puni.

Une jeune fille. – Puni de quoi ?

Un jeune homme. – D'exister<sup>65</sup>.

Donc, les victimes sympathisent avec le Minotaure au point de le considérer meilleur que Minos, accusé d'être le véritable monstre de la Crète : « Meilleur que Minos, son geôlier. Minos ne sait que la Loi : il est atroce : on ne peut le fléchir »<sup>66</sup>. De plus, on insiste sur la fascination exercée par le Minotaure qui devient un véritable idéal de beauté et qui arrive à incarner les désirs des victimes : « Est-il aussi beau que Chrysis ? [...] »<sup>67</sup> ; « Je voudrais savoir s'il est aussi beau que le fiancé de ma voisine »<sup>68</sup> ; « J'apprends maintenant que ce monstre a un beau visage de jeune fille »<sup>69</sup> ; « Est-il aussi beau que mon ami ? »<sup>70</sup>. L'aspect effrayant et angoissant de ce monstre passe toujours au second plan, car il est évident que le désir l'emporte. C'est comme si les victimes étaient en proie d'une sorte de délire<sup>71</sup> qui amène à un désir d'autodestruction et de fusion avec le Minotaure :

Un jeune homme. – J'espère qu'il me dévorera.

Une jeune fille. – Moi aussi... Comme c'est terrible !

Un jeune homme. – Moi aussi... Mais comme c'est beau !<sup>72</sup>

Dans la version de 1963 l'angoisse l'emporte et le monstre acquiert une dimension biblique, car il est identifié avec le Dieu vengeur et terrible de l'Ancien Testament, une sorte d'absolu divin distant et redoutable. Les phrases prononcées par les prisonniers peuvent

---

<sup>64</sup> AA, p. 81.

<sup>65</sup> *Ibidem*.

<sup>66</sup> *Ibidem*.

<sup>67</sup> *Ibidem*.

<sup>68</sup> AA, p. 82.

<sup>69</sup> *Ibidem*.

<sup>70</sup> *Ibidem*.

<sup>71</sup> Cet état d'exaltation n'est pas sans rappeler les rites dionysiaques, au cours desquels les initiés pouvaient être épris d'une sorte d'extase et de délire mystique et souhaitaient une fusion totale avec la divinité.

<sup>72</sup> AA, p. 82.

facilement évoquer les Écritures : « Nous sommes les élus »<sup>73</sup>, « Sa colère n'est peut-être que mon épreuve »<sup>74</sup>, « Sa faim ne dévorera que le coupable ou l'inutile »<sup>75</sup> ; lorsqu'on le nomme à travers des pronoms personnels, on utilise toujours une majuscule pour l'identifier (« Lui », « Il », « Toi », « Le ») ou on remplit la scène de références religieuses : on l'appelle « Seigneur »<sup>76</sup>, on parle de la « bonté de Dieu »<sup>77</sup>, on le nomme « Taureau des Armées »<sup>78</sup> qui n'est pas sans rappeler le Dieu des Armées de l'Ancien Testament ; puis on insère des prières, « Que Sa volonté s'accomplisse »<sup>79</sup>, des *topoi* des Psaumes<sup>80</sup>, par exemple dans la phrase « S'Il ne nous aimait pas, Il ne nous aurait pas fait chercher »<sup>81</sup> et on cite aussi Saint-Augustin : « Notre cœur est inquiet, Seigneur, jusqu'à ce qu'il se repose en Toi »<sup>82</sup>. Selon Rémy Poignault, l'usage de ces anachronismes religieux, qui n'était pas présent dans l'*Ariane*, permet à l'auteure de souligner la portée métaphysique de la scène et de rapprocher les victimes de nous<sup>83</sup>. Outre les références judéo-chrétiennes, l'écrivaine ajoute dans cette version des éléments qui, dans une moindre mesure, évoquent l'Antiquité grecque. Au début de la scène, la réflexion d'une victime fait immédiatement penser au navire d'Autolykos comme à la barque de Charon qui conduit les âmes des morts aux Enfers : « [...] Nous atteindrons la dure autre rive : le Minotaure nous y attend depuis le commencement des siècles. Chaque battement de rame nous rapproche de Lui »<sup>84</sup>. De plus, vers la fin, le délire des victimes augmente et elles décrivent le monstre comme si elles avaient des visions ; néanmoins, il s'agit d'un portrait plutôt fragmentaire qui ne fait pas appel à la raison,

---

<sup>73</sup> *QM*, p. 191.

<sup>74</sup> *QM*, p. 189.

<sup>75</sup> *Ibidem*, p. 191.

<sup>76</sup> *QM*, p. 192.

<sup>77</sup> *QM*, p. 189.

<sup>78</sup> *QM*, p. 191.

<sup>79</sup> *Ibidem*.

<sup>80</sup> G. Giorgi, *Mito storia e scrittura nell'opera di Marguerite Yourcenar*, Milano, Bompiani, 1995, p. 16.

<sup>81</sup> *Ibidem*.

<sup>82</sup> *QM*, p. 192. « [...] vous nous avez créés pour vous, et que notre cœur est toujours agité jusqu'à ce qu'il trouve son repos en vous », *Les Confessions de Saint-Augustin*, traduction française d'Arnauld D'Andilly, Livre I, Chapitre I.

<sup>83</sup> R. Poignault, *Qui n'a pas son Minotaure ? Le sourire grinçant du mythe* cit., pp. 201-202.

<sup>84</sup> *QM*, p. 188.

mais aux sensations et aux impressions, grâce aussi à l'emploi de figures rhétoriques comme la synesthésie, la similitude et la métaphore : « O mortelles agonies de la peur ! Son souffle noir hérissé mes poils ! »<sup>85</sup> ; « Il nous écrasera sous ses sabots de glace et de nuit. Ses cornes sont pareilles au cône d'ombre des planètes en marche. Une poussière d'astres flotte au fond de ses yeux »<sup>86</sup>. Cette description confère un ton mythique à la scène et la référence aux astres est une allusion au véritable nom du Minotaure qui est Astérios (« celui de l'astre ») ; on exploite donc sa symbolique de divinité céleste et terrible. Dans la version de 1939, il n'y a rien de tout cela, seule une brève référence aux éléments chthoniens et célestes qui, selon la tradition, coexistent dans le dieu taureau : « On dit qu'il est rude comme la mer et terrifiant comme la pleine lune »<sup>87</sup>. Selon le mythe, le taureau est lié à la mer, puisqu'il est consacré à Neptune<sup>88</sup>, tandis que la lune est toujours mise en relation avec les cornes de l'animal qui en représentent les deux aspects, croissante et décroissante, force régénératrice et dévastatrice<sup>89</sup> en même temps. Yourcenar se limite à fournir de rapides allusions au mythe, mais si dans la version de 1939 elle conçoit le Minotaure simplement comme une manifestation des instincts et des désirs des prisonniers, dans la pièce de 1963 elle en saisit l'aspect redoutable et inexorable. Selon Siganos, il devient la représentation de la « mort individuelle anhistorique »<sup>90</sup>, mais aussi de tous les massacres et les génocides accomplis par l'homme à travers les siècles ; donc, il représente le Mal, la violence et le côté sombre enfoncé dans chaque individu.

Il est vrai que les deux versions diffèrent beaucoup, non seulement dans la représentation de ce monstre, mais aussi dans la réaction des victimes. Néanmoins, on retrouve des constantes que Yourcenar développe davantage ou différemment dans la pièce de 1963. Un aspect

---

<sup>85</sup> *QM*, p. 192.

<sup>86</sup> *Ibidem*. « Qu'il écrase ma vie contre terre et relègue mes entrailles dans la poussière ! », Psaume 7, 7-8.

<sup>87</sup> *AA*, p. 82.

<sup>88</sup> J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont & Éditions Jupiter, 1969.

<sup>89</sup> A. Siganos, *Le Minotaure et son mythe* cit., p. 49.

<sup>90</sup> *Ibidem*, p. 90.

en particulier est présent également dans les deux textes : tout le monde parle du Minotaure, mais personne ne l'a jamais vu et son image se construit au fur et à mesure que les jeunes cherchent à le décrire. Certains répètent les récits qu'ils ont entendus de leurs pères et d'autres arrivent même à douter de son existence : « En somme, on ne le connaît pas. Personne ne l'a vu »<sup>91</sup> ; « Il paraît que jadis il rôdait en liberté. C'était terrible. Du moins, nos pères nous l'ont dit »<sup>92</sup> ; « On n'est même plus sûr qu'il existe »<sup>93</sup>. Dans la première version, le désir de connaître le Minotaure est tellement fort qu'il suscite une curiosité morbide chez les victimes, qui s'interrogent continuellement et qui se sentent dévorées par le doute : « Si, du moins, on l'avait vu ! On meurt de ne pas le voir, avant de mourir de ses morsures »<sup>94</sup>. Comme on l'a déjà vu, une agonie pareille, amplifiée par la longue attente, se trouve aussi dans la version de 1963 qui aboutit au suicide de l'un des prisonniers. Par conséquent, on peut affirmer que, dans les deux cas, les prisonniers sont déjà à l'intérieur de leur labyrinthe personnel, aux prises avec le Minotaure, comme si le monstre avait le pouvoir de glisser dans la conscience de chacun pour le dévorer lentement en profitant de ses inquiétudes. On commence ainsi à comprendre qu'il s'agit d'un monstre intérieur, personnel et qui peut assumer plusieurs formes.

La dimension tragique est donc plus accentuée dans cette deuxième version et la scène acquiert des significations différentes par rapport au sketch précédent ; par exemple, les références à l'actualité sont plus évidentes : la cale puante, le voyage vers la mort, les victimes coincées qui attendent leur fin ne sont pas sans rappeler les déportés entassés dans les wagons à bestiaux, amenés aux camps de concentration. Une allusion précise au génocide nazi se trouve dans les réflexions d'un prisonnier qui cherche à se rassurer : « Il faut bien qu'il y ait une raison à tant d'holocaustes. Ne Le jugeons pas : taisons-nous, ô nous qui avons été jugés ! »<sup>95</sup>. De plus, le terme choisi pour désigner les prisonniers change

---

<sup>91</sup> *AA*, p. 81.

<sup>92</sup> *Ibidem*.

<sup>93</sup> *Ibidem*.

<sup>94</sup> *Ibidem*.

<sup>95</sup> *Ibidem*.

d'une version à l'autre : on utilise de façon plus neutre « jeunes filles », « jeunes hommes » dans *Ariane et l'Aventurier* et « victimes » précédé d'un numéro ordinal dans *Qui n'a pas son Minotaure ?*. Dans ce dernier cas, l'absence de distinction de genre et le numéro qui identifie la victime sont emblématiques, car ils évoquent l'image des prisonniers avec leurs numéros de matricule pendant le III<sup>e</sup> Reich. Yourcenar même, dans un entretien avec Patrick de Rosbo, affirme :

Le tragique de l'époque à laquelle ces deux pièces [*Électre ou la Chute des masques* et *Qui n'a pas son Minotaure*] ont été composées [le] favorisait aussi [le mode mythique d'expression]. *Qui n'a pas son Minotaure ?* a commencé à prendre forme vers 1945, et cette image des wagons plombés s'est imposée à moi<sup>96</sup>.

Les références au nazisme ne se limitent pas à cette scène, mais se retrouvent un peu partout dans la version de 1963 et contribuent à rendre cette situation plus dramatique et poignante. Toutefois, l'interprétation de la pièce ne doit pas être exclusivement liée aux faits historiques de l'époque, car ce n'est qu'une signification parmi les autres. Comme l'auteure même l'affirme, il y a plusieurs clés de lecture et il faut distinguer toutes les multiples facettes de ce mythe, sans en privilégier une au détriment des autres :

Il y a de nouveau superposition ; le mythe est une série de cercles concentriques, un peu comme ceux produits par une pierre jetée dans l'eau. Au premier plan, l'image des prisonniers emportés par Thésée dans la cale d'un navire vers le Minotaure qui les dévorera ; au second plan, l'image des wagons plombés qui mènent vers Auschwitz, et au troisième l'image de l'homme en général, enfermé dans sa destinée mouvante, ne sachant rien du monde qui l'entoure et continuant jusqu'au bout à se demander où il va, ce qu'il devient, et de quoi est fait son désastre ou son salut<sup>97</sup>.

En effet, si on laisse de côté la légende minoenne et les références au génocide nazi, on s'aperçoit que la prison au fond de cale avec les sacrifiés au Minotaure n'est qu'une image universelle de la condition humaine. En fait, dans la version de 1939 cet aspect n'est pas si évident, puisque les victimes ne ressemblent pas à des prisonniers, mais plutôt à des passagers qui attendent impatiemment d'arriver à destination. De

---

<sup>96</sup> P. de Rosbo, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar* cit., p. 154.

<sup>97</sup> *Ibidem*, pp. 154-155.

plus, l'emploi de noms grecs comme Chrysis, Lalagé, Attys et la référence à Minos contribuent à situer l'action dans la Grèce antique, tandis que dans la version de 1963 l'imprécision est fonctionnelle pour accentuer la portée universelle de la scène. De même, l'indication scénique, absente dans le sketch de 1939, place la scène dans une obscurité presque totale avec une lampe qui oscille et qui empêche de fixer l'attention sur les acteurs du drame. On ne peut pas distinguer clairement les visages, donc les voix pourraient être de n'importe qui, ce qui contribue à rendre l'action plus floue et indéterminée, en soulignant ainsi le caractère mythique et universel de la scène. Finalement, au passage d'une version à l'autre, l'écrivaine est plus soucieuse et exploite davantage les potentialités infinies du mythe ; en outre, l'ajout d'anachronismes religieux, absents dans l'*Ariane*, contribue à établir un contact entre présent et passé, démontrant ainsi que la légende de Thésée et du Minotaure peut encore nous aider aujourd'hui à faire face à nos interrogations et à nos angoisses.

### 5.5 La scène III

Cette scène, qui existait déjà dans la version de 1939, comprend le dialogue entre Autolykos et Thésée qui, en attendant de débarquer à Crète, se livrent à une longue discussion portant sur différents sujets. Par rapport à *Ariane et l'Aventurier*, Marguerite Yourcenar a voulu allonger cette scène pour développer davantage certains traits caractéristiques des personnages ; de plus, ses ajouts et ses modifications, outre à enrichir le texte de références disparates à l'actualité, visent à donner une plus grande cohérence à l'ensemble de l'œuvre. D'abord, on peut remarquer que dans *Qui n'a pas son Minotaure ?* le passage d'une scène à l'autre est favorisé par un système de renvois, comme on l'a déjà vu pour la scène II. Dans l'ancien sketch, le lien avec la scène précédente est rapidement suggéré par une brève allusion au délire des victimes, évoqué seulement pour créer un parallèle avec Thésée sans faire d'autres références à la situation précédente. Au contraire, dans la version de 1963 les deux scènes (II-III) sont plus reliées, car Thésée s'intéresse davantage aux voix provenant de la cale, « Pleurent-ils toujours ainsi ? Gémissent-

ils toujours les mêmes hymnes ? »<sup>98</sup>, et il fait référence au suicide de l'une des quatorze victimes, « L'un d'eux s'est tué, paraît-il. Ils ne sont plus que treize. Qui fera le quatorzième ? »<sup>99</sup>. Autolykos aussi fait une brève référence à la tempête qui vient de terminer, déjà mentionnée dans les scènes précédentes, et introduit beaucoup d'informations sur les victimes dans la cale : « On n'a pas le temps de les écouter, occupé comme on l'est à resserrer des cordages... La mer moutonne, le vent change, un récif bouscule notre quille... »<sup>100</sup> ; « L'odeur qui monte des corps entassés vous aurait-elle dégouté du métier de sauveteur ? »<sup>101</sup>. De plus, si dans l'*Ariane* on se concentrait essentiellement sur la figure de Thésée, dans *Qui n'a pas son Minotaure ?* Marguerite Yourcenar élargit le centre d'intérêt et se focalise aussi sur les condamnés, en ajoutant des descriptions, de sorte que, si dans la scène II on ne pouvait pas distinguer les prisonniers à cause de l'obscurité et du manque de références à leur aspect, la version de 1963 nous permet de les caractériser davantage et de montrer la même situation d'un autre point de vue. Par conséquent, le lecteur/spectateur considère premièrement la scène des victimes à travers leur perspective : on est forcé à écouter leurs voix et à entendre leurs discours parfois incohérents et disjoints les uns des autres, comme si chacun parlait à lui-même ; puis, après le pathos qui découle de cette situation, la scène suivante établit, par contre, une distance par rapport aux prisonniers, puisque Thésée et Autolykos les décrivent avec plus de détachement et d'objectivité.

Une variation importante qui saute immédiatement aux yeux concerne la transformation que l'écrivaine fait subir au personnage de Thésée : dans l'*Ariane* il est plus audacieux, car il s'est embarqué avec le projet de tuer le Minotaure et de sauver les prisonniers ; au contraire, dans l'autre pièce il fait partie de l'expédition presque par hasard, comme ambassadeur d'Athènes, et il n'a aucune intention de substituer la victime qui s'est suicidée pour tenter la folle entreprise de détruire le monstre. Même s'il souhaite devenir un héros, il n'a ni l'énergie ni la volonté pour

---

<sup>98</sup> *QM*, p. 193.

<sup>99</sup> *Ibidem*.

<sup>100</sup> *Ibidem*.

<sup>101</sup> *QM*, p. 196.



le faire, et il cherche continuellement des prétextes pour éviter toute responsabilité. Il est vrai que, dans l'*Ariane*, Thésée n'est pas le héros vaillant de la légende, car Autolykos en dénonce tout de suite les craintes et les angoisses ; par exemple, ce dernier explique l'indifférence de Thésée à l'égard des victimes en affirmant qu'il a peur d'une sorte de concurrence et qu'il envie le courage des prisonniers, parce qu'il n'est qu'un lâche : « Avouez-le, Héros, ils vous inquiètent. Quoi de plus fâcheux, pour ceux qui luttent, que de découvrir du courage chez ceux qui se laissent aller ? »<sup>102</sup> ; puis le marin se moque de la position privilégiée du prince avec une raillerie provocante : « Rien de plus décevant que de commencer trop facilement »<sup>103</sup>. Néanmoins, le Thésée de 1939 se caractérise par une volonté plus forte par rapport à celui de l'autre version et se montre plus conscient de sa petitesse. Lorsque Autolykos l'appelle « Héros »<sup>104</sup>, le fils d'Égée lui répond humblement « Appelle-moi Thésée »<sup>105</sup>, comme s'il ne voulait pas abuser de cet appellatif, et commence à se plaindre du fait qu'il n'a pas encore eu l'occasion de montrer son courage et affirme qu'il voudrait être comme Hercule ou Bonaparte. Dans la version de 1963, la réplique est la même, sauf qu'il ne veut plus être appelé par son véritable nom, car il ne lui suffit pas, « Ne m'appelle pas Thésée »<sup>106</sup>, donc il veut déjà être un héros célèbre et reconnu, peu importe s'il a ou non accompli de grands exploits ou s'il a bien mérité cet appellatif. Dans les deux versions, il est conscient de la grande valeur des héros du passé, mais si dans l'*Ariane* il se limite à affirmer : « Mais les hommes dont je parle avaient eu l'énergie de s'organiser contre tout. Je suis l'héritier d'un royaume »<sup>107</sup>, dans la pièce de 1963 il développe davantage cette justification et, loin d'admettre qu'il est incapable d'imiter ces héros, il insiste sur ses responsabilités institutionnelles et sur son rôle d'homme d'État :

Mais l'aventure des hommes dont je parle est aussi nouvelle, aussi

---

<sup>102</sup> *AA*, p. 82.

<sup>103</sup> *AA*, p. 83.

<sup>104</sup> *AA*, p. 82.

<sup>105</sup> *Ibidem*.

<sup>106</sup> *QM*, p. 194.

<sup>107</sup> *AA*, p. 83.

indépendante de la routine de l'histoire que la lueur d'un météore du train-train saisonnier des astres. Je suis lié, moi, par mes serments de prince héritier, empêtré dans les clauses secrètes des traités de paix... Mon père a accepté de payer ce tribut, d'offrir ces victimes à la mort<sup>108</sup>.

Il continue son discours en affirmant que s'il a accepté de partir, ce n'est pas dans un élan d'altruisme, mais seulement pour obtenir la gloire et la reconnaissance tant souhaitées : « Crois-tu que j'eusse accepté cette sale besogne si une chance de gloire ne s'en dégageait peu à peu, une raison d'être enfin, un risque à courir ? »<sup>109</sup>. La version de 1963 montre plus clairement que toutes les actions de Thésée sont intéressées, ce qui le rend détestable dès le début, outre le fait que ce personnage ne dit jamais clairement ses intentions, mais il les masque sous des prétextes et des justifications peu convaincantes, pour ne pas avouer sa lâcheté. Cet aspect n'est pas complètement absent dans la première version, mais il n'est pas si accentué que dans *Qui n'a pas son Minotaure ?*. En effet, dans l'*Ariane* il choisit de partir de son plein gré pour échapper aux liens familiaux qui l'oppriment et qui ne lui permettent pas de se réaliser. Après avoir parlé brièvement de son passé, de son père, de l'Amazone et de son fils Hippolyte, Thésée déclare : « J'ai toujours refusé de m'intégrer dans la série d'une race : entre mon père et mon fils, je ne me sentais plus qu'un chaînon. Il était grand temps de partir<sup>110</sup> »<sup>111</sup>. Donc, si dans la première version ces liens étroits poussent le prince athénien à tenter la fortune ailleurs pour devenir comme les héros de l'Histoire qu'il admire, dans la pièce de 1963<sup>112</sup> ces mêmes rapports, loin de lui inspirer le courage de changer, représentent des chaînes qui l'empêchent de s'affranchir et qui lui servent d'excuse pour adopter une attitude faible et

---

<sup>108</sup> *QM*, p. 195.

<sup>109</sup> *Ibidem*.

<sup>110</sup> Cette phrase est la même qui figure dans la nouvelle orientale que l'écrivaine a composée en 1938, *Le dernier amour du prince Genghi* : « [Les femmes] chuchotaient à haute voix que Genghi était encore très beau, ce qui prouva une fois de plus au prince qu'il était grand temps de partir », M. Yourcenar, *Nouvelles Orientales*, Paris, Gallimard, 1963, p. 62.

<sup>111</sup> *AA*, p. 83.

<sup>112</sup> Dans *Qui n'a pas son Minotaure ?*, Yourcenar évoque plus précisément le passé de Thésée : après avoir parlé de l'aventure avec Hélène, qui n'est pas nommée dans l'*Ariane*, il passe à décrire son rapport avec l'Amazone et son fils qu'il considère « boudeur » et qui commence à ressembler trop à la mère. Ce passage ressemble vaguement aux discours plaintifs des parents divorcés et le ton devient de plus en plus comique. *QM*, p. 200.

résignée : « Ah, tout est choisi pour moi d'avance, mes bonheurs comme mes amertumes... De mon père à mon fils, je ne me sens plus qu'un vain chaînon... »<sup>113</sup>. Le changement lui coûte trop d'énergie, par conséquent il préfère trouver des prétextes pour éviter de s'assumer la responsabilité.

Sans aucun doute, dans l'*Ariane* Thésée est plus entreprenant et courageux : bien qu'il ait consulté l'Oracle, il l'interprète selon sa volonté et il part parce qu'il le veut vraiment. Il ajoute que le destin n'est qu'un concept relatif et qui ne détermine pas nos choix, puisque chaque individu a le pouvoir de bâtir son propre avenir :

J'entends répéter qu'on ne choisit pas son destin. On ne le choisit pas, mais on le possède, et l'on s'en sert, comme on se sert de ses yeux. Je me sentais né pour tuer le Minotaure<sup>114</sup>.

Donc, malgré sa faiblesse et sa peur, le Thésée de l'ancien sketch se croit libre<sup>115</sup> et possède une volonté qui manque au Thésée de 1963. En effet, le premier avance une seule objection à son entreprise : il est convaincu, ou il essaie de se convaincre, que s'il tue le Minotaure, il enlève aux victimes et aux héros futurs la possibilité d'obtenir la gloire et la grandeur et il suggère qu'il ne faudrait jamais rompre cet équilibre d'opposés : « Qu'il y ait jusqu'à la fin des temps assez de monstres pour susciter des héros, et assez de héros pour se débarrasser des monstres »<sup>116</sup>. Cette réflexion, derrière laquelle se cache l'inquiétude du personnage qui cherche une échappatoire, est reprise dans la version de 1963, mais à cette justification on ajoute des motivations diplomatiques. Cette surcharge d'excuses et de prétextes ne fait qu'accentuer davantage le désarroi du personnage, qui est en proie à ses doutes et qu'il n'est sûr ni de lui-même ni de sa mission. Incapable de prendre une décision, Thésée interroge plusieurs oracles, mais aucun d'eux ne possède une réponse qui le satisfasse pleinement :

Vainement, j'interrogeais les oracles. Delphes m'ordonnait de faire ce qui se doit, comme si le droit était d'une évidence éclatante ; Trophonios me

---

<sup>113</sup> *QM*, pp. 200-201.

<sup>114</sup> *AA*, p. 83.

<sup>115</sup> R. Poignault, *Qui n'a pas son Minotaure ? Le sourire grinçant du mythe* cit., p. 214.

<sup>116</sup> *AA*, p. 83 ; *QM*, p. 197.

conseillait d'être moi-même, comme si je savais qui je suis<sup>117</sup>.

Au lieu d'avouer sa faiblesse, il tente de montrer la grandeur de son geste : probablement, la décision d'immoler les victimes pour assurer la paix entre deux pays est encore plus noble et courageuse que celle qui le pousse à déchaîner une guerre pour ne sauver que quelques jeunes. Son dilemme est renforcé par une longue tirade qui a été entièrement ajoutée à cette édition, où Thésée se livre à des réflexions existentielles et même politiques pour tenter d'expliquer à Autolykos les raisons de son inquiétude. D'abord, il voudrait répondre aux attentes de tout le monde, mais il comprend que, quoi qu'il fasse, il sera toujours critiqué ou jugé pour ses actions :

[...] tous, et jusqu'aux plus ineptes, laissaient à mon libre arbitre le soin de confirmer ou d'infirmer leur bassesse, se réservant pourtant le droit de me blâmer d'avoir rapporté la paix ou la guerre, d'avoir livré ces victimes ou de les avoir sauvées...<sup>118</sup>

Ce discours aux résonances politiques montre un Thésée complètement différent par rapport à la première version : ici, il est totalement dépourvu de détermination et sa volonté est tellement faible qu'elle ne lui permet pas d'agir comme un héros. Donc, on est à l'opposé du Thésée d'*Ariane*, convaincu de ses choix et de sa liberté, puisque le personnage de la version de 1963 ne se croit pas libre, au contraire, il se sent comme une marionnette entre les mains des autres et il ne pense pas pouvoir changer un destin qui a été établi d'avance. Par conséquent, il ne lui reste que deux options : dans l'*Ariane*, Autolykos lui propose de changer de route et de cingler vers l'Amérique, qu'il appelle « la grande Île barbare qui ne sera connue qu'après nous »<sup>119</sup>, pour fonder une nouvelle ville, mais Thésée refuse tout de suite ; dans *Qui n'a pas son Minotaure ?*, Autolykos ne lui offre aucune échappatoire et le fils d'Égée est obligé à prendre une décision, mais il se laisse tenter par la mort, car il la considère comme l'unique voie pour éviter son destin :

Échapper une fois pour toutes au destin de Thésée, ce flasque Thésée qui

---

<sup>117</sup> *QM*, p. 198.

<sup>118</sup> *Ibidem*.

<sup>119</sup> *AA*, p. 84.

n'est pas encore... Renoncer aux fatigues qu'exige une hypothétique victoire... Trouver dans la défaite une certitude que le succès n'a pas...<sup>120</sup>

Cette solution est aussi envisagée par le Thésée de 1939, mais cette partie est plus réduite et ne se configure que comme un désir d'abandon aux tentations représentées par le monstre à la tête de taureau, comme s'il suivait le même sort des victimes qui se sont laissées charmer par le pouvoir incantatoire du Minotaure. Dans les deux versions, Thésée veut avoir la reconnaissance des prisonniers, mais il comprend qu'il n'y arrivera pas s'il meurt avec eux : il peut les sauver ou bien devenir leur Minotaure. Une fois arrivé près des côtes crétoises, Thésée semble plus assuré et, dans l'*Ariane*, souligne sa volonté retrouvée : « [...] à force d'exprimer mes doutes, il me semble que je m'en suis vidé. Tout à l'heure, il ne me restera que ma volonté »<sup>121</sup> ; tandis que dans la version de 1963, il se montre encore plus lâche, puisqu'il choisit l'option qui lui paraît la plus commode : « De toutes les attitudes, qui sait si l'héroïsme ne serait pas la plus facile ? Quoi de plus compliqué que le métier d'ambassadeur ? »<sup>122</sup>.

Finalement, après avoir considéré le traitement de Thésée dans les deux versions, il est évident que ce personnage perd toute sa crédibilité dans *Qui n'a pas son Minotaure ?*, puisqu'il assume des caractéristiques négatives qui le rendent détestable au lecteur/spectateur. Même Autolykos, au passage d'une version à l'autre, change et son regard lucide contribue à donner de Thésée une image négative, en montrant ses faiblesses et en dénonçant sa négligence.

Pour la première fois dans la pièce, on peut connaître le véritable rôle du gabier, déjà annoncé dans la première scène, mais plus évident ici. Comme on l'a déjà vu, il s'agit d'un personnage complexe qui peut remplir plusieurs fonctions : premièrement, il joue le rôle de confident et permet au personnage principal de dévoiler ses pensées intimes qui, autrement, ne seraient pas connues par le lecteur/spectateur ; de plus, il peut ressembler à un valet de comédie qui aide son maître, qui le

---

<sup>120</sup> *QM*, p. 201.

<sup>121</sup> *AA*, p. 85.

<sup>122</sup> *QM*, p. 203.

soutient, mais qui en dévoile aussi les mensonges, les faiblesses et les lâchetés et qui peut même compliquer sa tâche. Ce subalterne un peu impertinent est doué de bon sens et ses considérations, parfois prosaïques, nous permettent de juger avec plus d'objectivité et de détachement les comportements de Thésée. Autolykos, outre à avoir un caractère lucide et désabusé, on a déjà vu qu'il peut se présenter comme le reflet de l'auteur ou de Dieu. Tous ces aspects vont s'accroître dans la version de 1963, où la scène III commence tout de suite avec une inversion de répliques qui est significative : dans l'ancien sketch, Autolykos s'émouvait à écouter les victimes, tandis que Thésée était agacé, car il enviait leur courage ; la pièce éditée par Plon, au contraire, montre le fils d'Égée qui s'apitoie sur les cris et les gémissements des prisonniers, tandis que le marin est complètement indifférent. Comme expliqué par Rémy Poignault<sup>123</sup>, ce choix assure une plus grande cohérence au personnage d'Autolykos qui, déjà dans la première scène, est présenté comme un être au-dessus des autres et insouciant de tout ce qui se passe autour de lui. Cette indifférence est soulignée davantage, dans la version de 1963, lorsque Thésée demande continuellement des renseignements sur les victimes et le marin répond en montrant tout son détachement à l'égard des condamnés à mort : « Mon devoir à moi, c'est d'aider à amener à bon port la cargaison intacte. Pour le moment, il ne faut pas qu'ils meurent »<sup>124</sup>.

Une différence importante entre les deux versions réside dans l'attitude d'Autolykos à l'égard de Thésée : si dans l'*Ariane* il se limitait à écouter et à lancer des pointes ou à donner son jugement, dans *Qui n'a pas son Minotaure ?* il mine tout de suite la crédibilité du héros, en soulignant son incertitude et sa faiblesse à travers une raillerie agaçante : « Vous aimez trop la vie pour vous frotter au Minotaure »<sup>125</sup> ; « Vous n'êtes pas, fils d'Égée, du bois dont on fait les quatorzièmes »<sup>126</sup>. Par rapport à la première version, Autolykos ridiculise continuellement son

---

<sup>123</sup> R. Poignault, *Qui n'a pas son Minotaure ? Le sourire grinçant du mythe* cit., p. 211.

<sup>124</sup> *QM*, pp. 193-194.

<sup>125</sup> *QM*, p. 194.

<sup>126</sup> *QM*, p. 201.

maître, en accentuant son caractère lâche et faible, comme pour renforcer davantage l'image d'anti-héros que l'écrivaine cherche à construire dans la version de 1963.

Parmi les ajouts allant dans ce sens, on peut citer un passage où Autolykos fait un parallèle intéressant entre des bouviers chargés de transporter des animaux aux abattoirs et Thésée, qui est incapable d'accomplir son devoir : « Ces gens-là [les bouviers d'Anatolie] accomplissait à meilleur marché que vous, petit prince, la tâche utile de pourvoyeurs de bouchers »<sup>127</sup>. Le ton prosaïque de cette réplique contraste profondément avec le discours pompeux du prince, qui cherchait à fournir de nobles prétextes pour ne pas avouer son angoisse. Plus loin dans le texte, lorsque le prince affirme qu'il se sentait né pour lutter contre le monstre, dans l'*Ariane*, Autolykos met en doute cette affirmation avec juste une question : « Vous vous sentiez ? »<sup>128</sup> ; tandis que dans *Qui n'a pas son Minotaure ?*, le marin prolonge sa réplique en dénonçant encore une fois au lecteur/spectateur la lâcheté de celui qui devrait être le héros-sauveur :

Vous vous sentiez ? Je vous surprends moins souvent sur la passerelle, occupé à interroger les astres et vous-même, dégainant à demi une épée d'archange. J'ai vu faiblir d'autres volontés que la vôtre au cours de ces traversées. L'odeur qui monte des corps entassés vous aurait-elle dégoûté du métier de sauveteur ?<sup>129</sup>

De plus, dans ses fonctions de confident, on retrouve une autre variante fondamentale : dans l'ancien sketch, Autolykos écoutait patiemment et, même s'il comprenait que son maître avait peur, il lui proposait des échappatoires pour éviter de faire face à son destin ; au contraire, dans la pièce de 1963 le marin devient plus raisonnable et sévère à l'égard de Thésée et il le ridiculise en soulignant tous ses manques. En effet, dans l'*Ariane*, lorsque le prince montre ses doutes,

---

<sup>127</sup> *QM*, p. 195.

<sup>128</sup> *AA*, p. 83.

<sup>129</sup> *QM*, p. 196. Cette vision de Thésée qui contemple les astres n'est pas sans rappeler un passage des *Mémoires d'Hadrien* où l'empereur évoque ses craintes à propos de la succession impériale : « La nuit je me traînais d'embrasure en embrasure, de balcon en balcon, le long des salles de ce palais aux murs encore lézardés par les effets du séisme, traçant ça et là des calculs astrologiques sur les dalles, interrogeant des étoiles tremblantes » M. Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien* dans *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982, p. 354.

Autolykos envisage des solutions permettant à Thésée d'échapper à ses responsabilités : « Si vous avez peur, cinglons vers l'Ouest [...] Qu'il est facile d'être soi-même quand on ne vous demande pas d'où l'on vient ! Je suis bon pilote. On est assez nombreux pour fonder une ville »<sup>130</sup> ; tandis que dans l'autre version, Autolykos lui donne une réponse plus détachée et insouciant qui le laisse seul avec ses dilemmes de conscience : « Ne comptez sur aucune réponse. Si les gens de mon espèce se contentent de positions subalternes, c'est qu'ils préfèrent laisser aux gens de la vôtre l'honneur des responsabilités »<sup>131</sup>. De plus, lorsque Thésée demande une troisième issue, dans l'*Ariane*, Autolykos suit le discours de son maître et propose une solution improbable, « Déchaîner le monstre ? »<sup>132</sup> ; tandis que dans la pièce de 1963, le gabier donne une réponse tranchée qui n'admet pas d'échappatoire : « Il n'y a jamais qu'une route à droite et une route à gauche, mon prince Thésée »<sup>133</sup>. La dimension politique, introduite à partir de la version de 1963, est évidente aussi dans les répliques d'Autolykos, lorsqu'il parle du roi Égée qui exploite la situation pour en tirer profit. Ce passage est présent aussi dans l'*Ariane*, mais de façon plus synthétique et il ne contient pas toutes les références à l'actualité que l'on retrouve dans *Qui n'a pas son Minotaure ?* :

*Quelle gloire pour lui, si vous triomphez du monstre ! Mais si vous succombez, quel sacrifice ! Et si vous lui revenez, fils soumis, officier qui ne sait que la consigne, avec dans la poche de votre uniforme la confirmation d'un bon traité de paix, de quels discours ne célébrera-t-il pas votre précoce sagesse d'homme d'État ! Le voilà sûr, jusqu'à la fin de ses jours, d'être réélu président d'Athènes...*<sup>134</sup>

La raillerie d'Autolykos s'accroît vers la fin, lorsque Thésée semble avoir retrouvé sa force : si, dans l'*Ariane*, il se limitait à mettre en relation cette nouvelle détermination avec « le voisinage de la terre ferme »<sup>135</sup> et, avec sagesse, il lui soulignait le caractère illusoire de sa

---

<sup>130</sup> *AA*, p. 84.

<sup>131</sup> *QM*, p. 197.

<sup>132</sup> *AA*, p. 84.

<sup>133</sup> *QM*, p. 200.

<sup>134</sup> Les parties en italique sont communes aux deux versions, tandis que les autres concernent seulement *Qui n'a pas son Minotaure ?*. *QM*, pp. 199-200 ; *AA*, p. 84.

<sup>135</sup> *AA*, p. 85.



volonté, « Vous redevenez votre prisonnier »<sup>136</sup> ; dans la version de 1963 il reprend avec ironie tous les arguments que Thésée avait avancés pour expliquer son manque de courage, en les tournant en ridicule : « Et vos débats de conscience, prince Thésée ? Et la paix des peuples ? Et le droit des victimes à disposer d'elles-mêmes ? Êtes-vous sûr du reste que ces quatorze quidams méritent qu'on les sauve ? »<sup>137</sup>. Donc, on peut affirmer qu'Autolykos devient plus cynique et sévère à l'égard de Thésée, en dénonçant continuellement ses faiblesses et ses lâchetés et en accentuant sa médiocrité, déjà évidente dans l'ensemble de l'œuvre.

On a déjà parlé, pour la scène II, de l'importance des références à l'actualité et des anachronismes qui ne se limitent pas à fournir un ornement comique au texte<sup>138</sup>, mais qui ont une fonction importante, car ils indiquent que les faits décrits dans la pièce ne sont pas inhérents à un certain passé, mais peuvent se relier à chaque époque. Ces anachronismes, d'ailleurs mis en évidence dans la pièce de 1963, concernent généralement les prisonniers<sup>139</sup>. En effet, si dans l'*Ariane* ils sont des jeunes quelconques, dans la nouvelle version, ils prennent l'apparence de condamnés à mort dans les camps de concentration :

Périr avec cette gitane brune et chaude, coquelicot des routes, fille de rien, ramassée dans une rafle parmi des victimes sans papiers d'identité sur lesquelles la presse ne s'attendrit pas... Périr avec ce jeune Hébreu couvert d'une pâleur malade, si blême que pour le hâler on voudrait lui faire présent de quelques jours de plus au soleil...<sup>140</sup>

Lorsque Thésée évoque son départ d'Athènes, la version de 1963 ajoute une description des prisonniers qui laissent leurs parents « sangloter tout haut »<sup>141</sup> à leur départ et qui rappellent ceux qui partaient dans les wagons à bestiaux, dont on a déjà trouvé d'autres références dans cette édition. Ce parallèle est accentué davantage dans une réplique

---

<sup>136</sup> *AA*, p. 86.

<sup>137</sup> *QM*, p. 204.

<sup>138</sup> Un certain usage irrévérent des anachronismes vise aussi à créer un effet comique, comme par exemple la substitution du terme « roi d'Athènes » (*AA*, p. 84) pour « président d'Athènes » (*QM*, p. 200).

<sup>139</sup> Dans la version de 1963, on ne les appelle plus « jeunes hommes » ou « jeunes filles », mais on continue à les appeler « victimes » ou « martyrs ». *AA*, p. 83 ; *QM*, p. 196.

<sup>140</sup> *QM*, p. 201.

<sup>141</sup> *QM*, p. 199.

d'Autolykos, où il décrit le bétail amené à Athènes : « Les bêtes débarquaient la langue pendante, amaigries par la chaleur et le manque d'eau, exsangues ou assommées à moitié avant la massue ou le couteau »<sup>142</sup>. Comme on l'a déjà expliqué auparavant, ces allusions à la Seconde Guerre Mondiale ne doivent pas limiter les interprétations de la pièce, au contraire ils doivent être utiles pour considérer l'universalité de la situation décrite.

Une autre variante se retrouve dans la partie finale de cette scène, où le navire est en train d'aborder les côtes crétoises et les victimes se sentent déjà en proie au Minotaure, comme si elles étaient encore dans une sorte de délire qui augmente au fur et à mesure qu'elles s'approchent du monstre. L'ancien sketch ne donne pas beaucoup d'explications sur ce phénomène, il est très synthétique et concis, mais on retrouve déjà, à l'état d'ébauche, l'idée d'un monstre plus intérieur que concret et l'omniscience d'Autolykos, qui sait tout et qui possède plus d'informations que les autres, que l'on retrouvera dans la version de 1963 :

Un jeune homme. – La terre... L'antre du Minotaure...

Un jeune homme. – Je sens déjà, dans le vent chaud, l'odeur du monstre...

Thésée. – Dans le vent chaud ? Je ne sens rien.

Autolykos. – Non, Héros. Ce n'est jamais que leur propre souffle<sup>143</sup>.

Dans *Qui n'a pas son Minotaure ?*, on donne plus de profondeur à la scène, en y ajoutant des éléments suggestifs pour évoquer l'aspect épouvantable du monstre : « La terre... L'antre du Minotaure... Que voyez-vous là-haut, sentinelles ?... Ah, ce galop... Ces meuglements dans le soir qui tombe... Mourir... Mourir... »<sup>144</sup>. Ce phénomène, par lequel les prisonniers sont déjà à l'intérieur de leur propre labyrinthe, était déjà avancé par Thésée : « Le Minotaure emplit leur âme, et l'idée qu'ils se font du monde ; ils ne voient plus à leur existence d'autre but que cette vaste faim »<sup>145</sup>. Ce concept est repris et mieux expliqué ici par Autolykos, qui encore une fois se montre comme un personnage au-dessus des autres

---

<sup>142</sup> *QM*, p. 195.

<sup>143</sup> *AA*, p. 86.

<sup>144</sup> *QM*, p. 204.

<sup>145</sup> *QM*, p. 196.

et qui connaît des vérités que les autres ignorent : Thésée demande « Dans le soir qui tombe ? Il est midi »<sup>146</sup> et Autolykos répond « Ils avancent un peu. N’oubliez pas, mon prince, qu’ils sont déjà sortis du temps »<sup>147</sup>. Ce délire des victimes qui se figurent le Minotaure d’après des impressions différentes et fragmentaires se retrouve aussi, seulement pour la version de 1963, à la fin de la scène II, où une victime imagine les sabots, les yeux et les cornes du monstre : « Il nous écrasera sous ses sabots de glace et de nuit. Ses cornes sont pareilles au cône d’ombre des planètes en marche. Une poussière d’astres flotte au fond de ses yeux »<sup>148</sup> ; à ces éléments visuels, cette troisième scène ajoute des éléments auditifs, comme le galop et les meuglements : « Ah, ce galop... Ces meuglements dans le soir qui tombe... »<sup>149</sup>. Donc, le portrait du Minotaure reste encore fragmentaire et imprécis, fondé sur des impressions plutôt que sur des éléments concrets, mais il se compose au fur et à mesure que le texte avance, de sorte que l’écrivaine arrive à créer une suspense qui ne fait qu’accroître la curiosité du lecteur/spectateur et le prépare pour aborder la scène centrale, c’est-à-dire celle qui concerne le labyrinthe. De plus, il faut ajouter que, dans la version de 1963, les prisonniers se limitent à « accepter »<sup>150</sup> le Minotaure, puisqu’il est inévitable ; au contraire, dans l’ancien sketch, « ils le désirent »<sup>151</sup>, puisqu’il possède un attrait morbide et inexplicable sur eux.

Après avoir considéré les variations au niveau de contenu, il ne reste qu’à examiner les variantes stylistiques. À part quelques corrections de ponctuation qui visent à rendre le texte plus clair<sup>152</sup>, on remarque un

---

<sup>146</sup> *Ibidem*.

<sup>147</sup> *Ibidem*.

<sup>148</sup> *QM*, p. 192.

<sup>149</sup> *QM*, p. 204.

<sup>150</sup> *QM*, p. 196.

<sup>151</sup> *AA*, p. 83.

<sup>152</sup> « Ne sommes-nous pas sur la Méditerranée de toujours. » (*AA*, p. 83), « Ne sommes-nous pas sur la Méditerranée de toujours ? » (*QM*, pp. 194-195) ; « Lutter pour les retenir à bord ? » (*AA*, p. 83), « Lutter, pour les retenir à bord ? » (*QM*, p. 196) ; « On est toujours injuste envers son père : » (*AA*, p. 84), « On est toujours injuste envers son père, » (*QM*, p. 199) ; « époque où, lui aussi, il tuait des monstres dont la dépouille maintenant lui sert de tapis pour dormir. » (*AA*, p. 84), « époque où lui aussi il tuait des monstres dont la dépouille maintenant lui sert de tapis pour dormir ? » (*QM*, p. 199) ; « Mais, si vous succombez, quel sacrifice ! » (*AA*, p. 84) ; « Mais si vous succombez, quel sacrifice ! » (*QM*, p. 199) ; « roi d’Athènes. » (*AA*, p. 84) ; « président d’Athènes... » (*QM*, p. 200) ; « toute la vie. Au lieu de les sauver, périr ensemble. »

fréquent usage des points de suspension qui nous semble indicatif de l'incertitude et de la confusion qui règnent dans l'esprit de Thésée. Outre ces variantes, on retrouve aussi d'autres modifications stylistiques isolées que l'on voudrait énumérer ici : « Je ne comprends plus bien » (*AA*, p. 84), « Je ne comprends plus très bien » (*QM*, p. 197) ; « Et ces larmes de mon père Égée... » (*AA*, p. 84), « ces pleurs séniles de mon père Égée... » (*QM*, p. 199) ; « Ces larmes qui vous laissaient partir » (*AA*, p. 84), « Ces pleurs qui les laissaient partir » (*QM*, p. 199) ; « Mort ou vivant » (*AA*, p. 84), « Docile ou rebelle » (*QM*, p. 200) ; « que n'aurais-je pas donné » (*AA*, p. 84) ; « qui eût été » (*AA*, p. 84), « que ne donnerais-je pas » (*QM*, p. 201) ; « effacé » (*AA*, p. 85), « brouillé » (*QM*, p. 202) ; « ce gouffre » (*AA*, p. 85), « cette mer » (*QM*, p. 202) ; « il me semble » (*AA*, p. 85), « il semble » (*QM*, p. 203) ; « Héros, et vos débats de conscience ? » (*AA*, p. 86), « Et vos débats de conscience, prince Thésée ? » (*QM*, p. 203). Seule une petite partie est supprimée au passage d'*Ariane* à *Qui n'a pas son Minotaure ?*, lorsque Thésée compare son incertitude à la houle : « Vois : chaque vague, qui pourrait être la mort, soulevant le navire oblique, le pousse en même temps qu'elle l'incline. Nos genoux, dociles à cette mesure bleue, plient doucement avec la houle, et ce balancement est pareil à l'amour »<sup>153</sup>. Peut-être l'écrivaine a trouvé ce passage un peu banal et a décidé de le supprimer pour se concentrer sur l'essentiel. Finalement, on peut affirmer que toutes les modifications apportées à l'*Ariane* visent à une plus grande cohérence au niveau des personnages et de thématiques abordées, de sorte que cette scène s'insère plus aisément dans son contexte.

---

(*AA*, pp. 84-85), « toute la vie... Au lieu de les sauver, périr ensemble... » (*QM*, p. 201) ; « Mais c'est impossible. » (*AA*, p. 85), « Mais c'est impossible... » (*QM*, p. 202) ; « c'est de les sauver. » (*AA*, p. 85), « c'est de les sauver... » (*QM*, p. 202) ; « par rapport au mât. » (*AA*, p. 85) ; « par rapport au mât... » (*QM*, p. 203) ; « J'aperçois la côte... une rive plate, des remparts jaunes sur la terre brune. C'est la Crète. » (*AA*, p. 85), « J'aperçois la côte. Un sol aride... Des remparts jaunes sur une rive brune... C'est la Crète... » (*QM*, p. 203).

<sup>153</sup> *AA*, p. 85.

## 5.6 La scène IV

Cette scène est encore plus riche et complexe par rapport à la précédente, car interviennent plusieurs personnages à la fois et, pour cette raison, on pourrait la subdiviser en trois temps, comme suggéré aussi par Rémy Poignault<sup>154</sup> : le dialogue entre Ariane et Phèdre, l'arrivée de Thésée et d'Autolykos sur l'île et la rencontre avec Minos. On s'aperçoit tout de suite que, dans la version de 1963, cette scène a été considérablement modifiée par rapport à *Ariane et l'Aventurier*, car l'écrivaine a développé davantage certaines thématiques et a supprimé les éléments qui n'étaient pas fonctionnels ou cohérents avec l'ensemble du texte.

Cette scène, qui inaugure la deuxième partie de l'ancien sketch nommée « le Labyrinthe »<sup>155</sup>, commence avec un monologue du roi Minos qui a été complètement éliminé dans la version de 1963. Chacune des trois parties dont se compose la pièce de 1939, en effet, commence par un soliloque de l'un des personnages : on a vu dans la première scène le discours d'Autolykos, on voit ici la présentation de Minos et on verra le monologue de Phèdre pour la dernière partie. Cette suppression dans la version éditée par Plon nous semble heureuse, car elle donne à la pièce une structure moins figée et artificielle<sup>156</sup> ; en effet, ces monologues rendent la transition d'une partie à l'autre un peu brusque et rompent la naturelle succession des événements représentés. Après avoir considéré la scène précédente, qui se terminait par les victimes délirantes qui arrivent à Crète, le discours de Minos s'introduit brutalement dans le texte pour rompre l'illusion théâtrale et pour se présenter directement au public : « Je suis le roi Minos. Ce disant, je ne fais pas qu'obéir à la vieille coutume des Tragiques, qui tâchent d'épargner une fatigue au spectateur »<sup>157</sup>. Sa présentation, d'ailleurs trop directe et explicite, outre à dévaloriser énormément le personnage, ressemble plutôt à une

---

<sup>154</sup> R. Poignault, *Qui n'a pas son Minotaure ? Le sourire grinçant du mythe* cit., p. 217.

<sup>155</sup> AA, p. 86.

<sup>156</sup> R. Poignault, *Qui n'a pas son Minotaure ? Le sourire grinçant du mythe* cit., p. 197.

<sup>157</sup> AA, p. 86.

confiance faite au public où il expose ses inquiétudes : en effet, il a des doutes sur sa propre identité, se définit « inconsistant »<sup>158</sup> et affirme qu'il ne serait rien sans son titre et sa fonction. Loin de représenter une figure autoritaire et redoutable, Minos apparaît plutôt comme un homme faible, douteux et insignifiant, qui ne serait pas capable de maintenir l'ordre si ce n'était pour le Minotaure, dont la présence le rassure et lui permet de créer la Loi. Son seul mérite est, donc, d'avoir enfermé le monstre à l'intérieur du labyrinthe : « je ne compte qu'en tant que geôlier du monstre ; [...] C'est lui qui m'a dicté mon code : pour légiférer, il suffisait de le contredire. Que ferais-je, s'il n'était pas ? J'en frémis »<sup>159</sup>. La façon avec laquelle Minos accentue ses défauts et ses manques nous semble un peu forcée et naïve ; bien que le personnage reste le même d'une version à l'autre, dans *Qui n'a pas son Minotaure ?* il ne se présente pas directement au public, mais son caractère faible et lâche se dégage de son dialogue avec les autres personnages et de la description qu'en fait Autolykos, dont on parlera par la suite.

Si on ne tient pas compte de ce monologue, la scène commence dans les deux versions par le dialogue de Phèdre et Ariane qui, du haut d'une tour, regardent les barques arriver et s'éloigner. Dans la version de 1939, ce dialogue est complètement détaché du reste de la pièce, car il ne fait aucune référence aux scènes qui précèdent, sauf une brève allusion aux victimes vers la fin ; au contraire, dans le texte de 1963, comme on l'a déjà vu précédemment, la transition d'une scène à l'autre est rendue plus floue, car on peut trouver des images et des allusions qui ont été déjà employées dans la scène précédente. En effet, dans la version de Plon, Phèdre se plaint de l'ennui et de la solitude, interrompue seulement par l'arrivée des navires contenant les victimes pour le monstre, et on propose à nouveau l'image des « cargos chargés de prisonniers »<sup>160</sup> qui peuvent faire penser aux situations analogues de la Seconde Guerre Mondiale. De plus, outre à introduire une référence explicite aux victimes, elle offre aussi une description : « Et ces longues files de

---

<sup>158</sup> *Ibidem.*

<sup>159</sup> *Ibidem.*

<sup>160</sup> *QM*, p. 205.

misérables débarquent le cou tendu, l'œil baissé, grotesques comme des bœufs qui ont mangé leur dernier tas d'herbes »<sup>161</sup> ; ce parallèle entre les prisonniers et le bétail n'est pas sans évoquer tout de suite l'image suggérée par Autolykos, dans la scène III, lorsque Thésée lui rappelle les bouviers d'Anatolie : « Les bêtes débarquaient la langue pendante, amaigries par la chaleur et le manque d'eau, exsangues ou assommées à moitié avant la massue ou le couteau »<sup>162</sup>. La réplique d'Ariane, « ils sont tout à leur mort »<sup>163</sup>, semble reprendre la considération finale d'Autolykos sur le fait que les prisonniers « sont déjà sortis du temps »<sup>164</sup> ; tandis que la puanteur de la cale, mentionnée dans la scène précédente, se répand sur l'île et contribue à empester l'atmosphère d'une « odeur de mort »<sup>165</sup>. Donc, cette attention particulière pour les victimes indique, d'un côté, un changement du centre d'intérêt par rapport à la version de 1939 et, de l'autre côté, une volonté de reprendre les images précédemment utilisées pour favoriser la cohérence et la connexion entre les scènes.

Dans la version de 1939, la conversation d'Ariane et Phèdre ne porte pas sur les prisonniers, mais sur leur différente conception de l'amour et sur leur nature. Bien que la tradition<sup>166</sup> ne mentionne pas la présence de Phèdre au cours de l'aventure avec le Minotaure, Yourcenar a voulu l'insérer pour souligner le contraste entre les deux sœurs, qui, d'ailleurs a déjà été expliqué par l'écrivaine dans son article *Mythologie III. Ariane – Électre* :

[...] le premier effet qui s'impose est un effet de contraste : Ariane sera blonde, si Phèdre est brune, et nous aurons sur cette plage méditerranéenne l'équivalent d'une Alissa et d'une Juliette, de toutes les sœurs qui forment à elles deux, Hermès féminin bifrons, une image totale de la femme<sup>167</sup>.

---

<sup>161</sup> *QM*, p. 206.

<sup>162</sup> *QM*, p. 195.

<sup>163</sup> *QM*, p. 206.

<sup>164</sup> *QM*, p. 204.

<sup>165</sup> *QM*, p. 206.

<sup>166</sup> R. Poignault, *Désintégration du mythe ?* dans *L'Antiquité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar* cit., pp. 242-281.

<sup>167</sup> On fait référence à un roman de Gide, *La Porte Étroite*, publié en 1909. M. Yourcenar, *Mythologie III. Ariane - Électre* cit., p. 37.

L'une représente l'aspiration à l'idéal, la pureté, l'absolu, l'autre l'amour des sens, les instincts et se sent dominée par « les obscurs pressentiments de la chair »<sup>168</sup>. Cet effet de contraste demeure au passage d'une version à l'autre, même si, dans la version de 1963, l'écrivaine a apporté plusieurs modifications au discours et a supprimé certains passages, dont les similitudes et les symboles étaient si évidents et si faciles à décoder qu'ils révélaient le manque d'expérience de l'écrivain débutant. Par conséquent, Yourcenar intervient pour éliminer le superflu et pour rendre son discours plus sous-entendu, moins affecté et plus stylistiquement soigné.

Dans *Ariane et l'Aventurier*, Phèdre parle continuellement du contraste avec sa sœur sur plusieurs niveaux : Ariane passe tout le temps debout à regarder la mer et le ciel, comme une « cariatide du ciel bleu »<sup>169</sup>, tandis que l'autre est toujours « accablée »<sup>170</sup> et étendue ; puis, on souligne l'élévation spirituelle d'Ariane qui risque de la rendre inaccessible aux hommes, incapables de la rejoindre, tandis que Phèdre, au lieu de s'élever, cherche avec le poids de son corps, de sa matérialité, de faire redescendre sa sœur, sans obtenir pourtant aucun résultat : « Dire que le poids de mon corps n'a pu t'obliger à redescendre ! »<sup>171</sup>. L'une semble faite de pur esprit, tandis que l'autre est entièrement dans sa chair et dans son corps. Ces éléments antithétiques disparaissent dans la version de 1963, sans rien enlever au contraste dont on vient de parler. En fait, l'écrivaine recrée le même effet à travers d'autres expédients : par exemple, à travers la question de Phèdre, qui demande à Ariane pour qui elle garde sa pureté et se fait tant de scrupules, au lieu de chercher à séduire ou à être séduite comme elle le fait. Yourcenar résume ainsi les deux attitudes mais, contrairement à la version de 1939, ces différences sont réglées, car Phèdre retrouve une unité dans leur dissemblance : « Ta vertu solitaire est aussi vaine que mon désir »<sup>172</sup> et on souligne le caractère égoïste de l'attitude d'Ariane, qui ne diffère pas beaucoup de

---

<sup>168</sup> *AA*, p. 88.

<sup>169</sup> *AA*, p. 87.

<sup>170</sup> *Ibidem*.

<sup>171</sup> *Ibidem*.

<sup>172</sup> *QM*, p. 207.



celle de Phèdre : « Tu t'inquiètes de ces victimes aussi peu que moi-même »<sup>173</sup>. L'une veut suivre ses instincts sans se soucier de ce qui l'entoure et l'autre veut être délivrée de tous les petits défauts des humains pour s'élever au niveau de Dieu, sans s'intéresser beaucoup au drame qui se déroule autour d'elle. Par conséquent, les deux sœurs ne sont pas si différentes qu'on le croyait dans la première version, au contraire, on pourrait ajouter qu'elles pourraient former ensemble une image totale de la femme.

Leur différente conception de l'amour se dégage de leur dialogue de façon plus explicite dans le sketch de 1939 : pour Ariane, son homme devra lui dévoiler ses rêves, tandis que Phèdre voudrait un homme qui oublie de rêver tant qu'il est avec elle. La première attend patiemment l'arrivée de son amour, car elle ne pense qu'à son avenir, tandis que l'autre ne s'intéresse qu'au présent et préfère jouir de tous les hommes qu'elle rencontre, car ils ne représentent que des étapes pour arriver au prochain amour : « Ah, quel que soit l'homme que j'aime, je l'aimerai davantage, si je me dis qu'il me mène peut-être, sans le savoir, vers l'homme que je vais aimer »<sup>174</sup>. Le dernier amour de la chaîne serait Thanatos que Phèdre imagine comme un jeune chasseur vierge, qui n'est pas sans évoquer l'image d'Hippolyte ; c'est comme si l'auteure, avec ces références au destin des personnages, avait voulu donner un clin d'œil au lecteur/spectateur averti. Probablement, l'écrivaine a dû juger cette allusion trop évidente et forcée, car elle ne figure plus dans la version de 1963, même si les références au destin de Phèdre ne manquent pas. Dans *Qui n'a pas son Minotaure ?*, la conception de l'amour n'est pas explicitée comme dans l'ancien sketch, car elle ressort du dialogue de façon plus implicite, mais évidente. Malgré son orgueil, l'Ariane de 1939 espérait encore trouver un homme de son niveau : « Et si des mers nous séparent, qu'importe ? Disons plutôt qu'elles nous unissent. Il ne faut que l'occasion d'une barque »<sup>175</sup> ; l'Ariane de 1963 ne pense plus aux hommes, mais elle s'adresse directement à Dieu : « Si mon ascension ne

---

<sup>173</sup> *Ibidem*.

<sup>174</sup> *AA*, p. 88.

<sup>175</sup> *AA*, p. 87.

s'arrête pas, il ne me reste qu'à rejoindre Dieu »<sup>176</sup>. Cette réplique était déjà présente dans la première version, mais puisque toutes les autres références à l'amour des hommes ont disparu, l'allusion à Dieu acquiert une plus grande importance et souligne l'exclusivité de l'amour d'Ariane. En ce qui concerne Phèdre, elle est ici plus pressée et entreprenante, car elle ne se limite pas à contempler les beaux marins du haut de la tour, mais elle fait signe aux barques et offre son sourire, peu importe qui est l'homme qui recueille ses signes. Aucune mention d'hommes beaux comme des demi-dieux avec leurs corps « vernissés de lumière »<sup>177</sup> dans *Qui n'a pas son Minotaure ?*, mais une description des condamnés à mort. Si dans la version de 1939, Phèdre affirmait : « Je ne m'intéresse pas aux victimes d'autrui »<sup>178</sup>, dans la pièce de 1963, elle est tellement désespérée qu'elle se contente d'un prisonnier assez courageux pour se sauver en l'enlevant : « Parmi tant de maladroits, il se trouvera peut-être quelqu'un d'assez agile pour se sauver en enlevant Phèdre. Mais qu'il se hâte, ou je vais vieillir »<sup>179</sup>. Encore une fois, elle s'intéresse à un amour des sens et des instincts mais, dans cette version, il s'agit d'un amour plus violent qui se présente comme un conflit entre victime et bourreau, dont les rôles ne sont pas bien définis, mais peuvent s'échanger. Dans cette joute qu'elle appelle amour, le rôle de Phèdre n'est pas fixe, car elle cherche à se compléter à travers l'union des contraires : « Je ne veux qu'une seule proie [...] personne ne saura si je meurs ou si je mords, ni si ce que j'embrasse est mon gibier ou mon chasseur »<sup>180</sup> ; « Nous n'avons jamais le choix qu'entre des bêtes ou des bouchers »<sup>181</sup> ; plus loin dans le texte, toujours dans la version de 1963, lorsque Phèdre rencontre Thésée, elle affirme : « vous êtes le premier homme que j'ai envie de faire sourire et de faire souffrir, de chasser de ma présence et de serrer contre mon cœur »<sup>182</sup> ; cette réplique se termine par une référence à Pasiphaé qui n'est pas sans rappeler la perversion d'une telle conception de l'amour :

---

<sup>176</sup> *QM*, p. 208.

<sup>177</sup> *AA*, p. 87.

<sup>178</sup> *AA*, p. 89.

<sup>179</sup> *QM*, p. 206.

<sup>180</sup> *QM*, pp. 208-209.

<sup>181</sup> *QM*, p. 209.

<sup>182</sup> *QM*, p. 214.

« Et ma mère m'a dit que c'est à ces signes qu'on reconnaît l'amour »<sup>183</sup>. En effet, la violence de ce corps à corps possède un aspect bestial qui rappelle le Minotaure ; le rapprochement de Phèdre au monstre se trouvait déjà dans la version de 1939, mais de façon moins évidente, lorsque Phèdre affirmait : « je me sens presque aussi étroitement enchaînée que notre frère le Minotaure ! »<sup>184</sup>. Dans la pièce de 1963, l'idée d'échapper à une captivité est reprise lorsqu'elle souhaite être enlevé par l'un des condamnés à mort, mais cet aspect est mieux développé, puisqu'elle voudrait participer aux sanglants repas de son frère : « Que ne suis-je invitée aux parties de chasse du Minotaure ! »<sup>185</sup>. De plus, dans la première version, Phèdre implore Thésée de ne pas tuer son frère, puisqu'il est beau et dangereux, et l'athénien lui répond en soulignant davantage la parenté de la femme avec le monstre : « Vous êtes dangereuse, car vous êtes belle »<sup>186</sup> ; tandis que dans la pièce de 1963, cette ressemblance est développée davantage par Phèdre : « Ses yeux sont aussi grands que les miens, plus dorés, plus tristes. Et sa croupe n'est pas moins lisse que mon épaule »<sup>187</sup>. Ce parallèle ne fait que souligner le côté dangereux de Phèdre, qui devient plus évident lorsque l'on compare les deux sœurs à des forces naturelles. Dans les deux versions, Ariane se définit comme « air et souffle »<sup>188</sup> et demande au vent de la dépouiller, tandis que Phèdre est plus près de l'élément marin. L'ancien sketch consacre plusieurs répliques à cette comparaison, en représentant toujours Ariane comme un « phare »<sup>189</sup>, une femme qui permet d'acquérir le salut, tandis que Phèdre serait un être monstrueux comme le Minotaure, dangereuse comme les sirènes et fatale comme la mer orageuse. La version de 1963 synthétise les mêmes concepts, pour éviter d'ennuyer le lecteur/spectateur avec une symbolologie trop voyante, et présente une plus grande originalité, grâce à des métaphores plus

---

<sup>183</sup> *Ibidem*.

<sup>184</sup> *AA*, p. 87.

<sup>185</sup> *QM*, p. 208.

<sup>186</sup> *AA*, p. 90.

<sup>187</sup> Encore une fois le Minotaure est présenté avec une description fragmentaire. *QM*, p. 213.

<sup>188</sup> *AA*, p. 88 ; *QM*, p. 209.

<sup>189</sup> *AA*, p. 88.

soignées, recherchées et moins communes. Voilà les deux versions, l'une à côté de l'autre, dans le passage qui concerne cette comparaison :

Phèdre.- Je suis née de la mer, comme les Sirènes tristes. [...] Pareille à l'eau sous le vent, je demande aux tempêtes de me sculpter. Je me sens vague : informe agglomérat de toutes les femmes possibles [...] Vague : c'est le mot, comme le flot où l'on peut sombrer. Ah, être la volute qui se courbe, écume, se défait, et en retombant noie quelqu'un... (AA, p. 88)

Phèdre- La mer pleure en moi comme dans le sein des Sirènes tristes... Ah, être la vague qui se courbe, se brise, et en déferlant noie quelqu'un... (QM, p. 209)

On ne peut pas s'empêcher de voir, encore une fois, une référence cachée au destin des personnages : la référence à l'onde qui tue quelqu'un fait penser tout de suite à la mort d'Hippolyte, causée par un terrible monstre marin envoyé par Neptune sous requête de Thésée, persuadé par Phèdre de la culpabilité de son fils.

Vers la fin du tableau, dans la version de 1963, contrairement à l'ancien sketch, c'est Phèdre qui voit la barque la première, impatiente de rencontrer un homme, et qui décrit les gestes hésitants de Thésée, « intimidé par la solitude et la présence de femmes inconnues »<sup>190</sup>. Dans les deux versions, elle se hâte à descendre tout de suite, sans suivre l'exemple de sa sœur qui préfère attendre un homme digne de monter vers elle, mais si dans l'*Ariane* Phèdre utilisait une échelle de corde pour ne pas passer à travers la chambre de son père, dans *Qui n'a pas son Minotaure ?* elle utilise l'escalier de la tour. Cette variante, introduite plus tard, prend certainement en considération les nécessités scéniques, pour éviter aux actrices de s'engager en dangereuses et improbables acrobaties sur scène. De plus, avec cette variante l'écrivaine a voulu supprimer dans ce passage toute une série de jeux d'esprit trop voyants et banals, pour mettre en lumière la séduction de Phèdre qui profite malicieusement de ses mouvements pour charmer le héros :

---

<sup>190</sup> QM, p. 209.

Je pose négligemment sur cette marche mon pied droit, sur cette marche ensuite mon pied gauche. Et je sais d'instinct que cet homme aimera le mouvement de mes cuisses dans la transparence de ma jupe, et ce balancement presque imperceptible des seins sous l'or du collier<sup>191</sup>.

Cette minutieuse description, que l'on retrouve déjà lorsque Phèdre décrit les gestes de Thésée qui vient de débarquer, révèle certains défauts de l'écriture dramatique de Yourcenar. C'est comme si il s'agissait d'un texte de théâtre conçu principalement pour être lu : en effet, le narré est trop explicite et on décrit très souvent ce qui pourrait être vu directement sur scène, comme si le public avait besoin d'être continuellement renseigné sur les détails<sup>192</sup>. Néanmoins, comme on le verra dans le chapitre VII, Yourcenar fait preuve d'un intérêt croissant pour les exigences scéniques qui est évident au passage d'*Ariane et l'Aventurier* à *Qui n'a pas son Minotaure ?*.

En effet, on retrouve une plus grande concentration des lieux scéniques : si dans l'ancien sketch Phèdre allait rencontrer les étrangers au débarcadère, dans la version de 1963 elle est au pied de la tour. À part cette attention pour une moins grande dispersion des lieux, Yourcenar modifie certains traits de caractère de ses personnages : comme on l'a déjà vu, dans la pièce de 1963 Thésée est souvent ridiculisé par Autolykos qui en montre chaque fois le manque de courage et la lâcheté. Dans l'ancien sketch, Thésée a déjà un faible pour les belles femmes et, lorsqu'il rencontre Phèdre, il est tout de suite ébloui par sa beauté qu'il compare à celle de l'Amazone : « Qu'elle est belle ! Elle ressemble à l'Amazone ! »<sup>193</sup>, il aura la même réaction quand il verra Ariane : « Qu'elle est belle ! Elle ressemble à Phèdre ! »<sup>194</sup>. Néanmoins, il ne cède pas tout de suite à son charme et, même si Autolykos le définit un héros, Thésée réplique très humblement : « Mon nom ne vous apprendra rien, non plus que ma biographie »<sup>195</sup>. Au contraire, dans la version de 1963, il compare Phèdre à une nymphe de l'île et décide tout de suite de passer du

---

<sup>191</sup> *QM*, p. 210.

<sup>192</sup> P. De Feyter, *Qui donc n'aurait pas son Minotaure ?* dans *Retours du mythe : Vingt études pour Maurice Delcroix* cit., pp. 245-256.

<sup>193</sup> *AA*, p. 89.

<sup>194</sup> *AA*, p. 91.

<sup>195</sup> *AA*, p. 89.

temps avec elle, sans se soucier de sa mission pour se concéder aux plaisirs charnels. Le lecteur/spectateur ne peut qu'être surpris par ce changement subit d'attitude, car la scène précédente nous montrait un Thésée en proie aux doutes et qui semblait complètement concentré sur sa mission. Il a été facile de tout oublier, il lui a fallu seulement l'occasion d'une femme pour effacer de son esprit son devoir ; encore une fois, il n'est qu'un lâche, dépourvu de toute détermination et volonté. Lorsque la fille de Minos lui demande de se présenter, il hésite, de sorte que c'est Autolykos qui dévoile à Phèdre son identité, mais contrairement à la version précédente, il ne le définit pas comme un héros, mais souligne les privilèges de sa noble condition, avec une attention particulière aux aspects économiques :

Il se nomme Thésée, prince d'Athènes. L'exportation des amphores, l'impôt sur les olives et le travail servile dans les mines du Laurion lui permettent ce luxe de bracelets, de cothurnes d'or, et de plumes d'autruche à son casque<sup>196</sup>.

Dans les deux versions, au moment où Phèdre demande une description de la ville d'Athènes, Thésée s'adresse à Autolykos, incapable de trouver les mots justes ; mais si dans l'*Ariane* le gabier ne lui donne aucune réponse valable et le prince doit se débrouiller tout seul, dans *Qui n'a pas son Minotaure ?* c'est le marin qui répond encore une fois à sa place, comme si le héros athénien ne pouvait même pas soutenir une simple conversation sans l'appui de son subalterne. De plus, dans les deux pièces, il commet continuellement des imprudences, puisqu'il dévoile tout de suite à Phèdre son intention de tuer le Minotaure ; toutefois, dans la version de 1963, on retrouve des incohérences dans son discours : en effet, on a vu que lorsqu'il voit la fille de Minos, il veut tout de suite coucher avec elle et oublier tout le reste ; mais peu après, il affirme qu'il ne pense qu'à sa mission et qu'il ne pourrait jamais supporter le sacrifice de jeunes athéniens : « Nous avons toute la vie pour le plaisir, Phèdre, et cette nuit seule pour le courage... »<sup>197</sup>. Il est évident qu'il veut seulement l'impressionner en se montrant sûr de ses actions et

---

<sup>196</sup> *QM*, p. 211.

<sup>197</sup> *QM*, p. 214.

courageux, mais en fait il n'est qu'un homme faible et irrésolu. Même lorsqu'il parle avec Minos (toujours dans la version de 1963, puisque celle de 1939, étant plus brève, ne contient pas ces échanges) Thésée se montre indigné par ce sacrifice, auquel son peuple consent seulement pour respecter un pacte, et se montre plein de bonnes intentions, comme si la paix l'intéressait vraiment : « Je ne souhaite que le règne de l'ordre dans un monde sans maux »<sup>198</sup>. On sait très bien, dès la scène précédente, que Thésée ne s'intéresse qu'à sa propre gloire et qu'il est parti pour suivre son propre intérêt, sans aucun souci pour les jeunes qui chaque année meurent dévorés par le monstre de la Crète : « Crois-tu que j'eusse accepté cette sale besogne si une chance de gloire ne s'en dégagait [...] ? »<sup>199</sup>. Vers la fin de la scène, Minos lui propose toute une série de divertissements pour se distraire de son projet de tuer le monstre : il lui propose de goûter leur cuisine, d'assister aux courses des taureaux, de visiter la capitale avec sa fille et de participer à un autodafé suivi de feux d'artifices. Thésée, au lieu de refuser, comme on s'y attendrait, vu sa prétendue détermination à construire un monde sans crimes, accepte sans hésitation et il est tout de suite distrait par la présence d'une autre femme, Ariane, qui s'éloigne de la scène. Par conséquent, les ajouts de cette version contribuent à rendre le personnage de Thésée encore plus inadéquat et faible, par moments même détestable, à cause de sa bassesse et de sa médiocrité. Les modifications apportées au personnage d'Autolykos ne font que souligner davantage cet aspect : en effet, dans l'ancien sketch, le marin est plus protectif à l'égard de son maître et le présente tout de suite comme le héros que tout le monde attend, mais dans la version de 1963 la grandeur de Thésée se limite à la richesse économique qui ne lui permet que de beaux vêtements. De plus, au lieu de respecter sa position de subalterne comme il le fait dans l'ancien sketch, le gabier dans cette version prend des libertés avec son maître et se permet aussi de lui adresser des reproches assez forts ; par exemple, lorsque Thésée dévoile sa mission à Phèdre, Autolykos, qui dans l'*Ariane* se limitait à le mettre en garde sans porter des jugements, se montre plus

---

<sup>198</sup> *QM*, p. 217.

<sup>199</sup> *QM*, p. 195.

sévère et dure envers le comportement irresponsable et imprudent de son chef :

Ne reconnaissez-vous pas la fille à matelot, l'embûche classique des ports de guerre ? Un peu de prudence, mon lieutenant. Vos expériences du Pirée et de Sébastopol devraient vous dégoûter des jupes retroussées par la brise et des museaux barbouillés de carmin<sup>200</sup>.

L'attitude irrespectueuse et insolente du gabier qui ose commenter le comportement de son maître est perçue par Phèdre comme un manque d'autorité de la part de Thésée, « je vous croyais prince ! »<sup>201</sup>, et mine davantage la crédibilité de l'athénien.

Le personnage d'Autolykos est, par moments, comme dans les scènes précédentes, au-dessus des autres personnages, car il connaît leur destin comme s'il était Dieu ou l'auteur du drame. Cet aspect est souligné davantage dans la version de 1963 : premièrement, c'est le gabier qui remarque le premier Ariane et qui, bien conscient de son importance, dit à Thésée : « Cette petite figure voilée, là-haut, vaut bien elle aussi le coup d'œil du connaisseur »<sup>202</sup> ; puis il fait référence à Minos, comme s'il connaissait déjà les liens de parenté qui se formeront entre les deux rois, en l'appelant « votre futur beau-père »<sup>203</sup>. De plus, dans la première version Autolykos se comporte comme un valet de comédie qui protège son maître, mais qui le trahit aussi, en dévoilant à Minos ses véritables projets : « C'est ma fonction de compliquer les choses »<sup>204</sup> ; dans la pièce de 1963, il communique au roi de la Crète les intentions de Thésée pour l'achaler et pour commérer : « C'est ma fonction de divulguer les choses »<sup>205</sup>. D'ailleurs, Rémy Poignault affirme qu'Autolykos ne prend pas un malin plaisir à le faire, mais il s'anoblit avec ce geste, comme s'il était supérieur à Thésée<sup>206</sup>, car il veut dévoiler la vérité à Minos.

En ce qui concerne le personnage de Phèdre, on voit que son évolution est cohérente avec les changements opérés par l'écrivaine dans le tableau

---

<sup>200</sup> *QM*, p. 213.

<sup>201</sup> *Ibidem*.

<sup>202</sup> *QM*, p. 210.

<sup>203</sup> *QM*, p. 215.

<sup>204</sup> *AA*, p. 91.

<sup>205</sup> *QM*, p. 217.

<sup>206</sup> R. Poignault, *Qui n'a pas son Minotaure ? Le sourire grinçant du mythe* cit., p. 223.



précédent : dans la première version elle est plus explicite et dit tout de suite qu'elle cherche un homme et se désintéresse des héros, tandis que dans la pièce de 1963 elle dévoile ses sentiments plus loin dans le texte et le fait de façon plus implicite. Lorsque Thésée lui demande : « Vous ne voudriez pas d'un lâche ? »<sup>207</sup>, elle répond : « Je voudrais encore moins d'un élopé ou d'un mort ramené à l'aube sur une civière. J'aime mieux un vivant qu'un vainqueur »<sup>208</sup>. En outre, dans la version de 1963 elle semble encore plus agressive et susceptible que dans l'ancien sketch où elle se montrait avec toute sa candeur et naïveté. Comme on l'a déjà vu, Yourcenar caractérise le personnage de Phèdre en faisant toujours des parallèles avec son frère. Dans l'*Ariane*, la fille de Minos est comparée à une nouvelle Europe qui voudrait sauter sur le dos du Minotaure et, dans un extrême élan vital, s'enfuir avec lui pour suivre son désir de liberté : « je m'en serais allée, sur son dos, comme une autre Europe, à travers l'Océan comme au milieu d'une prairie verte »<sup>209</sup> ; cette allusion mythologique disparaît dans la pièce de 1963, probablement parce que, dans l'ancien sketch, le Minotaure se limitait à représenter la libération des pulsions vitales, des instincts et une sexualité dépourvue de toute contrainte morale et vécue avec légèreté, comme voudrait le faire Phèdre ; au contraire, dans la version de 1963, le monstre acquiert plusieurs significations qui ne se limitent pas à celles exposées dans la première version, mais qui dévoilent le côté abominable et monstrueux caché dans les profondeurs des hommes. Phèdre contribue à souligner l'aspect épouvantable de son frère : après la description que Thésée donne de la ville d'Athènes et des femmes grecques, dans la version de 1939, Phèdre demande tout simplement la raison pour laquelle il est parti ; mais dans l'autre, elle se met en colère et, emportée par la jalousie, rappelle les dangers que les Athéniens courent sur l'île de la Crète, en fournissant une description terrible des victimes fouettées qui nagent vers la côte pour rejoindre leur mort :

Notre dieu dévore vos jeunes hommes ; notre île est mortelle aux amateurs

---

<sup>207</sup> *QM*, p. 214.

<sup>208</sup> *Ibidem*.

<sup>209</sup> *AA*, p. 90.

de vie facile. Vos matelots le savent si bien qu'ils n'osent s'aventurer à terre ; chaque année, ils ancrent au large leur barque au fanion bleu pâle, et les victimes, chassées à grands coups de fouet dans la direction du rivage, s'en vont à la nage vers leur mort<sup>210</sup>.

D'autres terribles descriptions du monstre, qui ne sont pas présentes dans la version de 1939, sont fournies par Ariane et Thésée qui imaginent le monstre rôdant dans le labyrinthe : « Notre frère monstrueux hurle du soir à l'aube, inassouvi par ses mille victimes »<sup>211</sup> ; « Le Minotaure fonce en ce moment, tête baissée, dans les corridors du Labyrinthe. Il a faim... Il sent approcher l'heure des exécutions et des assouvissements... »<sup>212</sup>. De plus, Phèdre souligne davantage, dans la version de 1963, ses liens de parenté avec le monstre, en faisant référence à la bestialité de Pasiphaé : « Nous sommes du même sang, lui et moi. Il est né d'une folie de ma mère, d'un caprice de femme »<sup>213</sup>. Finalement, dans le premier sketch, Yourcenar montre avec ironie le côté bourgeois de Phèdre qui attend patiemment son père avant de poursuivre sa conversation galante avec Thésée, qui risque d'aller trop au-delà des convenances ; au contraire, dans la version de 1963, c'est Autolykos qui annonce l'arrivée de Minos en se moquant de lui aussi bien que des deux amoureux : le roi est en effet représenté comme un vieux bourgeois « qui fait dans un parc public sa petite promenade au soleil »<sup>214</sup>. Si le dernier dialogue de la scène s'allonge dans la version de 1963, c'est parce que le sketch de 1939 commençait par un monologue de Minos où il se présentait déjà au public ; ce monologue disparu, Yourcenar a dû ajouter des éléments pour mieux caractériser le personnage du roi de la Crète. Dans les deux versions, il s'agit toujours d'un « fantoche couronné de carton »<sup>215</sup>, comme l'appelle l'écrivaine dans son article *Mythologie III Ariane – Électre*. Il s'agit, dans les deux versions, d'un hypocrite qui fait semblant de s'intéresser au sort des victimes, mais qui en fait se soucie seulement de son image qui est réduite à sa fonction sociale : « Je constate mon nom

---

<sup>210</sup> *QM*, p. 212.

<sup>211</sup> *QM*, p. 208.

<sup>212</sup> *QM*, p. 214.

<sup>213</sup> *QM*, p. 212.

<sup>214</sup> *QM*, p. 215.

<sup>215</sup> M. Yourcenar, *Mythologie III. Ariane - Électre* cit., p. 38.

pour m'assurer qu'il me concerne. [...] Mon titre, ma fonction, me garantissent contre le vide »<sup>216</sup>. Il n'y a plus aucune référence à la mort du fils Androgée pour lequel Minos avait demandé à Égée de payer un tribut de quatorze victimes pour le monstre chaque année ; en fait, dans la première version le roi souligne le caractère sacré et rituel de ce sacrifice, dont il a pourtant oublié la raison : « J'ose espérer que vous ne vous déroberez pas à une obligation d'autant plus sacrée qu'on n'en voit plus très bien la cause »<sup>217</sup>. Au contraire, dans la pièce de 1963, cet aspect mystérieux et sacré se perd complètement, l'horreur de ce sacrifice se réduit à la « rente annuelle allouée au Minotaure »<sup>218</sup> et Minos aborde le discours avec le froid détachement d'un comptable<sup>219</sup>, intéressé seulement à la « quota »<sup>220</sup> des prisonniers et au respect des conditions d'âge requises par le contrat. Si, dans l'ancien sketch, Minos exhibait un peu de compassion pour les jeunes athéniens et ne voulait pas parler de jeunes filles pour ne pas heurter la sensibilité populaire, dans *Qui n'a pas son Minotaure ?* le roi de la Crète feint d'avoir en horreur la guerre et les sacrifices, mais il les justifie et ne montre aucune participation émotive à l'égard des otages qui vont mourir dévorés par son monstre. En effet, dans cette version, il affirme que les sacrifices sont moins nombreux que l'on ne croit et il minimise la valeur des prisonniers, en les réduisant à des objets d'échange et en les accusant de ne pas être de bons citoyens :

Et l'opinion publique athénienne s'exagère, si j'ose dire, la valeur de la marchandise ; intéressants en tant que condamnés à mort, les individus en question sont probablement médiocres en tant qu'hommes, et nuisibles en tant que citoyens<sup>221</sup>.

On s'aperçoit tout de suite que Minos a été transformé à la suite des événements de la Seconde Guerre Mondiale, puisqu'il présente un intérêt politique : sa tendance à justifier le Mal et les horreurs du monstre peuvent le rendre un personnage dangereux, à cause de sa position

---

<sup>216</sup> AA, p. 86.

<sup>217</sup> AA, p. 91.

<sup>218</sup> QM, p. 215.

<sup>219</sup> R. Poignault, *Qui n'a pas son Minotaure ? Le sourire grinçant du mythe* cit., p. 223.

<sup>220</sup> QM, p. 215.

<sup>221</sup> QM, p. 216.

élevée, car il pourrait devenir un dictateur, mais il est tellement inconsistant, qu'il n'est qu'un roi bouffon. Néanmoins, la possibilité qu'un homme, bien que médiocre, placé dans un poste utile puisse arriver à justifier les crimes ou à faire semblant qu'ils n'ont pas eu lieu, suffit pour faire trembler et pour évoquer la situation européenne lors de la Seconde Guerre Mondiale. Certaines affirmations du monologue de Minos sont reprises dans la version de 1963 : par exemple, lorsque dans son monologue le roi affirme sa dépendance du monstre, « C'est lui qui m'a dicté mon code : pour légiférer, il suffisait de le contredire »<sup>222</sup>, dans la pièce éditée chez Plon, on retrouve le même concept, exprimé ici de façon plus imagée et expressive : « nous collaborons : son coutelas sert à aiguiser la plume d'oie du législateur »<sup>223</sup>. Pourtant, Minos est convaincu qu'aucun héros ne pourra jamais vaincre son monstre et, dans la version de 1963, il ajoute qu'il a confiance « en la solidité des murailles, l'ingéniosité des serrures, le charme des femmes, le prestige des Lois »<sup>224</sup>. Il aura raison, car ce sera justement le charme de Phèdre à empêcher Thésée de sauver les victimes ; on pourrait ajouter que l'image finale d'Ariane qui s'éloigne avec un fil à la main est significative, car elle souligne davantage le contraste avec la sœur qui affirme : « Ariane, ma sœur... Sa vie se passe en travaux utiles »<sup>225</sup>. Comme Rémy Poignault<sup>226</sup> l'a exposé dans son essai, cet ajout permet de revenir sur l'opposition entre les deux sœurs et assure une plus grande transition avec la scène suivante, où Thésée se réveille dupé par Phèdre, qui comme on l'a déjà dit représente un danger dès le début, et devra demander l'aide d'Ariane, qui devient son auxiliaire grâce au fil de quenouille.

Au passage d'une version à l'autre, on signale aussi une augmentation d'anachronismes qui servent, premièrement, à susciter le rire du lecteur/spectateur et à placer l'histoire n'importe où dans le temps. Par exemple, Phèdre appelle Autolykos « ce gabier sans galons et sans

---

<sup>222</sup> AA, p. 86.

<sup>223</sup> *Ibidem*.

<sup>224</sup> QM, p. 217.

<sup>225</sup> QM, p. 218.

<sup>226</sup> R. Poignault, *Qui n'a pas son Minotaure ? Le sourire grinçant du mythe* cit., p. 225.

étoiles »<sup>227</sup> ; puis, lorsque le marin voit Minos s’approcher, le peint comme un bourgeois qui s’avance sur le quai et ajoute : « les photographes du port vont se précipiter »<sup>228</sup> ; Minos cite les « utopistes »<sup>229</sup> qui ne peuvent rien comprendre de son lien avec le monstre et il parle d’« autodafé »<sup>230</sup> pour souligner la nature dictatorial de son pouvoir<sup>231</sup> ; finalement, Ariane ressemble à « une ouvrière rentrant chez soi à la tombée du soir »<sup>232</sup>. On peut en retrouver d’autres qui se réfèrent directement à la Seconde Guerre Mondiale, dont on a déjà parlé dans ce paragraphe : on rappelle les « cargos chargés de prisonniers »<sup>233</sup>, la description faite par Phèdre qui semble évoquer la procession de déportés qui vont vers leur mort, la tête baissée, comme du bétail, et une autre référence explicite se retrouve au moment où la sœur d’Ariane adresse un compliment à Thésée : « Mais vous êtes beau : je ne vous vois pas au bras le bandeau noir ou vert qui vous mettrait au rang des parias ou des otages »<sup>234</sup>. En outre, on a déjà vu que certaines références trop explicites à la mythologie ont été supprimées : on pense à l’image de la Mort comme d’un Hippolyte chasseur, ou de Phèdre comme une nouvelle Europe qui s’enfuit avec le Minotaure de l’île de la Crète. Néanmoins, l’écrivaine n’a pas renoncé à insérer dans son texte des échos raciniens que le lecteur/spectateur averti pourra reconnaître ; par exemple, la réplique de Phèdre, « Ah, l’ombre des forêts serait douce après cette terrasse dont la blancheur aveugle... Que ne suis-je invitée aux parties de chasse du Minotaure ! », semble rappeler les vers de Racine : « Dieux ! Que ne suis-je assise à l’ombre des forêts ? »<sup>235</sup>. Les références aux œuvres raciniennes ne se limitent pas à cette scène, mais on peut les trouver plus loin dans le texte, comme on le verra par la suite.

---

<sup>227</sup> *QM*, p. 213.

<sup>228</sup> *QM*, p. 215.

<sup>229</sup> *QM*, p. 216.

<sup>230</sup> *QM*, p. 217.

<sup>231</sup> R. Poignault, *Qui n’a pas son Minotaure ? Le sourire grinçant du mythe* cit., p. 224.

<sup>232</sup> *QM*, p. 218.

<sup>233</sup> *QM*, p. 205.

<sup>234</sup> *QM*, p. 213.

<sup>235</sup> J. Racine, *Phèdre*, I, 3, v. 176.

En ce qui concerne les variantes de style, souvent les modifications portent sur la ponctuation, pour la rendre plus claire : « mon attente, comme » (*AA*, p. 87), « mon attente comme » (*QM*, p. 207) ; « Tiens, une voile. » (*AA*, p. 88), « Tiens, une voile ! » (*QM*, p. 209).

D'autres variantes concernent des mots isolés, parfois l'écrivaine substitue certains mots trop communs pour des termes plus recherchés ou évocateurs : « être la volute qui se courbe, écume, se défait, et en retombant noie quelqu'un... » (*AA*, p. 88), « être la vague qui se courbe, se brise, et en déferlant noie quelqu'un... » (*QM*, p. 209) ; « une expérience à la fois plus banale » (*AA*, p. 90), « une image moins sublime » (*QM*, p. 211) ; « J'aime mieux vous dire que » (*AA*, p. 90), « J'aime mieux vous assurer, Phèdre, que » (*QM*, p. 211), « son vin coupé de résine » (*AA*, p. 90), « son vin parfumé de résine » (*QM*, p. 212) ; « Je vous préviens, sire, que ce héros a l'intention de supprimer le Minotaure » (*AA*, p. 91), « Je vous préviens, roi Minos, que mon chef préméditait ce matin l'assassinat du Minotaure » (*QM*, p. 217)<sup>236</sup>.

### 5.7 La scène V

La première variante qui saute aux yeux en comparant les deux versions de la scène V concerne la didascalie scénique : dans l'*Ariane* les personnages se trouvent devant la porte du labyrinthe, tandis que dans *Qui n'a pas son Minotaure ?* ce portail assume des dimensions gigantesques, comme pour mettre en lumière la petitesse et l'impuissance de Thésée, incapable d'accomplir de grands gestes héroïques. Ce premier changement est révélateur, car on verra que la plupart des variantes, dans cette scène, vise justement à transformer le personnage de Thésée dans ce

---

<sup>236</sup> Les autres variantes stylistiques mineures sont les suivantes : « Plutôt que me ronger » (*AA*, p. 87), « Certes, plutôt que me ronger » (*QM*, p. 208) ; « Je ne demande au vent que de me dépouiller, comme de ses brouillards un ciel » (*AA*, p. 88), « J'attends du vent qu'il me dépouille, comme de ses brouillards le ciel » (*QM*, p. 209) ; « S'il est celui que je crois » (*AA*, p. 89), « S'il est celui que tu crois » (*QM*, p. 210) ; « ses femmes au cœur lourd, au pur profil, aux chevelures » (*AA*, p. 90), « ses femmes au cœur lourd, aux chevelures » (*QM*, p. 212) ; « Qui êtes-vous ? » (*AA*, p. 91), « Hein ? Qui êtes-vous ? » (*QM*, p. 215) ; « je n'ai donc plus besoin de me demander » (*AA*, p. 91), « je n'ai donc plus besoin de vous demander » (*QM*, p. 215) ; « C'est parfait : nous sommes du même monde. » (*AA*, p. 90), « C'est parfait, nous sommes du même monde. » (*QM*, p. 211).

sens : on le rend encore plus lâche, ridicule, faible et pitoyable, complètement à l'opposé de l'image que la tradition nous transmet.

Premièrement, dans les deux versions, la scène commence par une ellipse temporelle et, grâce au dialogue entre Autolykos et Thésée, on comprend que les prisonniers se sont échappés du navire, pendant que le prince, au lieu de les surveiller, passait la nuit dans les bras de Phèdre. Le récit du fils d'Égée que l'on retrouve dans l'*Ariane* diffère beaucoup de celui de l'autre version, puisque, pour une fois, le premier sketch est plus long et élaboré par rapport à la pièce de 1963. On a l'impression que, même si cette version est plus longue, l'écrivaine veut être moins prolix et supprime tout ce qui n'est pas essentiel. En effet, dans la version de 1939 tout le discours de Thésée se construit sur l'image de l'eau et des profondeurs marines qui deviennent la métaphore de l'inconscient, du sommeil et de la dimension onirique : le personnage, qui s'endort sur le pont du navire, a l'impression de plonger dans son intériorité avec sa barque et il n'arrive plus à distinguer le réel du rêve :

J'étais couché près du mât, dans ma barque devenue soudain sous-marine, submergée dans des épaisseurs de la nuit. Je me déplaçais dans mes rêves, comme un plongeur au fond de la mer. De mes voiles blanches, la nuit faisait des voiles noires<sup>237</sup>.

La référence aux voiles, qui au départ étaient blanches et qui lui paraissent tout de suite noires dans ses songes, nous fait penser au désir refoulé de tuer son père : on sait très bien qu'à la fin de l'histoire Thésée oubliera, ou fera semblant d'oublier, de hisser les voiles blanches provoquant ainsi la mort du vieux roi Égée. Leur présence dans cette atmosphère onirique rend encore plus évident le désir invouable de Thésée, qui veut se libérer de son père pour devenir roi. Le discours continue avec des références aux mugissements de la Bête et aux pas des victimes qui, comme des somnambules, courent hors du navire pour rejoindre le monstre dans une sorte d'extase mystique : elles dansent, chantent et s'enlèvent les vêtements pour mieux s'offrir aux morsures. Le prince s'éveille et tente de suivre avec extrême difficulté les prisonniers qui, au contraire, bougent avec une grande facilité, puisque leurs corps

---

<sup>237</sup> AA, p. 92.

semblent avoir perdu leur poids, « comme ceux des nageurs dans l'onde »<sup>238</sup>, autre référence à l'eau. La frontière entre le réel et l'imaginaire n'est pas nette, puisque les vêtements « tourbillonnaient »<sup>239</sup> comme s'ils étaient plongés dans l'eau et les objets inanimés commencent à bouger pour aider les prisonniers à s'échapper plus facilement, par exemple, des troncs d'arbres se déplacent et servent de passerelle pour franchir des ravins et rejoindre l'ancre du Minotaure. Thésée les suit, mais au moment où il cherche à retenir une jeune fille, la porte se ferme et il reste dehors avec des brins roux et une traînée de sang à terre. Le prince s'en veut de ne pas être arrivé plus tôt et se plaint avec Autolykos qui, tout simplement, constate les faits sans apporter des jugements : « Vous dormiez dans les bras de Phèdre »<sup>240</sup>.

Dans la version de 1963, cette dimension fantastique disparaît très vite pour faire place à une description, moins imagée, mais beaucoup plus réaliste et prosaïque des faits. En effet, si dans la première pièce, Phèdre n'avait pas pris part à l'enlèvement des victimes, dans l'autre, elle est complice du Minotaure et, après avoir offert son amour à Thésée, elle le trompe en profitant de son sommeil pour lui voler les clés de la cale et pour libérer les prisonniers. Cette fois-ci, ni les pas de ces derniers, ni les mugissements du Minotaure ont pu réveiller le prince, encore sous l'effet de puissants narcotiques, et c'est Autolykos qui, avec une méthode peu orthodoxe, ramène Thésée à la réalité, en lui jetant un seau d'eau. Il s'agit d'un changement important, puisqu'il rend le prince encore plus ridicule, étant donné qu'il est tombé dans ce qui est manifestement un piège habituel : « Phèdre est une fille, et je suis le client qui se réveille sans son portefeuille »<sup>241</sup>. Dans *Ariane et l'Aventurier*, il est vrai que Thésée était trop occupé avec la fille de Minos pour surveiller les victimes, mais Phèdre ne les avait pas libérées, au contraire, avec ses cauchemars elle avait réveillé l'athénien qui s'était précipité pour arrêter leur course.

Contrairement à la version de 1939, où le héros, malgré les difficultés, tentait de suivre les victimes et arrivait presque à les rejoindre, dans

---

<sup>238</sup> *Ibidem.*

<sup>239</sup> *Ibidem.*

<sup>240</sup> *Ibidem.*

<sup>241</sup> *QM*, p. 222.



l'autre il ne peut même pas les voir et il a besoin du support d'Autolykos pour traverser le sentier qui surplombe l'abîme : « Sans l'appui de mon bras, votre faible tête n'eût jamais supporté le vertige »<sup>242</sup>. Le récit est ici dépourvu de métaphores de l'inconscient décrit comme une mer où l'on se trempe au moment du sommeil : en effet, elles nous paraissent un peu trop usées, surtout si on considère qu'elles reviennent avec insistance tout au long du discours ; peut-être l'écrivaine les a enlevées parce qu'elles étaient trop prévisibles et répétitives. Les références aux prisonniers somnambules et au rêve demeurent, mais elles sont fort atténuées, puisque le héros cette fois-ci est bien ancré dans le réel : en effet, il n'y a aucune allusion ni aux objets qui s'animent, ni au délire mystique des otages qui, extasiés, enlèvent les vêtements, dansent et chantent ; si les jeunes ont consenti à partir c'est qu'ils se sont laissés convaincre par « quelque ordre d'en haut »<sup>243</sup>. De plus, dans la première version, la danse, le chant, le désir de se fondre avec la divinité et le « fauve amour »<sup>244</sup> des prisonniers ne peuvent qu'évoquer une sorte de Bacchanale ; il ne faut pas oublier que dans le sketch de 1939 le Minotaure est une figure positive, symbole de la libération des instincts et des pulsions vitales, semblable à Bacchus dont il prend les apparences vers la fin de la pièce. Cet aspect rituel et sacré disparaît dans la pièce de 1963, car Thésée ramène le sacrifice des jeunes à la réalité concrète et parle très prosaïquement de « crime »<sup>245</sup> et de « massacre »<sup>246</sup>. Le récit de la première version, avec ses éléments fantastiques liés à la sphère onirique, rend la mission de Thésée plus difficile, comme s'il ne pouvait pas s'empêcher de laisser courir les victimes vers leur destin. Au contraire, dans la pièce de 1963, le réalisme du récit et la suppression de phénomènes surnaturels aggravent la négligence et l'inaptitude du prince athénien, puisque l'on ne peut plus blâmer personne pour son échec ; de plus, le dialogue avec Autolykos s'allonge et nous permet de remarquer davantage la bassesse du personnage et de juger ses comportements sans

---

<sup>242</sup> *QM*, p. 221.

<sup>243</sup> *Ibidem*.

<sup>244</sup> *AA*, p. 92.

<sup>245</sup> *QM*, p. 221.

<sup>246</sup> *Ibidem*.

complaisance. En effet, dès la première réplique, on s'aperçoit que Thésée est troublé, non pour le sort des victimes qu'il n'a pas réussi à sauver, mais pour avoir raté son moment de gloire :

Tu ne peux te figurer l'horreur d'avoir manqué par ma faute l'heure de l'embarquement dans la gloire. Ahuri comme un voyageur laissé sur le quai, je regarde fuir loin de moi l'immortalité<sup>247</sup>.

Autolykos met en lumière l'égoïsme de cette déclaration et ajoute que, même si cette négligence lui a coûté la gloire, la véritable catastrophe est la mort des jeunes innocents ; pourtant, Thésée ne s'intéresse qu'à sa propre réputation : « Si cette histoire s'ébruite, je serai la risée d'Athènes »<sup>248</sup>. Au lieu d'avouer humblement son erreur, comme il le fait dans la première version, Thésée n'est pas prêt à admettre sa responsabilité et endosse la faute sur le marin qui est accusé de ne pas avoir surveillé les victimes. En effet, le gabier a assisté à l'enlèvement des prisonniers sans rien faire, en se montrant le digne serviteur de son maître ; néanmoins, cette attitude est cohérente avec sa fonction de « spectateur d'un drame qui ne [le] regarde pas »<sup>249</sup>, déjà explicitée dans la scène I. Pour répondre aux accusations, Autolykos profite de l'occasion pour réaffirmer sa position, qui est au-dessus des autres, puisqu'il ne se range jamais du côté de personne : « Je n'ai ni les bénéfices de la tentation ni ceux de la gloire ; laissez-moi au moins ceux de la neutralité »<sup>250</sup>. Mais ce qui fait enrager Thésée est de voir dans l'autre ses mêmes défauts et comportements : « Ta lâcheté me dégoûte encore plus que ma faiblesse »<sup>251</sup>. Les deux personnages semblent l'un le reflet de l'autre, avec la différence que le marin a le don de la franchise : il ne se cache pas derrière de nobles justifications ou des prétextes, car il ne craint pas de dire la vérité, si fâcheuse ou déplaisante qu'elle puisse sembler. Cette image du gabier comme double de Thésée est déjà soulignée par l'écrivaine dans son article *Mythologie III. Ariane-Électre* :

---

<sup>247</sup> *QM*, p. 219.

<sup>248</sup> *QM*, p. 222.

<sup>249</sup> *QM*, p. 186.

<sup>250</sup> *QM*, p. 221.

<sup>251</sup> *Ibidem*.

Autolykos est moins son compère que son double : ce personnage de pure fantaisie a été créé de manière à former une dyade masculine parallèle au couple Ariane-Phèdre : un pas de plus vers la bassesse, et Thésée ne se distinguerait plus de ce luron décidé à se débrouiller de tout<sup>252</sup>.

Outre cet aspect qui est sans aucun doute accentué dans la version de 1963, le marin se fait plus railleur à l'égard de son maître, tandis que dans l'ancien sketch il ne cherchait pas à déjouer les mensonges de Thésée, mais il reprenait les arguments de ce dernier sans oser le contredire. En effet, à propos des victimes qui se sont échappées, il s'exclame : « Cette nuit a peut-être été le plus beau jour de leur vie »<sup>253</sup>. Cette phrase semble suivre le discours que son chef faisait auparavant : « Je leur bouche peut-être leur seule issue vers la grandeur »<sup>254</sup>. Dans la pièce de 1963, comme on l'a déjà vu, l'attitude d'Autolykos est complètement différente, car il ne perd jamais l'occasion pour montrer l'inaptitude et l'égoïsme de son maître ; lorsque ce dernier déclare qu'il avait l'intention de sauver les jeunes et d'accomplir un acte héroïque, le marin réplique tout de suite : « Vous n'étiez pas moins décidé à jouir de Phèdre »<sup>255</sup> et, outre à mettre en doute les bonnes intentions de son maître, il soutient que ce dernier se sent soulagé, puisque cette situation l'a délivré de la responsabilité de sauver les prisonniers : « Avouez que vous voilà ravi par la présence de l'irréparable »<sup>256</sup>.

Par moments, dans la version de 1963, le marin se montre aussi comme un personnage auxiliaire qui protège Thésée et lui donne des conseils ; par exemple, au lieu de l'encourager à racheter son nom et son orgueil en tuant le Minotaure, il lui propose une solution plus diplomatique, c'est-à-dire épouser Phèdre, malgré sa trahison, et rester en Crète pour éviter de retourner à Athènes et affronter son peuple. Naturellement, Thésée est ravi de cette proposition, car elle lui permettrait d'échapper à ses responsabilités et de profiter de Phèdre pour obtenir le pouvoir. Son cynisme et son hypocrisie, qui n'étaient

---

<sup>252</sup> M. Yourcenar, *Mythologie III. Ariane-Électre* cit., p. 37.

<sup>253</sup> *AA*, p. 92.

<sup>254</sup> *AA*, p. 83.

<sup>255</sup> *QM*, p. 220.

<sup>256</sup> *QM*, p. 221.

qu'ébauchés dans la première version, se font de plus en plus évidents à chaque scène :

[...] Phèdre connue, contrôlée, peut devenir entre nos mains un bel objet, un bel outil... Au début d'une partie, qu'importe quelques pions perdus ?... Le sacrifice de ces victimes ne serait plus tout à fait inutile si le successeur de Minos... Bien d'autres que moi ont mal commencé... Il est peut-être encore temps d'être un grand homme<sup>257</sup>.

Ces affirmations contrastent fortement avec le discours qu'il avait fait à Minos, où il semblait un héros plein de sentiments altruistes et de bonne volonté : « Je ne m'indigne qu'en présence du crime. Je ne souhaite que le règne de l'ordre dans un monde sans maux »<sup>258</sup>. Il est évident que l'écrivaine a voulu développer davantage le dialogue entre Thésée et Autolykos pour faire ressortir l'hypocrisie manifeste du personnage et pour montrer qu'au fond le roi de la Crète et le prince d'Athènes ne sont pas si différents qu'ils le semblent à première vue. En effet, le discours de Thésée banalise le sacrifice des victimes et le considère nécessaire, car il est au service d'une cause plus vaste, ce qui fait encore une fois penser au discours de Minos. Ce parallèle n'est pas complètement absent dans la version de 1939, puisqu'au cours du dialogue avec Ariane, le prince athénien avoue qu'il a dû créer le Minotaure pour échapper à la solitude : « Je m'étais fait un ennemi, afin que mon désert fut peuplé. Je craignais presque de le tuer, de peur de vider ma vie »<sup>259</sup> ; Minos fait les mêmes considérations dans son monologue : « Que ferais-je, s'il n'était pas ? J'en frémis »<sup>260</sup>. La différence entre la version de 1939 et celle de 1963 est que, dans la première, Minos et Thésée ont en commun le même sentiment de solitude qui contribue à les humaniser et à susciter la compassion du lecteur/spectateur ; tandis que, dans l'autre, Yourcenar veut obtenir l'effet opposé, c'est-à-dire rendre détestables ces personnages, en montrant qu'ils partagent une même vision politique fondée sur l'hypocrisie, le cynisme et l'intérêt personnel.

---

<sup>257</sup> *QM*, pp. 222-223.

<sup>258</sup> *QM*, p. 217.

<sup>259</sup> *AA*, p. 94.

<sup>260</sup> *AA*, p. 86.

Peu après, Ariane fait sa comparse en scène et cherche par tous les moyens à encourager Thésée à entrer dans le labyrinthe, pour qu'il devienne le grand héros qu'elle souhaite. Dans le sketch de 1939, l'athénien n'est pas sûr de vouloir tenter cette entreprise et, pour cette raison, il continue à trouver des prétextes qui seront tour à tour déjoués par Ariane : premièrement, il affirme son impossibilité d'accéder au labyrinthe, puisque la porte s'est refermée devant lui ; au moment où la femme lui fait remarquer que le portail s'est rouvert, Thésée soutient qu'il ne veut pas risquer de la laisser seule en mourant, mais Ariane répond « vous vivant, je crains de ne pas vivre »<sup>261</sup> ; à ce point, l'athénien s'appuie sur les liens de parenté avec le Minotaure « Mais j'y pense, Ariane, mon ennemi, c'est votre frère »<sup>262</sup>, mais au lieu d'en être perturbée, la femme se limite à répliquer « Mon demi-frère. C'est ce qui me permet de lui octroyer une demi-pitié »<sup>263</sup>. Dans la version de 1963, Thésée continue à trouver des prétextes pour ne pas affronter le monstre, mais ici il n'est que plus lâche encore : surpris par l'arrivée inattendue d'Ariane, il est « *embarrassé* »<sup>264</sup>, car il veut lui cacher la vérité sur les victimes et il se plaint continuellement, en affirmant que le combat est inutile du moment que les prisonniers sont déjà morts ; à ce point, Ariane lui suggère de penser aux victimes futures et de se battre pour éviter que ce sacrifice soit réitéré dans le temps. L'athénien insiste en mettant l'accent sur l'impossibilité matérielle d'une telle entreprise, en exagérant sa mission : « les murailles sont infranchissables. N'entre pas qui veut dans l'Enfer »<sup>265</sup> ; « Le Labyrinthe a des complications pires que la mort, des solitudes plus fatales que la bataille »<sup>266</sup> ; mais, étant donné qu'Ariane ne lui laisse pas d'autres échappatoires, si dans l'ancien sketch il se « résout »<sup>267</sup> à l'héroïsme, le Thésée de 1963 « se résigne »<sup>268</sup> et avoue ses faiblesses : « J'ai peur de me perdre. Je ne suis pas sûr de ne

---

<sup>261</sup> Cette réplique reprend le discours de Phèdre, mais à l'envers, car cette dernière affirmait qu'elle préférerait un homme plutôt qu'un héros. *AA*, p. 93.

<sup>262</sup> *Ibidem*.

<sup>263</sup> *Ibidem*.

<sup>264</sup> *QM*, p. 223.

<sup>265</sup> *QM*, p. 225.

<sup>266</sup> *Ibidem*.

<sup>267</sup> « Il ne me reste plus qu'à me résoudre à l'héroïsme », *AA*, p. 93.

<sup>268</sup> « Il ne me reste plus qu'à me résigner à l'héroïsme », *QM*, p. 225.

pas m'oublier »<sup>269</sup>. Donc, dans cette version, l'écrivaine souligne davantage le manque de courage du personnage et, par ricochet, on met en lumière l'attitude maternelle d'Ariane, qui cherche par tous les moyens de créer un héros en incitant Thésée à se battre. Autolykos ridiculise ces efforts qu'il considère inutiles, puisqu'il sait que son maître n'est pas le genre d'homme qui devient un héros, mais Ariane dans la version de 1963 fait plus de confiance à Thésée, tout en admettant ses faiblesses : « Qu'est-ce qu'un héros, au début, sinon un pauvre homme qui tremble ?... »<sup>270</sup>. Dans le sketch de 1939, ces aspects sont déjà présents en germe, mais ils sont plus développés dans l'édition de Plon, peut-être grâce à une plus grande maturité de l'écrivaine.

Au passage d'une version à l'autre, on s'aperçoit que Marguerite Yourcenar a voulu donner plus de cohérence au personnage d'Ariane, qui continue à se définir par opposition à Phèdre. Dans le sketch de 1939, Thésée expose directement ses préférences pour cette dernière : « Mais Ariane est infatigable. Près d'elle, toute la nuit, on veillerait comme auprès d'une lampe, et si l'aube tardait à venir, on ne s'en apercevrait pas. Cette nuit, j'avais sommeil »<sup>271</sup>. La définition, un peu naïve, qu'il donne d'Ariane est remplacée par une lampe matérielle qui apparaît sur scène au moment où la femme fait sa compare : « Ariane, *entrant, une lampe à la main* »<sup>272</sup>. De plus, on augmente le contraste avec Phèdre et on souligne le rôle positif d'Ariane : « Ma sœur tend à vous détruire, comme il me plairait de vous créer »<sup>273</sup> ; en outre, la version de 1963 souligne davantage l'attitude maternelle de cette dernière qui, après avoir donné le fil à Thésée, le compare à un cordon ombilical : « vous voici relié à moi comme le nouveau-né à sa mère »<sup>274</sup>. Contrairement à l'ancien sketch, où l'athénien réfléchissait avec Autolykos sur son choix, dans cette version il affirme qu'il n'a pas dû choisir entre les deux sœurs, il a tout simplement attendu celle qui s'est offerte plus facilement, c'est-

---

<sup>269</sup> *Ibidem*.

<sup>270</sup> *QM*, p. 227.

<sup>271</sup> *AA*, p. 93.

<sup>272</sup> Italique de l'auteure. *QM*, p. 223.

<sup>273</sup> *QM*, p. 224.

<sup>274</sup> *QM*, p. 226.

à-dire Phèdre. Par opposition, Ariane ne se donne pas, mais attend que l'on lui fasse signe et ajoute « C'est à cette prudence que se reconnaissent les femmes vraiment chastes »<sup>275</sup>. Dans la version de 1939, Ariane s'expose trop, en affirmant : « Je ne croyais pas tant l'aimer »<sup>276</sup>, ce qui contraste avec la prudence qui la caractérise. De plus, toujours dans l'ancien sketch, Thésée la définissait « Ma vierge sage ! »<sup>277</sup> et cette dernière répondait avec de l'ironie : « Ni vraiment sage, ni vraiment vierge. Il n'y a rien de parfait dans ce monde »<sup>278</sup>. Il est évident que l'écrivaine a préféré garder d'Ariane l'image d'une « figure inaltérable et pure »<sup>279</sup>, en enlevant toute sorte de plaisanteries qui risquaient de miner l'intégrité du personnage, montré comme un être idéal, presque incorporel comme affirmé par R. Poignault<sup>280</sup>. De plus, dans l'ancien sketch Ariane avouait : « ce que j'aime le mieux en lui [Thésée], ce sont ses hésitations »<sup>281</sup> ; une telle réplique sortirait mieux de la bouche de Phèdre, qui souhaite trouver un homme quelconque, plutôt que l'autre sœur au cœur pur qui ne cherche qu'un héros ; par conséquent, cette suppression contribue encore une fois à rendre son personnage plus cohérent. Il faut souligner que les deux sœurs se caractérisent par contraste à partir du premier tableau de la scène IV ; plus loin, Phèdre a l'occasion de se présenter toute seule dans le dialogue avec Thésée, et dans cette scène c'est Ariane qui commence à se définir ; les variantes apportées par l'écrivaine à chacune de ces parties sont cohérentes, puisqu'elles visent toujours à accentuer l'opposition entre les deux sœurs.

En ce qui concerne le Minotaure, on a déjà vu en traitant le récit des victimes qui s'échappent que, dans l'ancien sketch, il se chargeait de significations positives liées à la libération des instincts ; par exemple, à un moment donné, Autolykos craint que Thésée puisse subir l'attrait de ce monstre séduisant. Au contraire, dans la version de 1963, il a une

---

<sup>275</sup> *QM*, p. 224.

<sup>276</sup> *AA*, p. 94.

<sup>277</sup> *Ibidem*.

<sup>278</sup> *Ibidem*.

<sup>279</sup> *QM*, p. 224.

<sup>280</sup> R. Poignault, *Qui n'a pas son Minotaure ? Le sourire grinçant du mythe* cit., p. 229.

<sup>281</sup> *AA*, p. 94.

connotation négative et l'écrivaine emprunte des termes au vocabulaire religieux pour le définir : on dit qu'il est « la Cause de tout mal »<sup>282</sup>, une sorte de figure démoniaque, une créature maléfique qui peut ressembler au diable ; en effet, les répliques suivantes de Thésée ont des résonances religieuses : « J'ai péché »<sup>283</sup> ; « N'entre pas qui veut dans l'Enfer »<sup>284</sup>. De plus, dans l'ancien sketch, le monstre est plus près du mythe grec, car Ariane lui confère des caractéristiques lunaires : « Attendons que la lune se couche. Sa lumière malsaine est propice au Minotaure »<sup>285</sup>. En effet, le côté taurin du monstre est lié à cet astre à cause des cornes qui rappellent la forme d'une demi-lune ; mais, dans la version de 1963, cette référence explicite disparaît, tandis qu'une autre réplique plus allusive à cet aspect est gardée : « La lune se couche ; on n'aperçoit plus, dans le brouillard, qu'une des cornes de cette génisse pâle »<sup>286</sup>. Une autre référence mythologique au fuseau des Parques a été supprimé dans la pièce de 1963, probablement car elle était trop voyante, mais l'écrivaine n'enlève pas une allusion plus cachée, mais quand même visible : « Il y a peut-être de l'orgueil à dévider de haut le sort d'une créature »<sup>287</sup>.

Comme on l'a déjà vu pour les scènes précédentes, Yourcenar a la tendance à ajouter des références intertextuelles, comme des citations d'œuvres littéraires. Dans la version de 1963, il n'y a qu'une seule citation qui ressemble à la célèbre formule du *Candide* de Voltaire : « Et Phèdre vous expliquera demain que tout est pour le mieux dans la meilleure des Crêtes »<sup>288</sup>. Ce cas isolé n'est pas significatif en soi, mais il s'ajoute aux autres variantes apportées à la pièce éditée chez Plon et acquiert une certaine importance dans l'ensemble de l'œuvre, puisqu'il souligne encore une fois la tendance de l'écrivaine à introduire des allusions littéraires disparates. Finalement, dans les deux versions, la scène se termine par le dialogue entre Ariane et Autolykos, après l'entrée de Thésée dans l'ancre du monstre. Ils cherchent à comprendre ce qui est

---

<sup>282</sup> *QM*, p. 224.

<sup>283</sup> *QM*, p. 225.

<sup>284</sup> *Ibidem*.

<sup>285</sup> *AA*, p. 93.

<sup>286</sup> *QM*, p. 227.

<sup>287</sup> *Ibidem*.

<sup>288</sup> *QM*, pp. 221-222.



en train de se passer à l'intérieur du labyrinthe et Ariane ajuste le fil jusqu'à le rendre un instrument technologique, pareil au téléphone, qui leur permet d'entendre les voix ; néanmoins, ils n'arrivent pas à les distinguer, de sorte que la voix de Thésée semble se confondre avec celle du Minotaure. Dans les deux pièces, ce dialogue prépare le lecteur/spectateur à entrer dans le labyrinthe des voix de la scène suivante.

En ce qui concerne les variantes de style, l'écrivaine continue à changer dans le sens d'une plus grande clarté pour la ponctuation aussi bien que pour les mots isolés : « Elle s'est rouverte depuis que je suis là. Mais vous ne vous en êtes pas aperçu » (*AA*, p. 93), « La porte s'est rouverte depuis que je suis là. Vous ne vous en êtes pas aperçu » (*QM*, p. 225) ; « je ne suis pas une femme : je suis la vôtre » (*AA*, p. 94), « je ne suis pas une femme, je suis la vôtre » (*QM*, p. 226) ; « la lune se couche. Je n'aperçois plus, dans le brouillard » (*AA*, p. 94), « la lune se couche ; on n'aperçoit plus, dans le brouillard » (*QM*, p. 227) ; « Tout devient presque trop aisé : la femme » (*AA*, p. 94) ; « Tout devient presque trop aisé. La femme » (*QM*, p. 227) ; « je lui épargne ainsi bien des circuits superflus » (*AA*, p. 94), « je lui épargne ainsi bien des soucis superflus » (*QM*, pp. 227-228) ; « vous m'y faites penser : » (*AA*, p. 94), « vous m'y faites penser. » (*QM*, p. 228) ; « La lutte du monstre et du héros a peut-être duré toute l'Histoire » (*AA*, p. 94), « Nous sommes en ce moment n'importe où au cours de l'Histoire » (*QM*, p. 228) ; « Les images sont brouillées » (*AA*, p. 95), « Les images sont confuses » (*QM*, p. 228). De plus, l'écrivaine à travers l'usage des points de suspension marque davantage l'hésitation des personnages dans la version de 1963 : « je te la confie. » (*AA*, p. 94), « je te la confie... » (*QM*, p. 227) ; « Vous permettez ? » (*AA*, p. 95), « vous permettez ?... » (*QM*, p. 228).

## 5.8 La scène VI

Le parcours de Thésée à l'intérieur du labyrinthe fait l'objet de la scène VI, qui a été complètement réécrite en 1944, parallèlement à la scène des victimes dans la cale. Il faut souligner que la version refaite est

quatre fois plus longue que l'autre et présente une plus grande complexité.

En comparant les deux pièces, on a l'impression qu'il s'agisse de deux scènes différentes : en effet, dans l'ancien sketch de 1939 Thésée entre dans le labyrinthe et trouve tout de suite le Minotaure, qui prend enfin une forme et qui tend à coïncider avec le héros ; tandis que dans la pièce de 1963 la scène se caractérise par la polyphonie, puisque l'on entend plusieurs voix provenant de l'intériorité de Thésée et on ne voit jamais le monstre. Dans les deux versions, le labyrinthe auquel on a affaire ne peut pas être représenté, car il est tout intérieur et constitue une expérience initiatique pour le héros, qui doit traverser son intériorité pour en sortir changé et renouvelé. Cette dimension psychologique est plus évidente dans la pièce éditée par Plon, puisque les voix du labyrinthe rapportent toutes les pensées et les désirs refoulés de Thésée. Par contre, dans le premier sketch, le héros ne se confronte pas avec tous les aspects de sa vie, mais il trouve tout de suite le monstre qui commence à parler et à se définir ; il ne se présente pas comme l'homme à la tête de taureau que l'on pourrait s'y attendre, mais il souligne la dichotomie entre son âme et sa chair :

Si l'âme pervertit la chair, ou si la chair corrompt l'âme, c'est une question que je ne résous pas. Tout âme, je serais Dieu. Tout chair, je serais brute. Tel que je suis, je suis le Minotaure<sup>289</sup>.

Cette description fait penser immédiatement à la condition humaine caractérisée par le conflit entre l'esprit et le corps. Le Minotaure ajoute qu'il n'avait pas choisi de devenir un monstre, mais puisque Thésée a voulu devenir un héros, il a dû se contenter de ce rôle, même s'il avait des ambitions. Le discours acquiert des résonances religieuses, lorsque le Minotaure blâme Dieu pour son destin et, après avoir accusé l'athénien pour son choix, il lui adresse une phrase qui évoque les Psaumes : « Si tu ne m'aimais pas, tu ne m'aurais pas tant cherché »<sup>290</sup>. Ces affirmations soulignent le fait que dans cette version Thésée est un héros, malgré ses

---

<sup>289</sup> AA, p. 95.

<sup>290</sup> AA, p. 96. La référence à l'Ancien Testament sera reprise dans la version de 1963 au cours de la scène II, lorsqu'une victime s'exclame : « S'Il ne nous aimait pas, Il ne nous aurait pas fait chercher », *QM*, p. 191.

faiblesses et ses bassesses il a choisi volontairement de s'engager dans cette mission, contrairement à la version de 1963, où il devient héros par contrainte. En ce qui concerne le monstre, sa figure n'est pas bien définie : au moment où l'athénien lui demande de se montrer, le Minotaure lui apparaît comme un jeune homme nu, sans armes, qui ne peut pas vieillir et qui ressemble beaucoup à Thésée. Cette coïncidence d'identité entre le héros et le monstre se trouve partout dans le texte et augmente au fur et à mesure que l'on s'approche de la fin de la scène. Premièrement, l'athénien n'arrive plus à distinguer sa voix de celle de l'autre et sa confusion débouche dans une sorte de fascination pour ce monstre qui lui ressemble beaucoup :

Thésée. – C'est toi qui parle ?

Le Minotaure. – Non, c'est toi.

Thésée. – Tu m'affoles ! Ne me fais pas croire que nous nous ressemblons : je finirais par t'aimer<sup>291</sup>.

Ce lien entre les deux devient évident à la fin de la scène, lorsque Thésée frappe l'adversaire avec son épée, mais au lieu de le blesser, il porte le coup sur soi-même et se sent mourir : « Je suis couvert de sang »<sup>292</sup> ; « Je défaille...Mort ? Il me semble que c'est moi qui meurs »<sup>293</sup>. Néanmoins, le monstre peut aussi prendre d'autres apparences, comme celle d'Ariane, ou encore il peut se transformer pour plaire aux femmes ; il garde donc le pouvoir de séduire les humains, puisqu'il ne faut pas oublier que, dans ce sketch, il représente la toute-puissance des sens et des instincts. Le combat avec le héros ressemble plutôt à un affrontement amoureux, dominé par le contraste sur plusieurs niveaux : les morsures du Minotaure sont pareilles à des baisers et, au lieu de frapper directement, le monstre enveloppe l'adversaire et cherche à le ramener à terre avec son poids. « En ce moment, je pèse sur toi du poids de toute la chair »<sup>294</sup> affirme le Minotaure, et Thésée réplique : « Et de tous mes rêves »<sup>295</sup> ; la référence au poids du corps qui écrase l'âme et

---

<sup>291</sup> AA, p. 97.

<sup>292</sup> *Ibidem*.

<sup>293</sup> *Ibidem*.

<sup>294</sup> *Ibidem*.

<sup>295</sup> *Ibidem*.

à l'inconscient d'où surgissent les rêves nous fait penser au conflit entre les deux côtés de l'homme, rationnel et irrationnel. C'est comme si Thésée, dans le labyrinthe, se trouvait confronté avec la partie la plus instinctive et obscure de son être.

Dans la version de 1963, le héros se perd à l'intérieur d'un labyrinthe de voix qui lui rappellent son passé, son présent et lui annoncent prophétiquement son avenir. Comme on l'a déjà vu, cette scène se caractérise par la polyphonie, puisque plusieurs personnages interviennent en multipliant les voix : on voit les différentes versions de Thésée, enfant, jeune, homme et vieillard, toutes les personnes qui ont compté pour lui, comme par exemple, son père Égée, Autolykos, le camarade Lachès, qui ne figure pas ailleurs, ses conquêtes amoureuses, comme Antiope, Hélène, Ariane, Phèdre et, par moments, il entend aussi la voix de son fils Hyppolite. C'est comme si tout son destin, depuis son enfance jusqu'à sa mort, se déployait devant lui : Thésée entend tout ce qu'il a été, tout ce qu'il est et tout ce qu'il sera un jour, ses désirs refoulés, ses rêves, ses faiblesses, ses erreurs ; mais, au lieu d'en tirer une leçon, il n'arrive pas à distinguer les voix et il se trompe continuellement sur lui et sur les autres, sans arriver à se transformer et à profiter de la situation pour en savoir plus sur son avenir et pour l'améliorer. C'est comme s'il avait les yeux et les oreilles fermés, comme s'il était incapable de se rendre compte que toutes ces voix ne représentent que son intériorité : « Où sont les victimes ? Tout cela a l'air d'un coup monté. Cette corrida sans taureau est ridicule... »<sup>296</sup>. Il n'arrive pas à trouver le Minotaure, puisqu'il ne le reconnaît pas : si dans l'ancien sketch il le rencontrait tout de suite et comprenait qu'il était une autre version de lui-même, dans la pièce de 1963 il ne s'aperçoit pas qu'il est déjà en proie au monstre, représenté par la multitude de voix qui l'entourent et qui constituent son inconscient. Outre à ajouter de la complexité à la scène, cette polyphonie permet au lecteur/spectateur de connaître davantage la bassesse et la médiocrité de Thésée, puisqu'elle montre de façon évidente certaines pensées ou comportements

---

<sup>296</sup> *QM*, p. 240.

qu'autrement on n'aurait pas connu. Par exemple, tout au long de la scène, la haine envers le père Égée ressort de façon évidente dès son enfance, lorsque Thésée souhaite lui faire du mal pour se venger des punitions qu'il a subi lorsqu'il était petit : « J'ai toujours eu envie de lui mordre la main... »<sup>297</sup> ; « Si le fusil éclatait, et Papa tout couvert de gelée de groseilles rouges... »<sup>298</sup>. Ce ressentiment s'alimente avec la jeunesse, puisqu'il reproche à son père de ne pas lui donner assez d'argent pour se débrouiller et l'accuse de payer ses dettes de jeu pour le plaisir de l'humilier publiquement. À travers les accusations à son père, Thésée apparaît comme un être ignoble, capable de n'importe quoi : par exemple, il ajoute qu'il a dû profaner une tombe et voler des bijoux pour régler ses comptes. Néanmoins, ses comportements aberrants ne sont qu'au début ; en effet, après avoir emprisonné l'Amazone Antiope dans des conditions inhumaines, il la viole sans se faire de scrupules et, ensuite, il justifie son geste en affirmant : « Tout homme à ma place en eût fait autant... Blanche comme neige... Ferme comme du marbre... D'ailleurs, elle m'a tout de suite aimé »<sup>299</sup>. Thésée n'est pas capable de prendre ses responsabilités et, pour toutes ses actions et ses choix, il donne la faute aux autres ; par exemple, il blâme Autolykos, car son absence lui a permis de s'entretenir avec l'Amazone : « S'il ne m'avait pas laissé seul dans cette isba avec cette fille... Un langage de camelot et des mœurs d'entremetteur »<sup>300</sup>. De plus, il condamne le comportement dénaturé d'Antiope, qui a abandonné son fils Hippolyte pour retourner à sa caserne, mais Thésée se comporte de même, sans s'en apercevoir, puisqu'il n'a pas songé à s'occuper de son fils et il le considère seulement en tant que successeur au trône :

Heureusement que le vieux s'est chargé de faire élever l'enfant. Un rejeton, après tout, quoi, l'espoir d'une dynastie... Enfin... Tout cela m'évitera peut-être la corvée d'avoir à épouser une Altesse<sup>301</sup>.

---

<sup>297</sup> *QM*, p. 230.

<sup>298</sup> *Ibidem*.

<sup>299</sup> *QM*, p. 235.

<sup>300</sup> *QM*, p. 233.

<sup>301</sup> *QM*, p. 236.

Loin d'éprouver du remords pour le traitement qu'il a réservé à Antiope, il est toujours complaisant envers soi-même : « Je m'étais pourtant bien conduit. Je lui avais pourtant proposé d'épouser Lachès »<sup>302</sup>. Thésée se trompe toujours sur les femmes qu'il rencontre, car, après avoir considéré Antiope, il entend la voix d'Hélène qui lui tend un piège : elle lui offre son amour, mais ce n'est que pour lui voler la Toison d'or. Cette erreur de jeunesse ne lui a rien appris, puisqu'il s'est laissé piéger à nouveau par Phèdre, qui avec le même expédient lui a volé les clés de la cale pour libérer les victimes. Encore une fois, il fait preuve d'une insouciance qu'un prince ne devrait jamais avoir, comme souligné par la voix d'Égée : « ta légèreté touche au crime »<sup>303</sup>. L'envie de tuer le père qui le fait sentir inadéquat se manifeste continuellement dans cette scène ; par exemple, il se rappelle qu'au cours d'un défilé le roi Égée risquait d'être tué par des terroristes, mais Thésée, bien conscient du danger qu'il courait, n'est pas intervenu et se justifie avec toute sorte de prétexte :

Que veux-tu que je fasse ?... Changer son parcours ? Quand mon père a une idée dans la tête, il n'en démord pas... Le soin de sa sûreté regarde la police... Je ne peux pas avoir l'air de trembler toujours<sup>304</sup>.

On peut supposer qu'il n'a rien fait par lâcheté ou, pire encore, qu'il souhaitait que quelqu'un tue son père pour ne pas se salir les mains lui-même. En effet, il n'a même pas le courage d'accomplir un coup d'État pour accéder au trône : Lachès lui conseille la déposition du vieux et le rassure en affirmant que, même si cette entreprise n'est pas dépourvue de risques, l'armée est de son côté. S'il n'écoute pas les conseils de son camarade, ce n'est pas pour loyauté à l'égard de son père, comme il voudrait le faire croire, mais parce qu'il manque de courage et de détermination :

J'ai bien fait de résister aux mauvais conseils de Lachès. On a une conscience... Et puis, on ne sait pas où cela vous mène : on commence par

---

<sup>302</sup> *Ibidem.*

<sup>303</sup> *QM*, p. 239.

<sup>304</sup> *QM*, p. 237.

faire abdiquer quelqu'un, on finit par déclencher une révolution...<sup>305</sup>

C'est dans cette scène que Thésée avoue que son père souffre d'une maladie au cœur et que même une mauvaise nouvelle pourrait lui provoquer une attaque qui lui serait fatale ; on ne peut pas s'empêcher de voir dans cette affirmation une allusion à la fin de la pièce, lorsque le prince retourne à Athènes, mais oublie de faire hisser les voiles blanches, de sorte que le père le croit mort et meurt de douleur : « Et même aujourd'hui, si par hasard de mauvaises nouvelles... Par égard pour lui, je ferai bien de ne pas m'exposer... »<sup>306</sup>. Une fois affronté le passé de Thésée, la scène nous offre les voix du présent et de l'avenir : Ariane, qui répète les phrases qu'elle a adressées à l'athénien avant qu'il entrât dans le labyrinthe, et Phèdre, qui lui déclare son amour en utilisant des citations de la tragédie de Racine. Le lecteur averti s'aperçoit tout de suite qu'il s'agit de mots qu'elle prononce à Hippolyte pour lui avouer son amour tout en soulignant sa ressemblance avec le jeune Thésée : en effet, « Je languis pour Thésée... Je brûle pour Thésée »<sup>307</sup> et « Ces yeux si purs... Fier... Farouche... Comme tu es jeune... »<sup>308</sup> rappellent immédiatement les vers : « Oui, prince, je languis, je brûle pour Thésée »<sup>309</sup> ; « Je l'aime, non point tel que l'ont vu les enfers, / [...] Mais fidèle, mais fier, et même un peu farouche »<sup>310</sup>. L'usage de ces citations est important, car il permet à l'écrivaine de faire appel à la tradition pour offrir des allusions à l'avenir des personnages, sans renoncer en même temps à une ironie grinçante. Naturellement, Thésée ne peut pas imaginer que ces mots d'amour sont pour son fils et il pardonne tout à Phèdre, en excusant tous ses pièges ; sa complaisance envers soi-même tourne vite à l'insouciance à l'égard du tribut humain pour le Minotaure, puisque dans ce labyrinthe de voix il minimise le sacrifice des victimes et finit par intégrer la voix de Minos à l'intérieur de la sienne : « Pas très intéressants

---

<sup>305</sup> *QM*, p. 239.

<sup>306</sup> *QM*, p. 237.

<sup>307</sup> *QM*, p. 240.

<sup>308</sup> *QM*, p. 241.

<sup>309</sup> J. Racine, *Phèdre*, 1677, v. 634.

<sup>310</sup> *Ibidem*, vv. 635-638.

comme spécimens de la race humaine... »<sup>311</sup>. Cette déclaration n'est pas sans évoquer le discours du roi de la Crète : « intéressants en tant que condamnés à mort, les individus en question sont probablement médiocres en tant qu'hommes, et nuisibles en tant que citoyens »<sup>312</sup>. Tout lui sert de justification pour ne pas regarder en face la vérité et il se convainc que Phèdre l'aime et lui sera fidèle dans l'avenir. Thésée se trompe continuellement sur lui et sur les autres, et il le fera dans l'avenir sans même savoir que sa lâcheté et sa bassesse auront des conséquences désastreuses, car elles déclencheront toute une série d'événements qui causeront la perte de sa femme et de son fils : le vieux, qui n'est d'autres que lui-même plus âgé, semble convaincu qu'Hippolyte a violé Phèdre et il veut le punir sans que personne ne sache qu'il a assassiné son fils :

Le bon renom de la dynastie s'oppose à ce qu'un roi fasse exécuter son fils. On peut toujours s'arranger pour que ça ait l'air d'un accident... Si ses chevaux s'emportaient comme par hasard et qu'il se fracassât contre un rocher...<sup>313</sup>

Après avoir entendu les propos de ce vieux, Thésée entend la voix d'Hippolyte qui lui reproche sa réputation de séducteur de femmes et qui le condamne pour avoir insulté sa mère, épousé une « affreuse étrangère qui [le] regarde avec ses yeux de louve »<sup>314</sup> et pour avoir abandonné Ariane. Encore une fois, Thésée n'arrive pas à distinguer ces voix et s'emporte contre ces accusations, en faisant des déclarations qui s'avéreront prophétiques : « Abandonner Ariane ?... Moi ?... Mon amour... Quelle est cette voix ?... Qui ose se permettre ?... Je tuerai cette voix »<sup>315</sup>. Cette dernière phrase est tout de suite mise en lumière par la répétition de la réplique suivante où un Thésée vieillard pleure sur le corps d'Hippolyte : « J'ai tué mon fils... Mon fils unique... L'espoir de la dynastie... »<sup>316</sup>. Pour un instant, ce vieux père qui se désespère pour avoir causé la mort de son fils innocent acquiert une dimension tragique, mais ce n'est que pour un moment, puisque peu après il revient à lui et

---

<sup>311</sup> *QM*, p. 240.

<sup>312</sup> *QM*, p. 216.

<sup>313</sup> *QM*, pp. 241-242.

<sup>314</sup> *QM*, p. 242.

<sup>315</sup> *Ibidem*.

<sup>316</sup> *Ibidem*.



s'inquiète pour sa réputation : « Se battre de verges, se confesser sur la place publique... Il ne faut pas exagérer, tout de même... On se moquerait. Je serais la risée d'Athènes... »<sup>317</sup>. Même dans cette circonstance, le vieux Thésée n'admet pas sa faute, mais il se tire d'affaire en soupirant : « La fatalité... »<sup>318</sup>. Le labyrinthe a montré au personnage que sa vie faite de mensonges, de faux-fuyants, de lâchetés et de bassesses, aura comme conséquence la mort d'un jeune innocent. Au lieu de profiter de cette vision pour changer et devenir un homme meilleur, Thésée prend cette voix pour celle de son père Égée et décide qu'il faut se battre pour ne pas périr : « Qu'est-ce qu'il raconte, ce vieux-là ? Tuer son fils ? Un coup monté. C'est lui ou moi, Lachès a raison. Mais qu'est-ce qu'il va chercher comme prétexte, une histoire de femme ? »<sup>319</sup>. Dans l'ancien sketch, Thésée se battait contre le Minotaure qui s'avérait être lui-même ; cette fois-ci, il combat contre cette figure de vieillard qu'il n'arrive pas à reconnaître, même s'il est évident qu'il s'agit toujours de la même personne : « Il a taillé sa barbe grise pour qu'elle ressemble à ma barbe blonde. Et cette cicatrice au coin de l'œil. Il imite mes cicatrices, maintenant ! »<sup>320</sup>. Ce combat se termine comme dans la première version : Thésée finit par se frapper sans même s'en apercevoir et la scène se termine par un bruit de « *boiseries démolies et de verre brisé* »<sup>321</sup>. Cette didascalie, ajoutée dans la version de 1963, souligne la nature illusoire et ridicule de ce labyrinthe qui apparaît comme un palais de glaces déformants que l'on trouve dans les foires : c'est comme si Thésée se trouvait dans un lieu cloisonné par des miroirs qui lui renvoient continuellement son image, ou plutôt sa voix, lui faisant perdre tout repère temporel et spatial. Il n'a pas compris que le Minotaure qui se trouve au fond du labyrinthe n'est autre que lui-même et sa médiocrité qu'il n'a pas comprise et qu'il ne comprendra jamais. Par conséquent, on peut affirmer que la version de 1963 vise à mettre en lumière l'incapacité

---

<sup>317</sup> *QM*, p. 243.

<sup>318</sup> *Ibidem*.

<sup>319</sup> *Ibidem*.

<sup>320</sup> *QM*, p. 244.

<sup>321</sup> *Ibidem*.

de Thésée à se regarder en face et à avouer ses bassesses. L'écrivaine le définit très bien dans un entretien avec Patrick de Rosbo :

[Thésée] devient ici le type même de l'homme médiocre, l'homme qui se trompe sur tout et en particulier sur soi-même, qui se promène dans le labyrinthe sans se rendre compte qu'il est dans les replis de sa conscience, qui voit passer les différents personnages qu'il a été ou sera au cours de sa vie comme autant des masques grotesques et ignobles sans s'apercevoir qu'ils sont siens, qu'ils sont *lui* ; un homme conformiste jusque dans ses bassesses, et qui, somme toute, se trompe à tous les tournants<sup>322</sup>.

À l'intérieur du labyrinthe, la figure d'Autolykos est intéressante puisqu'il se prête à plusieurs interprétations. On a vu dans les scènes précédentes que son comportement peut varier selon les circonstances : il est railleur à l'égard de son maître, parfois il risque de le mettre en difficulté, mais il est en même temps protectif, il agit comme un personnage auxiliaire et il le tire de situations embarrassantes ou difficiles. Dans cette scène, il est très complaisant envers Thésée, il le justifie tout le temps et se révèle son complice ; par exemple, il le soutient toujours, même dans ses mauvaises habitudes : « Un prince héritier a bien le droit d'avoir une voiture de course... Et si par malheur vous avez été obligé de faire des dettes... »<sup>323</sup> ; il ment pour cacher le fait que son maître a profané une tombe : « Silence, patron. On ne vole pas, on s'intéresse à l'archéologie, comme vous dites... »<sup>324</sup> ; il justifie les aberrations de Thésée en le laissant libre de violer brutalement une prisonnière et il le flatte continuellement : « c'est vous qu'on regarde... Naturellement, le héros, le jeune conquérant de la Crimée... Et ce que votre père peut avoir l'air ganache avec ce bicornes d'amiral »<sup>325</sup>. C'est comme s'il s'efforçait de plaire à son maître et de le contenter : d'un côté, il peut bien remplir la fonction de double de Thésée, puisqu'il seconde les comportements de son chef sans oser répliquer ; mais de l'autre côté, il n'est pas invraisemblable de le considérer comme une projection de la mauvaise conscience de Thésée, qui à l'intérieur du labyrinthe le soutient dans ses lâchetés et dans ses faiblesses. Les deux

---

<sup>322</sup> P. de Rosbo, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, Paris, Mercure de France, 1972, p. 74.

<sup>323</sup> *QM*, p. 231.

<sup>324</sup> *QM*, p. 232.

<sup>325</sup> *QM*, p. 236.

interprétations peuvent coexister, puisque le marin est un personnage riche et complexe qui se prête à plusieurs significations, comme on l'a déjà vu auparavant.

Après avoir analysé les deux versions, on s'aperçoit que le sketch de 1939 porte déjà en germe les modifications qui se réaliseront dans la pièce de 1963, même si dans cette dernière version l'écrivaine rend la scène plus complexe en la chargeant de significations nouvelles et en mettant en lumière la bassesse de Thésée et son incapacité à mettre à profit cette expérience. Le parcours de ce dernier est un échec dans les deux cas, mais encore plus dans la version de 1963, car Thésée se perd sans se retrouver et sans prendre conscience de ses défauts ; au contraire, dans l'ancien sketch, il arrivait à reconnaître le Minotaure et à s'identifier sans difficulté. Probablement, l'écrivaine a voulu rendre moins explicite la présence du monstre, en la cachant derrière la multitude des voix qui racontent à Thésée l'histoire de sa vie et de sa médiocrité. Ces fantômes qui peuplent le labyrinthe dans la version de 1963 sont à peine effleurés dans le sketch de 1939 et présentés comme des créatures en miniature, que Thésée ne considère que pour un instant :

Thésée. - Qu'est-ce que ces grouillements le long de mes jambes. C'est désagréable.

Minotaure. - Ce sont les habitants du Labyrinthe.

Thésée. - Je le croyais désert.

Minotaure. - Au contraire, il est surpeuplé. Mais ce ne sont que des êtres infiniment petits<sup>326</sup>.

Dans la version de 1963, Thésée voit un petit gamin qui lui tient les jambes et cette image nous fait immédiatement penser à la fresque pompéienne décrite par Yourcenar dans la préface : « une fresque d'Herculanum offre l'image la plus humaine de Thésée libérateur sous l'aspect d'un jeune homme nu auquel un enfant sauvé baise la main. Un autre enfant prosterné embrasse sa cheville »<sup>327</sup>. L'image de la fresque contraste fortement avec le Thésée de la pièce, qui n'a sauvé personne et qui est loin d'être le héros sauveur de la tradition. Cette référence peut

---

<sup>326</sup> *AA*, p. 96.

<sup>327</sup> *QM*, p. 171. On a déjà vu que l'écrivaine attribue improprement cette fresque à la ville d'Herculanum, alors qu'en fait elle se trouve à Pompéi.

être interprétée comme un clin d'œil de l'auteure qui veut amuser le lecteur/spectateur, mais qui, en même temps, lui présente des vérités tragiques. En effet, le soi-disant héros a les yeux fermés et ne voit pas les terribles vérités qui se déploient clairement devant lui, donc il ne peut pas tirer une leçon de cette expérience.

Selon certains critiques<sup>328</sup>, le parcours à l'intérieur du labyrinthe est toujours à considérer comme un rite initiatique qui permet à l'initié de se perdre et, à travers une série d'épreuves, d'en sortir renouvelé. S'il en est ainsi pour cette scène, Thésée n'en sort pas changé, mais il se confirme dans sa faiblesse. Selon la critique Vazquez de Parga<sup>329</sup>, cet itinéraire labyrinthique peut être interprété comme un parcours alchimique et cette scène représenterait la première phase de l'œuvre : l'action se déroule dans le noir pour souligner la dissolution de la matière, Thésée n'est plus une seule personne, mais son être se trouve fragmenté et fait l'expérience de toutes les phases de sa vie. En fait, la référence alchimique n'est pas si évidente dans l'ancien sketch, mais on retrouve des allusions au Grand-Œuvre à travers les couleurs qui sont mises en évidence et les dichotomies. En effet, on souligne le noir de la nuit et des yeux du Minotaure, « La nuit sur un point se condense »<sup>330</sup> (œuvre au noir, dissolution) ; la blancheur du corps du monstre, dépourvu de tout déguisement « ou serait-ce plutôt qu'elle s'éclaircit ? Ce corps blanc »<sup>331</sup> (œuvre au blanc, purification) ; et le rouge du sang au moment où Thésée et le Minotaure se révèlent être la même personne « Je suis couvert de sang »<sup>332</sup> (œuvre au rouge, l'union des contraires et le renouvellement de l'être). Les contrastes et les expressions antithétiques se font de plus en plus insistantes vers la fin de la scène, comme pour suggérer une coïncidence des oppositions, propre de la fin du procès alchimique : « noirs comme le lieu de la lumière »<sup>333</sup> ; « Je viens de te mordre »<sup>334</sup>,

---

<sup>328</sup> A. Siganos, *Le Minotaure et son mythe* cit. ; R. Poignault, *Qui n'a pas son Minotaure ? Le sourire grinçant du mythe* cit.

<sup>329</sup> M. J. Vazquez de Parga, *Le labyrinthe de Marguerite Yourcenar* in « Bulletin de la SIEY », n° 4, juin 1989, pp. 41-51.

<sup>330</sup> AA, p. 96.

<sup>331</sup> *Ibidem*.

<sup>332</sup> AA, p. 97.

<sup>333</sup> AA, p. 96.

« Quelle horreur ! Ce n'est qu'un baiser »<sup>335</sup> ; « je ne suis pas blessé »<sup>336</sup>, « je suis couvert de sang »<sup>337</sup>, « je suis frappé à mort »<sup>338</sup>. Néanmoins, dans la version de 1963 la transformation de Thésée n'a pas lieu, mais s'arrête à la phase de la désintégration sans pouvoir accéder au stade successif.

De plus, au passage d'une version à l'autre, on remarque plusieurs anachronismes et citations d'œuvres littéraires qui n'étaient pas présents dans l'ancien sketch ; c'est comme si Yourcenar avait voulu mêler à l'intérieur de ce labyrinthe toute sorte de référence au passé : on parle de fusils, de voitures de course, d'archéologie, de journaux, on fait référence à la guerre de Crimée, aux terroristes, aux bombes, aux colonies, à Pierre le Grand et on considère Antiope comme une soldate cosaque. Avec cette surabondance d'anachronismes et de citations raciniennes, dont on a déjà parlé, c'est comme si l'écrivaine voulait souligner le caractère de divertissement de cette œuvre et, en même temps, cherchait à faire égarer le lecteur, perdu lui-même à l'intérieur d'un labyrinthe où il peut entendre plusieurs voix différentes qui proviennent d'œuvres littéraires célèbres et qui font référence à différentes époques historiques.

La construction de cette scène et les variantes apportées par l'écrivaine donnent encore plus de cohérence à la pièce, puisqu'elle se présente comme spéculaire à celle des victimes dans la cale (scène II), non seulement parce qu'elles ont été conçues et composées à la même époque, mais parce qu'elles présentent des éléments communs : premièrement, la polyphonie, puis la dimension atemporelle et finalement le lieu souterrain où se déroule l'action, la cale du navire, dans la scène II, et l'intériorité de Thésée, dans la scène VI. Dans les deux cas, il s'agit d'une prison et les personnages cherchent à en sortir et s'interrogent sur le sens de leur existence, sans arriver pourtant à le comprendre ou à trouver la sortie. Toutefois, cette specularité contribue à former des liens entre les scènes et à renforcer la cohérence structurelle du texte.

---

<sup>334</sup> AA, p. 97.

<sup>335</sup> *Ibidem.*

<sup>336</sup> *Ibidem.*

<sup>337</sup> *Ibidem.*

<sup>338</sup> *Ibidem.*

En ce qui concerne la cohérence, il est évident que l'écrivaine n'était pas insensible à cet aspect, au contraire elle était très attentive à la structure de ses textes et à leur interdépendance. À ce propos, il faut considérer que cette pièce fut publiée en 1963, chez l'éditeur Plon, avec un autre drame, *Le Mystère d'Alceste*. On a lieu de croire que certaines modifications apportées à cette version de *Qui n'a pas son Minotaure ?* visent à accentuer le contraste et les analogies avec un autre combat, celui d'Hercule contre la Mort pour sauver la femme d'Admète, Alceste. Dans les deux cas on a affaire à deux personnages complètement opposés : si Thésée, comme on l'a vu à plusieurs reprises, est incapable de vaincre sa faiblesse et sa médiocrité ; l'Hercule de l'*Alceste* vainc ses peurs et devient le héros que tout le monde souhaite. Comme affirmé par l'écrivaine même dans sa préface, cette dernière pièce ne cherche pas à désintégrer le mythe, mais à l'exalter :

*Qui n'a pas son Minotaure ?* déforme l'histoire de Thésée et d'Ariane en une sorte de sotie de l'illusion et du mensonge. Dans *Le Mystère d'Alceste*, au contraire, les thèmes traditionnels du sacrifice et de l'héroïsme sont traités sans biaisement et sans objection<sup>339</sup>.

Néanmoins, les deux personnages commencent leur expérience au même endroit : ils se trouvent malgré eux dans une situation qui les bouleverse et qui leur fait peur, ils se sentent éperdus et sans points de repère. Thésée, au début de son voyage, affirme : « Je m'y perd... Il fait noir comme dans un antre [...] J'ai l'impression de plonger dans mes ténèbres internes »<sup>340</sup> ; les premières affirmations d'Hercule ressemblent beaucoup à ce que l'on vient de lire, non seulement pour une référence explicite au labyrinthe, mais aussi pour l'utilisation d'une métaphore liée à l'eau :

Auras-tu le courage de rester ici jusqu'à l'aube, seul Hercule ? [...] Tends tes muscles, nageur qui as promis de ramener à la surface la perle engloutie [...] pauvre Hercule, avec pour seul guide dans le labyrinthe de l'ombre le

---

<sup>339</sup> M. Yourcenar, *Le Mystère d'Alceste* dans *Le Mystère d'Alceste suivi de Qui n'a pas son Minotaure ?*, Paris, Plon, 1963, p. 38. À partir de ce moment, on utilisera l'abréviation *MA* pour indiquer cette pièce.

<sup>340</sup> *QM*, p. 229.

pâle phosphore de tes mains nues...<sup>341</sup>

Hercule éprouve de l'angoisse, mais contrairement à Thésée il n'utilise pas des prétextes pour la cacher, au contraire, il pense qu'elle ajoute de la valeur à l'entreprise d'un héros : « Un mensonge me livrerait à toi bien plus sûrement qu'une blessure. Où serait le mérite, si je n'avais pas peur ? »<sup>342</sup>. De même, on a vu plusieurs fois que Thésée utilise des justifications pour ne pas admettre qu'il est un lâche et pour ne pas affronter son destin, tandis qu'Hercule affirme : « Et si, ce soir, je me comporte en lâche, j'annule le héros qui aurait pu les accomplir. Chaque bassesse d'aujourd'hui compromet la vertu de demain »<sup>343</sup>. Avec cette sagesse, Hercule démontre qu'il ne s'intéresse pas à la gloire, contrairement à Thésée qui a besoin d'être loué par Autolykos et qui veut éviter à tout prix des situations qui pourraient le compromettre aux yeux des autres. Au moment où la Mort demande au héros s'il préfère mourir en vainqueur ou en perdant, Hercule répond en soulignant le caractère vain et futile de la renommée : « Ma gloire t'appartient. Quoi qu'il arrive, elle mourra avec le dernier des hommes »<sup>344</sup>. Ensuite, on voit que la Mort se décrit comme un être qui n'existe pas, un grand vide cosmique : « Ignorez-vous que je n'existe pas ? Tes philosophes te l'ont pourtant dit, et tes poètes [...] »<sup>345</sup> ; ces affirmations nous font penser au discours que fait le Minotaure dans l'ancien sketch d'*Ariane et l'Aventurier*, disparu dans la version de 1963 : « Ce vide, c'est ce que les philosophes nomment mon âme. C'est léger, c'est inconsistant, il paraît que c'est immortel »<sup>346</sup>. Probablement, l'écrivaine a considéré cette affirmation plus appropriée à la Mort qu'au Minotaure, qui perdra sa forme originelle pour s'éparpiller en plusieurs voix dans la pièce de 1963. Dans *Le Mystère d'Alceste*, la Mort se moque du héros qui est en train de se battre contre un fantôme : « Voyez un peu ce grand idiot boxant dans le

---

<sup>341</sup> MA, pp. 117-118.

<sup>342</sup> MA, p. 122.

<sup>343</sup> MA, p. 121.

<sup>344</sup> MA, p. 123.

<sup>345</sup> MA, p. 126.

<sup>346</sup> AA, p. 95.

vide... »<sup>347</sup> ; cette image est reprise à la fin du combat entre Thésée et son image de vieillard, lorsqu'il commence à le frapper avec ses poings sans savoir qu'il n'y a personne devant lui. Finalement, on peut affirmer que si Hercule se montre digne de son rôle de héros sauveur, qui vainc sa peur et qui accomplit sa mission en ramenant Alceste à la vie, on ne peut pas dire le même pour Thésée qui se construit comme l'anti-héros par excellence : il ne sauve personne, mais il cause la perte de son fils et la propre, il n'arrive pas à comprendre les voix du labyrinthe et il n'a pas conscience de soi-même, contrairement à Hercule qui, instruit par ce combat, se forge et devient un homme meilleur. Donc, ces analogies et ces contrastes sont fonctionnels pour montrer cette énorme disparité entre les deux personnages qui représentent deux possibles issues face à la peur et aux épreuves de la vie : le premier, un exemple à suivre, un héros de la tradition ; l'autre, un lâche, un homme médiocre qui continue à se promener dans le labyrinthe sans rien comprendre.

Étant donné que la scène a été complètement refaite, on ne trouve que quelques variantes de ponctuation dans les brèves répliques communes aux deux versions qui concerne surtout l'usage des points de suspension dans la version de 1963 pour souligner l'hésitation et la peur de Thésée : « Je m'y perd. » (*AA*, p. 95), « Je m'y perd... » (*QM*, p. 229) ; « quelqu'un. Non, personne. » (*AA*, p. 95), « quelqu'un... Non, personne... » (*QM*, p. 229) ; « absence. » (*AA*, p. 95), « absence... » (*QM*, p. 230) ; « le vide ? Ah, » (*AA*, p. 95), « le vide ?... Ah, » (*QM*, p. 230) ; « monstrueux. » (*AA*, p. 95), « monstrueux... » (*QM*, p. 230).

## 5.9 La scène VII

Le début de cette scène a été complètement repensé par l'écrivaine qui a apporté beaucoup de changements : premièrement, la didascalie scénique qui indiquait comme lieu de l'action « L'Embarcadère »<sup>348</sup> a été remplacée par « *Un marécage au bord de la mer* »<sup>349</sup>. Il ne s'agit pas uniquement d'ajouter une plus grande précision au décor, mais de

---

<sup>347</sup> *MA*, p. 126.

<sup>348</sup> *AA*, p. 97.

<sup>349</sup> *QM*, p. 245.



charger cette scène d'une symbolologie nouvelle, puisque l'image du marais se prête à plusieurs interprétations. En effet, Thésée se trouve dans un marécage réel, concret, mais aussi existentiel et moral : après avoir fait l'expérience du labyrinthe, il n'en sort pas renouvelé, au contraire il reste tel qu'il était lorsqu'il est entré, puisqu'il a entendu le récit de toute sa vie sans la comprendre et sans se reconnaître dans les voix qui se sont présentées à lui. Il s'agit d'un personnage aveugle qui est incapable de changer et d'évoluer ; par conséquent, il se trouve coincé dans sa médiocrité et le marécage présent sur scène ne fait que souligner davantage cette impossibilité de se transformer et de progresser dans sa vie. Donc, on pourrait affirmer que cet étang immobile ne fait qu'accentuer la défaite du personnage, qui n'est pas devenu le héros que tout le monde attendait.

Après l'indication scénique, on remarque d'autres variations importantes : si dans *Ariane et l'Aventurier* Thésée commençait tout de suite à raconter son combat avec le monstre, en rassurant les autres sur son succès, dans *Qui n'a pas son Minotaure ?*, il est inconscient et cela permet à Autolykos et à Ariane de présenter la situation. En effet, le lieu de l'action est mieux caractérisé dans la version de 1963 : outre le terrain vague, le labyrinthe qui s'est effondré ressemble à une fête foraine et le marin le compare à « un champ de foire le matin du 15 juillet »<sup>350</sup> ; de plus, Ariane décrit Thésée qui est à terre inconscient et qui risque de s'étrangler avec le fil qu'elle lui a donné : « Il étouffe, ligoté dans ses propres nœuds, prisonnier du fil que je lui donnai pour lui servir de sauf-conduit »<sup>351</sup>. Cette image ridicule du héros qui risque de mourir, non pas tué par le terrible monstre de la Crète, mais à cause d'un fil qu'il n'est même pas capable d'utiliser correctement, rend évidente la bassesse de Thésée et son incapacité à accomplir de grands exploits ; de plus, le fait d'avoir lutté contre des miroirs déformants dans ce qui semble être une grande foire souligne davantage le caractère fictif et absurde de cette entreprise et contribue à miner ultérieurement la dignité du personnage. Plus loin dans le texte, Autolykos exerce sa fonction de démystificateur,

---

<sup>350</sup> *Ibidem.*

<sup>351</sup> *Ibidem.*

en insistant sur la nature illusoire du labyrinthe, qui n'est au fond qu'un parc d'attraction, un endroit dérisoire où le héros s'est égaré sans même s'apercevoir qu'il luttait contre son propre reflet :

Le peu qui reste de ce fameux labyrinthe n'est guère formidable. Est-ce contre ces murs de carton-pâte, contre ces parois plaquées de miroirs déformants que Thésée s'est battu ?<sup>352</sup>

Cette description, qui ne figure pas dans la version de 1939, empêche de prendre au sérieux l'aventure de Thésée à l'intérieur du labyrinthe. En fait, dans *Ariane et l'Aventurier* le héros commence tout de suite à raconter son combat contre le monstre, sans fournir aucune indication du lieu de l'action et aucune allusion aux aspects ridicules montrés dans la pièce de 1963.

À ce propos, on peut remarquer que le récit de Thésée sur ce qui s'est passé dans l'antre du monstre change complètement d'une version à l'autre. Dans l'ancien sketch, le fils d'Égée n'a aucun doute sur ce qui s'est passé à l'intérieur du labyrinthe, car il semble plus déterminé et sûr de soi : « Tout s'est bien passé, chère Ariane. [...] Blessé au cœur, le Minotaure... »<sup>353</sup> ; tandis que dans l'autre pièce, lorsqu'il se réveille, il est confus et il a du mal à reconstruire les derniers événements : « Hein ?... Évidemment... Laissez-moi tâcher de revoir, tâcher de revivre... »<sup>354</sup>. C'est Ariane qui lui suggère son rôle : « Vous avez tué le Minotaure »<sup>355</sup>, tandis que dans l'ancien sketch, elle avait reçu la nouvelle directement de Thésée. Néanmoins, les différences ne s'arrêtent pas là : dans la première version, le héros raconte un combat plus conventionnel, c'est-à-dire contre un Minotaure en chair et en os, une entité concrète, physique, réelle et conforme à la légende, « il est comme on le dit »<sup>356</sup> ; Thésée raconte qu'il a blessé le monstre au cœur, ensuite il l'a traîné au bord d'une falaise où le corps du Minotaure est précipité dans la mer qui rejaillit encore de son sang. Par conséquent, il ne peut pas montrer le cadavre comme preuve, mais seulement ses blessures.

---

<sup>352</sup> *QM*, p. 246.

<sup>353</sup> *AA*, p. 97.

<sup>354</sup> *QM*, p. 247.

<sup>355</sup> *Ibidem*.

<sup>356</sup> *AA*, p. 97.

Au contraire, dans *Qui n'a pas son Minotaure ?* le récit s'allonge et se fait plus détaillé et complexe : le héros raconte que, après avoir parcouru les méandres du labyrinthe, il a été attaqué par une armée de petits démons, mais après les avoir écartés de son corps, il a continué à suivre le monstre qui reculait continuellement pour conduire ses proies vers la mer. Thésée a été poussé dans un marécage et le Minotaure l'a enveloppé dans une étreinte qui l'empêchait de respirer ; il se sentait comme à l'intérieur d'une prison de verre qu'il aurait dû casser, mais sous laquelle s'ouvraient des abîmes épouvantables. Finalement, comme dans l'autre version, l'athénien s'échappe de cette cage et porte ses blessures comme preuve pour convaincre les autres de la véracité de son histoire.

Une première considération sur ces deux récits s'impose : dans le premier, on est sûr que Thésée s'est battu contre le Minotaure, puisque dans la scène qui précède on l'a vu aux prises avec une entité qui lui ressemblait beaucoup, mais qui était quand même le monstre qu'il cherchait. On peut douter de l'exhaustivité de son récit, qui nous paraît un peu synthétique et hâtif, mais on ne peut pas nier qu'il a vraiment rencontré le Minotaure et qu'il a essayé de le tuer, malgré sa lâcheté. Dans l'autre, au contraire, Thésée invente complètement son histoire et ment tout le temps, car il n'est pas vrai qu'il a lutté avec le monstre, il a simplement entendu des voix qu'il n'arrivait pas à distinguer et qui se faisaient de plus en plus pressantes, de plus il n'a pas vu le monstre dont il parle. Sa version de faits est donc absolument fautive et cherche à impressionner les autres ; il ne faut pas oublier que l'athénien est obsédé par sa réputation et par les apparences, donc il a besoin de mentir et de faire croire aux autres qu'il est vraiment un héros.

Le Minotaure qu'il affirme avoir rencontré n'est pas le monstre de la légende, mais une créature invisible, sans forme et mystérieuse. Dans toute la pièce, on n'arrive jamais à en avoir une représentation précise : les victimes l'ont caractérisé comme le Dieu de l'Ancien Testament ; pour Phèdre, il est l'expression d'un éros libre de toute contrainte morale ; et pour Thésée, il n'est qu'un fantôme.

Contrairement au sketch de 1939 qui, au moins, lui donnait l'aspect d'un jeune homme nu et sans armes, la version de 1963 ne fournit aucune

représentation précise du monstre. Ce choix est significatif, puisqu'il relie encore une fois *Qui n'a pas son Minotaure ?* avec l'autre pièce publiée dans la même édition, *Le Mystère d'Alceste*. Ici, Marguerite Yourcenar préfère ne pas montrer ou décrire la Mort, car si on laisse dans l'indétermination cette entité surnaturelle, elle sera encore plus inquiétante, précisément parce qu'elle n'a pas une forme qui lui est propre et il n'y a pas de limites aux apparences qu'elle peut prendre. Le lecteur/spectateur ne peut que tâcher d'imaginer ce qu'elle pourrait être, mais le manque de certitudes contribue à la rendre monstrueuse, exactement comme le Minotaure de notre pièce. Encore une fois, on retrouve un lien entre les deux textes, même si dans l'analogie on retrouve une différence fondamentale : il ne faut pas oublier qu'Hercule a vraiment affronté la Mort, sans même la voir, il a eu le courage de surmonter sa peur et de la vaincre ; tandis que le Thésée de la version de 1963 parle du Minotaure sans même l'avoir reconnu dans la multitude des voix du labyrinthe ; lorsqu'il dit « j'ai suivi cette Bête sans forme »<sup>357</sup> ou « La Bête m'a mordu »<sup>358</sup>, on sait très bien que cela n'est pas vrai, puisqu'il s'est simplement battu contre une illusion ou des miroirs déformants tout au plus, sans arriver à gagner ce combat contre soi-même. Donc, dans le premier cas, on a affaire à un véritable héros, Hercule ; dans l'autre, on a un lâche et un menteur qui fait semblant d'être un héros, Thésée. Il est évident que le récit de 1963 fournit des analogies avec *Le Mystère d'Alceste*, mais même s'il se détache beaucoup de la version de 1939, on peut retrouver des points de contact avec l'ancien sketch : en effet, on peut supposer que certains éléments de la scène du labyrinthe, disparus dans la version de 1963, ont été déplacés dans le récit de Thésée.

Par exemple, lorsqu'il se plaint d'avoir été attaqué par des démons, il dit : « j'ai subi l'assaut d'une armée... Et, je marchais, écartant de mon corps des bataillons de mauvais anges... »<sup>359</sup> ; si on considère que Thésée a l'habitude d'exagérer ses exploits, cela nous fait penser que ces

---

<sup>357</sup> *QM*, p. 247.

<sup>358</sup> *QM*, p. 248.

<sup>359</sup> *QM*, p. 247.

énormes « bataillons » pourraient être les habitants « infiniment petits »<sup>360</sup> qui peuplent le labyrinthe de la première version et qui ont été substitués, dans l'autre pièce, par le petit Thésée qui cherche à monter sur les jambes du protagoniste : « Qu'est-ce que ce gamin qui me grimpe le long des jambes ?... Des enfants dans ce mauvais lieu... »<sup>361</sup>. Le combat contre le Minotaure que Thésée décrit dans son récit présente des caractéristiques communes à l'ancien sketch, car dans les deux cas le monstre cherche à envelopper le héros dans une étreinte qui peu à peu l'étrangle. Dans *Ariane et l'Aventurier*, l'athénien s'exclame : « J'ai trop peur que le combat ne finisse en étreinte »<sup>362</sup> et le monstre réplique vers la fin de la scène : « J'enveloppe : je ne frappe jamais. En ce moment, je pèse sur toi du poids de toute la chair »<sup>363</sup> ; dans le récit de Thésée de 1963, il reporte à peu près les mêmes sensations : « Le Minotaure se collait à moi, réduisait à chaque instant l'espace nécessaire à mes poumons, à mon cœur... »<sup>364</sup>. Outre à envelopper le héros de tout son poids, le monstre le mord : « Je viens de te mordre »<sup>365</sup>, exactement comme affirme Thésée dans son récit : « La Bête m'a mordu »<sup>366</sup> ; à ce point, dans le combat de 1939, le prince cherche à lui porter un coup mortel : « Mon épée va fouiller dans ton cœur » ; tandis que dans la version de 1963, il utilise son arme pour tâcher de rompre la prison de verre dans laquelle il est enfermé. Finalement, après avoir frappé de toutes ses forces le monstre, il découvre que c'est contre soi-même qu'il a porté le coup : « Je suis couvert de sang »<sup>367</sup> ; le Thésée qui raconte son aventure semble partager la même expérience, mais ce n'est une « flaque rouge »<sup>368</sup>. En fait, l'écrivaine a repris certains éléments de la première version en les adaptant à la médiocrité de son nouvel Thésée, encore plus lâche et fanfaron que dans l'ancien sketch.

---

<sup>360</sup> *AA*, p. 96.

<sup>361</sup> *QM*, p. 230.

<sup>362</sup> *AA*, p. 96.

<sup>363</sup> *AA*, p. 97.

<sup>364</sup> *QM*, p. 248.

<sup>365</sup> *AA*, p. 97.

<sup>366</sup> *QM*, p. 248.

<sup>367</sup> *AA*, p. 97.

<sup>368</sup> *QM*, p. 248.

D'autres interprétations ont été proposées : la critique Vazquez de Parga<sup>369</sup> trouve toute une symbolologie alchimique pour expliquer certains passages qui demeurent obscurs dans le récit de Thésée de 1963. Si on considère que le protagoniste est en train de traverser la première phase de l'œuvre, c'est-à-dire la dissolution de la matière ou *nigredo*, certains éléments du récit peuvent être interprétés dans ce sens. Par exemple, « les vagues vitrifiées »<sup>370</sup> dont Thésée parle peuvent faire allusion au mercure, nécessaire à toute transformation alchimique ; la prison de verre qui l'empêche de respirer pourrait être vue comme le vase de verre transparent qui compose l'*athanor*, le four à l'intérieur duquel a lieu la calcination des métaux. Ce récipient devrait rester hermétiquement scellé, car si les forces que se développent à son intérieur s'échappent, l'œuvre serait ratée. Toutefois, Thésée rompt la prison en créant une étoile dans le verre : « J'ai entendu craquer la glace »<sup>371</sup> ; par conséquent il ne complète pas la transformation et il reste au point de départ. Selon cette interprétation, l'écrivaine aurait ajouté des références alchimiques plus précises à la pièce de 1963, en témoignant son croissant intérêt pour ces pratiques ésotériques.

Rémy Poignault<sup>372</sup>, dans son essai, fournit une autre interprétation de la prison de verre et des vagues vitrifiées ajoutés au récit de 1963 : en effet, Thésée semble faire référence au labyrinthe et, en reprenant l'allusion à la fête foraine d'Autolykos, il décrit à sa manière les miroirs déformants qui l'entouraient et qui lui donnaient l'impression d'être enfermé dans une cage. Rien de surnaturel donc, mais une simple illusion qui n'a rien d'héroïque et qui est même dérisoire.

Si dans la version de 1963 on a une vision plus détachée et lucide des événements, c'est grâce au personnage d'Autolykos, que l'écrivaine a exploité davantage en lui donnant plus de place dans cette pièce. En effet, dans le sketch de 1939, le marin n'intervient qu'une seule fois pour contredire son maître et mettre en doute son récit : « Cela ne suffit pas

---

<sup>369</sup> M. J. Vazquez de Parga, op. cit.

<sup>370</sup> *QM*, p. 248.

<sup>371</sup> *Ibidem*.

<sup>372</sup> R. Poignault, *Qui n'a pas son Minotaure ? Le sourire grinçant du mythe* cit., p. 231.

comme preuves. Je ne suis pas très sûr que vous ayez tué le Minotaure »<sup>373</sup>. Néanmoins, cette réplique isolée ne montre pas le ridicule de cette entreprise et ne rend pas compte des aspects dérisoires soulignés dans la version de 1963 ; en outre, plus loin dans le texte, il ose exposer son point de vue sur Phèdre, mais il est tout de suite réduit au silence par Ariane, qui lui rappelle son rôle passif : « Vous feriez mieux de vous tenir à votre rôle de spectateur »<sup>374</sup>. Par conséquent, faute d'autres contestations, le point de vue de Thésée semble prévaloir dans cette scène et son récit est pris pour vrai. Au contraire, les ajouts apportés dans la pièce de 1963 visent à accentuer le rôle démystificateur d'Autolykos. C'est lui qui ramène les autres personnages à la réalité, qui adopte un regard lucide et détaché et qui décrit la situation avec scepticisme. Par exemple, lorsqu'Ariane glorifie l'effort de Thésée, Autolykos intervient tout de suite pour atténuer certaines exagérations : « Un lâche évanoui ressemble beaucoup à un héros qui succombe. Vous le transformez un peu vite en Juste crucifié »<sup>375</sup> ; ensuite, après avoir écouté le récit glorieux du héros, le marin lui oppose une dure vérité et offre de sages conseils : « Thésée triomphe, soit, et il ne sert à rien de rappeler que nos victimes ont été mangées. Mon conseil, prince, est de quitter au plus vite ce sol compliqué »<sup>376</sup>. On voit qu'il n'est pas hostile à son maître, au contraire il lui offre des points de repère quand ce dernier se réveille de son évanouissement et il se montre toujours plus pragmatique par rapport aux autres personnages : « Ne prolongez pas cette dispute [...] N'oubliez pas qu'un héros arrêté par la police n'est légalement qu'un inculpé »<sup>377</sup>. Par conséquent, Autolykos nous offre une vision plus critique, car il remet continuellement en question les exploits de Thésée, exagérément exaltés par Ariane. Donc, le choix de donner plus de place au personnage du gabier est fondamental pour l'équilibre de la scène et représente une grande amélioration par rapport à la version de 1939 : premièrement, sans ses répliques, les dramatisations de Thésée et

---

<sup>373</sup> *AA*, p. 97.

<sup>374</sup> *AA*, p. 98.

<sup>375</sup> *QM*, p. 246.

<sup>376</sup> *QM*, p. 249.

<sup>377</sup> *QM*, p. 251.

d'Ariane l'emporteraient sans que le lecteur/spectateur pouvait avoir une vision claire et raisonnée des faits ; en second lieu, Autolykos confère un équilibre tonal à la scène, car il intervient continuellement comme un contrepoids pour atténuer les tons emphatiques utilisés par les autres personnages. Les exagérations d'Ariane et de Thésée risquerait de rendre la scène monotone, tandis que les répliques du marin contribuent à rétablir un équilibre à travers des chutes de ton.

Le personnage d'Ariane, au contraire, a une réaction complètement différente au récit de Thésée : elle exalte continuellement le prince, sans même savoir s'il a ou non vaincu le Minotaure. En effet, dans la version de 1963 Ariane considère Thésée comme un grand héros, en utilisant même des termes religieux pour le rapprocher de la figure du Christ crucifié : ainsi Phèdre est assimilée à Marie Madeleine et Ariane se réfère à Thésée en s'exclamant « Voici l'homme »<sup>378</sup>, en reprenant la célèbre expression utilisée par Pilate lorsqu'il montre le Christ au peuple après la flagellation<sup>379</sup> ; plus loin dans le texte, elle parle d'une « nuit de prières »<sup>380</sup> et continue sur le même ton : « Le règne du Mal est fini, puisque nous marchons librement sur cette terre où rôdaient tantôt des fantômes »<sup>381</sup> ; « Votre force a suffi pour contrebalancer celle du Mal »<sup>382</sup>. Il ne s'agit pas de sarcasme ou de persiflage, puisqu'Ariane croit vraiment aux exploits de Thésée, ou plus exactement, elle voudrait le croire pour se convaincre qu'il est le héros qu'elle a toujours attendu, le Dieu qu'elle veut aimer ; donc, elle compare le prince au Christ, pour lui donner la forme du Dieu qui s'est fait homme. Pour cette raison, elle interprète les événements comme autant de signes qui indiquent la réussite de Thésée : « L'effondrement du Labyrinthe est un signe »<sup>383</sup> ; « Je vous crois, Thésée, puisqu'un sang véritable coule de vos blessures »<sup>384</sup> ; « Le Minotaure est mort, puisque vous saignez »<sup>385</sup>. En

---

<sup>378</sup> *QM*, p. 246.

<sup>379</sup> « Jésus sortit donc dehors, portant la couronne d'épines et le manteau de pourpre ; et Pilate leur dit : « Voici l'homme ! » » (Jean, 19, 5).

<sup>380</sup> *QM*, p. 247.

<sup>381</sup> *QM*, p. 248.

<sup>382</sup> *Ibidem*.

<sup>383</sup> *QM*, p. 247.

<sup>384</sup> *QM*, p. 248.



effet, c'est Ariane qui, dans cette version, suggère à Thésée son rôle et elle est même disposée à se mettre de côté pour ne pas gâter son triomphe : « Pardonnez-moi d'avoir assez douté de vous pour vous venir en aide, d'avoir insolument attaché à votre main ce fil inutile »<sup>386</sup>.

Dans la version de 1939, au début de la scène, les affirmations d'Ariane sont atténuées et elle nous semble plus lucide ; par exemple, elle admet implicitement que l'amour la rend crédule à l'égard du prince, comme si elle avait des réserves sur ce dernier : « Je vous crois, Thésée, car je vous aime »<sup>387</sup>. Ensuite, c'est elle qui met en doute les déclarations du héros : « vous ne me ferez pas croire que votre but n'était qu'une femme. Pour mentir, mieux vaut vous adresser à Phèdre »<sup>388</sup>.

À partir de ce moment, on remarque une différence fondamentale dans l'attitude d'Ariane à l'égard de sa sœur. Dans l'ancien sketch, elle décide de partir pour Athènes avec Phèdre, car elle n'a pas le cœur de l'abandonner à Crète :

Phèdre n'a jamais été que la compagne de ma solitude. Laisserai-je mon passé sur la rive ? Je n'en ai pas le droit ; je n'en ai pas le cœur. Aie confiance, mon passé, nous arriverons à bon port<sup>389</sup>.

Ariane l'appelle « mon passé », car elle la considère comme une partie d'elle-même, la moitié la plus instinctive, matérielle et charnelle qu'elle n'a pas le courage de laisser derrière elle ; la version de 1963 développe davantage le discours d'Ariane, qui se fait de plus en plus complexe et qui nous permet de traquer des significations nouvelles. En effet, elle insiste auprès de Thésée pour que sa sœur s'embarque avec eux et souligne que l'on ne peut pas l'abandonner, puisqu'elle représente sa partie complémentaire. Dans cette version, Phèdre n'est plus le passé d'Ariane, mais une partie intégrante de son être : « Phèdre dépend de moi pour sa lumière ; j'ai besoin d'elle comme de mon ombre. Je ne laisserai pas sur la plage déserte la moitié de ma vie »<sup>390</sup>. À partir de cette

---

<sup>385</sup> *Ibidem.*

<sup>386</sup> *Ibidem.*

<sup>387</sup> *AA*, p. 97.

<sup>388</sup> *Ibidem.*

<sup>389</sup> *AA*, p. 98.

<sup>390</sup> *QM*, p. 250.

réplique, on comprend que le geste d'Ariane n'est pas totalement désintéressé et altruiste, puisqu'elle a vraiment besoin de Phèdre pour être Ariane, pour se définir telle qu'elle est et pour s'accomplir. Le contraste entre les deux sœurs était déjà évident dans la version de 1939, lorsque Phèdre se présente en disant : « Me voici. Ariane, j'étais dans ton ombre »<sup>391</sup> et cette dernière répond : « Viens dans ma lumière »<sup>392</sup>. Néanmoins, dans la version de 1963, cette interdépendance entre les deux femmes est plus définie et expliquée à travers une réplique significative d'Ariane :

[...] il ne sera pas dit que nous voguerons à deux vers une perfection dont tu n'aurais pas ta part. Une vérité nouvelle, un dieu inconnu encore t'attendent peut-être parmi les blancheurs d'Athènes<sup>393</sup>.

Le lecteur/spectateur qui connaît déjà l'histoire comprend que la part de Phèdre ne sera pas son bonheur, comme Ariane pourrait s'imaginer, mais sa perte, car la passion pour Hippolyte lui sera fatale. La deuxième partie de la réplique est plus ambiguë et semble faire référence à la destinée d'Ariane plutôt qu'à celle de sa sœur, car c'est elle qui aura des révélations et qui rencontrera Bacchus, qui pour l'instant est justement « un dieu inconnu ». Toutefois, pour que cela s'accomplisse, elle a besoin de Phèdre, puisque c'est seulement sa partie instinctive et obscure qui pourra séduire Thésée en le détournant d'Ariane. L'écrivaine, dans la version de 1963, souligne davantage la complémentarité et l'interdépendance des deux sœurs qui dans l'ancien sketch n'étaient qu'à l'état d'ébauche :

Savez-vous, Thésée, si les plaisirs et les trahisons de Phèdre ne sont pas faits des silences d'Ariane, de sa pureté qui se détourne, de la pudeur de ses yeux fermés ? Si Phèdre n'existait pas, Ariane serait sans doute Phèdre<sup>394</sup>.

Le choix d'embarquer Phèdre permettra à Ariane d'être libre de rencontrer le Dieu qu'elle attend depuis toujours et à Phèdre de suivre sa passion jusqu'à ses conséquences extrêmes. Le personnage d'Ariane semble ignorer le caractère prophétique de cette réplique, même si sa

---

<sup>391</sup> *AA*, p. 97.

<sup>392</sup> *Ibidem*.

<sup>393</sup> *Ibidem*.

<sup>394</sup> *QM*, p. 250.

position est ambiguë, car elle se fait insistante auprès de Thésée, comme si elle en savait plus sur leur avenir :

Que serait une victoire qui ne se renouvellerait pas chaque nuit, un choix qui ne se ferait pas à nouveau chaque matin ? [...] Je ne croirai à votre amour pour Ariane que si vous emmenez Phèdre<sup>395</sup>.

C'est comme si Ariane connaissait déjà l'issue de cette épreuve, d'autant plus qu'elle s'exclame : « Nous ne sauverons notre vie qu'en la confiant aux vagues »<sup>396</sup>. Outre la référence aux Évangiles<sup>397</sup> contenue dans cette réplique, elle semble souligner la nécessité de laisser l'île de la Crète pour se sauver, en rencontrant enfin le Dieu qu'elle attend. En ce qui concerne Phèdre, sa place dans cette scène est réduite à une seule réplique, mais elle change complètement : dans l'ancien sketch, elle se fait humble et soumise sans avancer des réclamations, comme pour apitoyer Ariane et Thésée, « couchée à vos pieds, je ne serai qu'une petite bête chaude. Ma voix se fera légère comme le doux fracas de mes colliers »<sup>398</sup> ; dans la version de 1963, au contraire, elle prétend partir avec eux, se fait plus insistante et son discours s'articule comme une sorte d'apologie. Même si elle admet qu'elle a péché, elle se justifie en affirmant que c'est justement pour un péché que sa mère l'a mise au monde et se compare aux fauves, en réutilisant l'image de la « petite bête chaude » d'*Ariane et l'Aventurier* :

Mon âme n'est-elle pas née marquée des mêmes tâches noires qui étoilent la peau des panthères ? Allez-vous me laisser seule au milieu d'un monde qui fut beau, et que vous avez détruit, parce qu'il vous semblait le Mal ?<sup>399</sup>

Phèdre est complètement dépourvue de sens moral et n'arrive pas à distinguer entre le Bien et le Mal, car elle est complètement étrangère au sentiment de culpabilité et au remord. Le monde auquel elle fait référence était dominé par les monstres et elle le considère « beau », exactement comme l'obscurité de son âme est comparée au merveilleux manteau des

---

<sup>395</sup> *Ibidem*.

<sup>396</sup> *QM*, p. 251.

<sup>397</sup> « Qui aura trouvé sa vie la perdra et qui aura perdu sa vie à cause de moi la trouvera » (Matthieu, 10, 39).

<sup>398</sup> *AA*, pp. 98-99.

<sup>399</sup> *QM*, p. 249.

panthères ; donc, elle ne s'intéresse pas aux conséquences de sa noirceur ou de celle de son frère, car elle n'a pas une vision éthique du monde, mais plutôt esthétique. Si dans *Ariane et l'Aventurier* Thésée se laissait convaincre à amener Phèdre avec eux, dans la pièce de 1963, il la considère comme le Mal incarné, un danger, un « beau serpent »<sup>400</sup> dont il faut se méfier. Le choix de montrer le prince plus irrité par la présence de Phèdre est cohérent, puisqu'il ne faut pas oublier que dans cette version il a subi une trahison, en effet il prévient Ariane, en affirmant :

Ne mêlez pas, ô innocence, je ne sais quels poisons à vos purs parfums. Je connais Phèdre mieux que vous. Vous ne l'avez vue, ni dans l'amour, ni dans la trahison<sup>401</sup>.

Lorsqu'il se convainc, il n'est pas bien disposé à son égard, voire il la méprise et lui adresse des insultes, en la comparant toujours à une bête, ce qui souligne davantage l'aspect instinctif et matériel de Phèdre : « cette petite chienne qu'une fois j'ai caressée... »<sup>402</sup>. Pour l'instant, Thésée ne pense qu'à Ariane, se montre plus lyrique et galant dans ses répliques et il exagère un peu dans ses exclamations « Je n'ai jamais aimé qu'Ariane »<sup>403</sup>. Il est tout pris dans le moment présent qu'il a déjà effacé son passé ; il ne faut pas oublier que dès son réveil, au début de la scène, il a tout de suite demandé des nouvelles de Phèdre et non d'Ariane ; de plus, cette déclaration d'amour exclusif contraste avec les affirmations de Thésée dans la scène V, lorsqu'il se montre disponible à offrir son amour à la première venue : « J'attendais celle qui viendrait »<sup>404</sup> ; « On ne choisit que les femmes qui s'offrent »<sup>405</sup>. Cela nous montre encore une fois que Thésée n'est pas un personnage digne de confiance et ses déclarations ne sont pas à prendre au sérieux, comme on le verra à nouveau dans les scènes suivantes.

La médiocrité et la bassesse de Thésée sont visibles même à la fin de la scène, lorsque Phèdre ramasse un objet sur le sable et s'aperçoit qu'il

---

<sup>400</sup> *QM*, p. 250.

<sup>401</sup> *QM*, pp. 250-251.

<sup>402</sup> *QM*, p. 251.

<sup>403</sup> *QM*, p. 252.

<sup>404</sup> *QM*, p. 223.

<sup>405</sup> *QM*, p. 224.

s'agit d'une épée jouet un peu rouillée. Cette image suggère encore une fois le caractère ridicule et dérisoire du combat qui s'est déroulé entre le Minotaure et le prince, comme s'il s'agissait d'une sorte de mascarade ou de blague, en effet, le sabre d'enfant semble à mesure de la médiocrité de Thésée. Néanmoins, cette image a été aussi interprétée par Rémy Poignault<sup>406</sup> comme un présage de l'avenir de Phèdre : au moment où l'on embarque la sœur d'Ariane, le destin des trois êtres est en train de s'accomplir et on pourrait voir l'épée jouet comme celle d'Hippolyte, qui dans la pièce a douze ans, et que Phèdre utilisera pour se tuer. Donc, l'écrivaine a voulu clore la scène avec une image forte, faisant allusion à la fin de Phèdre qui commence déjà à se profiler à partir du moment où les trois choisissent leur destin.

Les changements apportés à cette scène ajoutent, comme on l'a déjà vu, une plus grande cohérence à l'ensemble du texte, car les parties qui risquaient de miner cet aspect ont été supprimées par l'écrivaine. Par exemple, dans *Ariane et l'Aventurier* Autolycos signale à son maître qu'il vient de hisser les voiles blanches et Thésée lui fait des reproches : « Je te congédie, si tu te mêles de donner des ordres. Qui t'a dit de prendre la voile blanche ? »<sup>407</sup> ; avec cette réplique, il montre ses véritables intentions, qui sont de hisser les voiles noires avec l'espoir de faire mourir son père de douleur ; lorsqu'Autolycos cherche à se justifier, Thésée fait semblant d'avoir oublié l'ordre de son père : « Je n'y pensais plus, Autolycos, excuse un moment de distraction »<sup>408</sup>. Comme affirmé par Poignault<sup>409</sup>, cette partie a été supprimée dans la version de 1963, car elle n'est pas cohérente avec la dernière scène, où Autolycos affirme que son maître lui a explicitement ordonné de hisser les voiles noires. De plus, on remarque que dans la pièce de 1963 l'écrivaine confie à Autolycos le soin de prévenir les autres du danger imminent et de les convaincre à partir tout de suite, tandis que dans l'ancien sketch, c'était Ariane qui cherchait à persuader les autres : « Je ne voudrais pas vous

---

<sup>406</sup> R. Poignault, *Désintégration du mythe ?* cit., p. 246.

<sup>407</sup> *AA*, p. 98.

<sup>408</sup> *Ibidem*.

<sup>409</sup> R. Poignault, *Qui n'a pas son Minotaure ? Le sourire grinçant du mythe* cit., pp. 233-234.

presser, mais la nouvelle de la mort du Minotaure finira par se répandre »<sup>410</sup>.

Outre la volonté de donner une plus grande cohérence à la pièce, il est évident que les personnages de la version de 1963 nous semblent caractérisés par une plus grande épaisseur psychologique et on remarque encore une fois la tendance de l'écrivaine à remplir son texte d'anachronismes, comme ceux qui concernent la fête foraine et au palais de glace des parcs d'attraction, et de citations qui, comme on l'a vu, viennent principalement de la Bible. Néanmoins, étant donné l'échec de Thésée, les allusions aux Écritures ne font que créer un effet burlesque à travers une dissonance d'autant plus visible avec la médiocrité et l'incapacité de ce héros ; donc, elles contribuent avec les anachronismes à développer l'aspect ludique de ce divertissement et à tourner en ridicule ce personnage de farce.

En ce qui concerne les variantes stylistiques, on peut affirmer que la version de 1963 est plus riche et complexe par rapport à l'ancien sketch où les répliques étaient plus synthétiques et moins soignées. On a déjà remarqué que l'écrivaine recherche un équilibre tonal dans la composition de la scène qu'elle obtient en mêlant la voix d'Autolykos, plus prosaïque et concret, avec celles d'Ariane et de Thésée, plus lyriques et emphatiques.

### 5.10 La scène VIII

En comparant les deux versions de cette scène, on peut tout de suite remarquer de grandes différences au niveau de la structure et du contenu. Dans les deux pièces, on commence par une ellipse : on avait quitté les personnages au moment où ils étaient en train de partir et, dans cette scène, ils arrivent sur l'île de Naxos, après un long périple. Néanmoins, chacune des deux pièces présente la situation de façon différente : dans *Ariane et l'Aventurier*, la troisième partie du sketch est introduite par le monologue de Phèdre, en respectant la disposition des deux autres séquences qui commençaient respectivement par le monologue

---

<sup>410</sup> *Ibidem*.

d'Autolykos (la première) et celui de Minos (la deuxième). Cette longue tirade de la sœur d'Ariane peut être considérée comme un expédient narratif assez conventionnel pour exposer la situation au lecteur/spectateur et pour faire le point sur les derniers événements. Phèdre se plaint de la traversée qui est monotone et, pour combattre l'ennui, elle fait le tour de la barque à la nage en s'interrogeant sur son amour pour Thésée et en séduisant les matelots. Le monologue montre davantage son caractère frivole et coquette : elle exalte sa propre beauté et son côté obscur qu'elle compare encore une fois aux Sirènes et tente d'attirer l'attention, non seulement des matelots du navire, mais aussi de Thésée, qui fait semblant de ne pas la regarder. Il s'agit d'un discours ponctué de jeux d'esprit, d'allusions et de descriptions superflues et trop voyantes, que l'écrivaine décide de supprimer dans la version suivante. On a déjà vu que cette tendance à introduire les séquences par le monologue d'un personnage confère à la composition d'*Ariane* un aspect trop figé et assez artificiel, comme affirmé aussi par Poignault<sup>411</sup> ; de plus, le monologue de Phèdre interrompt l'action qui reste comme suspendue et cela empêche une transition plus souple entre les scènes. Au contraire, dans *Qui n'a pas son Minotaure ?* la suppression de cette partie contribue à améliorer la structure de la scène qui devient plus linéaire et homogène, sans être affectée par de brusques interruptions et, en même temps, on donne plus de place aux personnages principaux. En effet, on commence par le dialogue entre Thésée et Ariane qui décrivent la situation : les vents sont tombés, tout est calme et l'île semble immuable dans sa perfection. Dans les deux cas, Naxos ressemble à un paradis perdu, un lieu de beauté et de perfection absolues, mais l'attitude des personnages envers ce *locus amoenus* change d'une version à l'autre. Dans l'ancien sketch, Ariane est moins précise dans sa description et se limite à affirmer qu'elle connaît déjà cette île, car elle l'a songée plusieurs fois ; elle voudrait y rester et considère Thésée simplement comme « le passeur de [son] désir »<sup>412</sup>, tandis que dans la pièce de 1963

---

<sup>411</sup> R. Poignault, *Qui n'a pas son Minotaure ? Le sourire grinçant du mythe* cit., p. 197.

<sup>412</sup> *AA*, p. 100.

elle ajoute plus de détails et exalte la beauté du lieu, le calme et la perfection, comme si elle avait trouvé l’Absolu :

Mais le calme qui nous immobilise, toutes voiles repliées, dans cette île déserte, au pied de cette montagne nue, commence pour nous une ère éternelle. L’absolu bonheur, la perfection du silence règnent ici comme un midi pur<sup>413</sup>.

La description de Thésée demeure presque identique dans les deux versions, sauf pour quelques détails qui sont pourtant fondamentaux pour comprendre le changement d’attitude de ce personnage. Ce dernier parle des éléments qui composent l’île, comme les sources, les arbres et les fruits, mais dans l’ancien sketch il se montre charmé par les plaisirs de ce lieu idéal et manifeste son désir d’y rester, car il donne une connotation positive à ces éléments : « L’eau en est froide, mais délicieuse. Les arbres non greffés portent des fruits amers, plus savoureux toutefois que les fades pommes de la patrie »<sup>414</sup>. Au contraire, les changements apportés à la version de 1963 indiquent qu’il a changé d’avis, puisque l’eau n’est plus « délicieuse », mais simplement « salubre »<sup>415</sup> et les fruits sont « bizarres, moins nourrissants toutefois que les fades pommes de la patrie »<sup>416</sup>. Même s’il s’agit de simples détails, on remarque qu’ils contribuent à atténuer l’expression et révèlent clairement dès le début l’intention de Thésée de quitter l’île pour retourner à Athènes. En effet, l’autre grande transformation que l’on remarque au passage d’une version à l’autre concerne le contenu et notamment l’attitude des deux personnages principaux : Ariane et Thésée.

Dans l’ancien sketch, la description de l’île est suivie par un duo lyrique d’amour où ils chantent, avec un ton emphatique, les plaisirs d’être un couple uni, solitaire, immuable, éternel et qui se passe du reste du monde. Au contraire, dans l’autre version, même si les arguments sont les mêmes, c’est seulement Ariane qui chante leur amour dans une longue tirade où l’on retrouve presque tous les éléments du précédent duo lyrique. Le style semble plus soigné et les images proposées sont moins

---

<sup>413</sup> *QM*, p. 253.

<sup>414</sup> *AA*, p. 100.

<sup>415</sup> *QM*, p. 254.

<sup>416</sup> *Ibidem*.



banales : Ariane affirme qu'ils contempleront le parcours du soleil et le mouvement incessant des astres sans participer à ces changements, car leur amour est immuable comme un rocher et rien ne pourra troubler le calme et le bonheur qu'ils ont atteints. Donc, cette version souligne davantage leur isolement et leur insouciance par rapport au reste du monde, comme si leur bonheur suffisait et qu'ils n'avaient besoin de rien d'autre :

[...] si ce calme n'est qu'un interlude dans le drame d'un monde moins sage que nous-mêmes, ô Thésée, qu'importe ? Nous sommes arrivés, nous sommes au centre... Le mot départ ne signifie rien, et je ne comprends pas le mot retour<sup>417</sup>.

Ensuite, Ariane prononce une phrase emblématique qui n'est pas présente dans la version de 1939, où elle signale que cet état idéal de bonheur et de joie éloigne tout péril et tout mal, puisque ce sont l'insatisfaction et les tourments de l'homme qui créent les véritables monstres qui autrement n'existeraient pas : « Seule, l'inquiétude de l'homme invente la Crète et fabrique Athènes »<sup>418</sup>.

Avec cette réplique, Ariane cherche à convaincre le prince que dans le bonheur idéal, on n'a plus à vaincre des monstres ou à surmonter des périls. Néanmoins, cette déclaration d'amour complet et idéal n'est pas payée de retour comme dans l'ancien sketch, car Thésée est sourd à ces discours et ne songe qu'à ses glorieux projets futurs : « [...] j'ai trouvé des pépites dans le sable, assez d'or pour mener à bien l'érection d'un Parthénon ou la guerre en Sicile »<sup>419</sup>. La permanence sur l'île s'avère gênante pour le prince qui s'emporte contre Ariane et s'exclame avec évidente irritation : « Pourquoi me rappeler l'existence d'Athènes ? Ce délai dans l'île va causer mille complications politiques. Je ne puis pas ne pas me souvenir que je suis prince héritier »<sup>420</sup>. Encore une fois, Thésée n'est pas intéressé à demeurer sur l'île de Naxos avec Ariane, mais il songe à ses propres intérêts et à la gloire. Après l'aveu amoureux d'Ariane, qui utilisait des termes abstraits et des expressions élevées pour

---

<sup>417</sup> *QM*, pp. 254-255.

<sup>418</sup> *QM*, p. 255.

<sup>419</sup> *QM*, p. 254.

<sup>420</sup> *QM*, p. 255.

exprimer son sentiment, les répliques de Thésée provoquent une chute tonale, car il utilise un langage concret et prosaïque, et un ton dur et effronté.

Dans la version de 1939 ce contraste n'existe pas, puisque le prince n'a pas l'intention de quitter Ariane, il la traite avec courtoisie et respect et regrette de désirer sa patrie : « Je m'efforçais d'oublier Athènes »<sup>421</sup> ; « J'y pense malgré moi »<sup>422</sup>. Tout indique son effort pour ne pas penser à ses véritables aspirations et il n'attaque jamais la femme, mais il cherche continuellement des justifications comme pour s'excuser de ne pas vouloir rester : « J'ai cru d'abord que l'héroïsme consistait à rejeter toutes les chances. Je crois maintenant que la sagesse consisterait à s'en servir »<sup>423</sup> ; de plus, lorsqu'il donne son avis, il cherche à émuquer ses expressions comme pour éviter de heurter la sensibilité d'Ariane : « nous avons peut-être eu tort de nous isoler de l'humain »<sup>424</sup>.

La réaction de la femme est mesurée et lucide, car elle a déjà compris dès le début que Thésée n'est pas fait pour une vie d'isolement : « Vous êtes de ceux pour qui la solitude ne sera jamais qu'un exil, ou tout au plus une escale »<sup>425</sup>. Elle renseigne le prince sur les fréquentations de la sœur, sans se montrer jalouse : « je ne prétends pas que Phèdre ne préfère pas vos attentions à celles du gabier »<sup>426</sup> et, en donnant preuve de clairvoyance, elle lui fait remarquer que le marin lui ressemble beaucoup pour son caractère volage de coureur de femmes : « Autolykos vous ressemble plus que vous ne pensez. Il est ce que vous êtes les jours de semaine »<sup>427</sup>. Avec une attitude de plus en plus détachée et indifférente, elle conseille au prince d'épouser Phèdre et de quitter l'île : « Épousez-la, c'est une façon de la mettre en cage. [...] D'ailleurs, je ne me vois pas

---

<sup>421</sup> AA, p. 100.

<sup>422</sup> *Ibidem*.

<sup>423</sup> *Ibidem*.

<sup>424</sup> *Ibidem*.

<sup>425</sup> *Ibidem*.

<sup>426</sup> AA, p. 101.

<sup>427</sup> *Ibidem*.

reine d'Athènes »<sup>428</sup> ; « Il vous reste encore juste assez de courage pour consommer une rupture »<sup>429</sup>.

Au contraire, dans la version de 1963, l'écrivaine nous propose une Ariane nouvelle, jalouse et pleine de rancœur, qui s'enrage avec le prince à plusieurs reprises et répond à ses lamentations avec sarcasme : « Me croyez-vous séduite par un bonheur de carte postale ? »<sup>430</sup>. La vision d'un bonheur idéal s'écroule et le dialogue entre les deux devient plus animé et sombre : premièrement, Phèdre ne cherche plus la compagnie d'Autolykos, mais se console directement dans les bras de Thésée ; c'est Autolykos qui a fourni les preuves de cette trahison à Ariane, qui n'en peut plus de supporter cette fiction et s'emporte contre le héros, « Suis-je une aveugle ? [...] Je suis lasse des sourires qui dissimulent et des baisers qui mentent »<sup>431</sup>. Thésée, au lieu de se défendre, accuse Ariane d'être une hypocrite comme lui et demande d'expliquer la raison pour laquelle elle a fait une déclaration d'amour, si elle connaissait déjà sa trahison :

S'il en est ainsi, que signifiait tout à l'heure ce chant d'amour, cette assertion d'un bonheur absolu auquel j'ai l'humilité de ne pas prétendre ? Mes mensonges de compassion et vos mensonges d'orgueil s'appuient réciproquement, Ariane<sup>432</sup>.

Cette affirmation donne plus de cohérence au dialogue dans son ensemble, car elle nous permet de comprendre les raisons du changement d'attitude d'Ariane, qui dans la première partie de la scène se montre extasiée par un bonheur idéal et, peu après, elle enlève son masque pour accuser Thésée et pour exprimer ses ressentiments. Elle se justifie en disant qu'elle continue à maintenir les apparences dans l'espoir qu'il change et qu'il devienne le héros qu'elle voudrait qu'il soit ; si elle se prête à ces mensonges ce n'est pas parce qu'elle est une hypocrite, elle veut simplement croire à une illusion pour ne pas avouer qu'elle s'est trompée sur le prince : cet ajout, introduit dans la version de 1963, confère un caractère plus humain à la femme. À partir de ce moment,

---

<sup>428</sup> *Ibidem.*

<sup>429</sup> *Ibidem.*

<sup>430</sup> *QM*, p. 255.

<sup>431</sup> *QM*, p. 256.

<sup>432</sup> *QM*, p. 257.

Thésée admet sans honte sa préférence pour Phèdre et accuse Ariane d'arrogance :

Et c'est précisément cette image d'un Thésée parfait que je fuis dans les bras, entre les jambes de Phèdre. Elle est facile, celle-là. Elle n'attend de moi que des vices ou des vertus banales. Si vous vouliez d'un dieu, pourquoi vous adresser à l'homme ?<sup>433</sup>

Au lieu d'admettre qu'il n'est pas à la hauteur d'Ariane, il critique l'image idéalisée qu'elle a de l'homme et la dénigre en utilisant un ton cynique et dur : « Vous ne cherchiez que ce personnage idéal auquel les femmes ont besoin de croire pour faire l'amour à peu près sans honte »<sup>434</sup>. Selon ce discours, ce ne serait pas Thésée qui est inadéquat, mais Ariane qui est trop orgueilleuse pour se plier aux exigences des sens.

Dans l'ancien sketch, l'attitude du fils d'Égée est complètement différente, car il n'a pas l'intention de quitter l'île, « Je ne me proposais pas de partir »<sup>435</sup>, et s'il avoue qu'il préfère Phèdre ce n'est que pour les plaisirs charnels, car il reconnaît la supériorité morale d'Ariane et sa propre médiocrité : « Vous êtes la seule femme que je ne parvienne pas à mépriser, Ariane. Et l'amour me paraît plus doux sur l'oreiller du mépris »<sup>436</sup>. Avec cette affirmation, comme l'explique Rémy Poignault<sup>437</sup>, on comprend qu'il ne peut pas l'aimer comme Phèdre en raison du respect et de l'estime qu'il éprouve pour elle, puisqu'il n'arrive à goûter l'amour que dans le rabaissement de la femme et dans une sorte de domination qui dérive de sa supériorité morale. Il est évident qu'il ne peut pas le faire avec Ariane, car elle est trop au-dessus de lui et, pour cette raison, il ne lui reste qu'à s'adresser à Phèdre. Donc, son comportement avec Ariane est courtois et respectueux et il termine son dialogue avec sincérité, car il admet sa médiocrité comme pour s'excuser de ne pas être à sa hauteur :

---

<sup>433</sup> *Ibidem.*

<sup>434</sup> *QM*, p. 258.

<sup>435</sup> *AA*, p. 101.

<sup>436</sup> *Ibidem.*

<sup>437</sup> R. Poignault, *Qui n'a pas son Minotaure ? Le sourire grinçant du mythe* cit., p. 236.

Ariane, je ne veux pas être cruel. Mais j'ai besoin des applaudissements de la gloire pour me rassurer sur moi-même. On se fatigue d'une grandeur amère. Je ne suis peut-être qu'un homme comme les autres<sup>438</sup>.

Pour la première fois dans toute la pièce, Thésée est conscient de ses défauts et pose un regard lucide sur soi-même, sans chercher des prétextes pour se justifier ou pour masquer sa médiocrité. C'est peut-être le seul passage où il peut susciter la compassion du lecteur/spectateur, car il admet ses bassesses humaines. Ariane ne peut qu'être reconnaissante pour cet aveu et le remercie pour lui avoir consacré son moment d'héroïsme qui, à notre avis, réside plus dans cette confession que dans son combat avec le Minotaure : « Le plus pur héros n'a qu'une heure : je vous sais gré de m'avoir consacré la vôtre »<sup>439</sup>.

Dans la version de 1963 cet aveu disparaît et, après avoir dénigré Ariane pour son image idéale de l'homme, Thésée affirme qu'il est temps pour lui d'abandonner le rôle de héros et de jouir de l'intimité du mariage en se prenant tous les aises. La réponse d'Ariane, pleine d'aigreur, désavoue les exploits qu'elle avait célébrés dans la scène précédente : « Comment ce qui ne fut jamais pourrait-il avoir une fin ? Vous n'avez pas tué le Minotaure »<sup>440</sup>. En effet, cette réponse est significative, car c'est elle qui avait suggéré à Thésée son rôle : « Vous avez tué le Minotaure »<sup>441</sup> ; maintenant, il n'y a plus personne qui croie à l'aventure du prince, mais ce dernier, au lieu d'admettre son incapacité, nie l'existence même du monstre, en accusant la propagande athénienne d'avoir inventé cette histoire. À partir de ce moment, commence une longue tirade d'Ariane où elle montre toute sa fureur et sa rancœur ; pour la première fois, on peut voir le côté sombre de cette femme au cœur pur qui se tourmente par amour. Au début de son discours, elle prononce une phrase emblématique : « Nous n'avons pas quitté le labyrinthe »<sup>442</sup>. Cette affirmation confère une dimension psychologique à ce lieu et semble sous-entendre que le véritable labyrinthe se trouve au fond de nous-mêmes, où les méandres de notre conscience recèlent les véritables

---

<sup>438</sup> *AA*, p. 102.

<sup>439</sup> *AA*, p. 102.

<sup>440</sup> *QM*, p. 258.

<sup>441</sup> *QM*, p. 247.

<sup>442</sup> *QM*, p. 259.

monstres, c'est-à-dire les passions, les inclinations, les sentiments obscurs, et les obsessions qui nous tourmentent et qui, en quelque sorte, préparent notre destin. Cette allusion au monstre crétois revient vers la fin de la scène, lorsque Phèdre apparaît sur scène et Ariane, d'un ton prophétique, s'exclame : « votre destin s'approche de vous sur la plus mince des paires de sandales. À chacun son Minotaure »<sup>443</sup>. Donc, on comprend que le monstre que tout le monde cherche se trouve dans les replis de notre conscience et détermine dans une certaine mesure nos choix et nos actions. Dans le cas d'Ariane, on le voit dans cette réplique, c'est un désir de pureté qui l'amène à se tromper sur Thésée, qu'elle croyait un grand homme ; elle tâche à tout moment de rejoindre cette transparence en renonçant aux sentiments les plus bas et sombres, qu'elle finit pourtant par expérimenter et qu'elle décrit dans cette tirade.

Elle avoue qu'elle désire la mort de sa sœur, de Thésée et la propre, et à force de supporter leurs mensonges son amour s'est gâté, car elle s'est pliée à toute sorte d'abaissement : « Mon amour s'est fait haine, mon humilité bassesse, mon indulgence corruption »<sup>444</sup>. Elle continue en affirmant qu'elle a soutenu leurs mensonges, sans rien dire, elle a fait semblant de ne pas savoir et d'accepter la trahison, mais si faisant elle a renoncé à sa dignité et a corrompu son âme, pour rendre Thésée plus estimable : « Je me rapetisse dans l'inutile espoir de vous faire paraître plus grand à mes yeux. Et je n'aperçois plus Phèdre [...] sans avoir envie de pousser sur elle un rocher »<sup>445</sup>. Outre à montrer le désespoir et la colère d'Ariane, cette dernière référence au rocher peut faire sourire le lecteur, qui se souvient sans doute du même bloc calcaire qu'Ariane avait comparé au début de la scène à son amour, pour son caractère immuable et fixe. Cet aspect sombre de la fille de Minos ne se trouve pas dans la version de 1939, où Ariane pouvait se montrer un peu plaintive tout au plus, mais jamais cruelle ou vindicative<sup>446</sup>.

---

<sup>443</sup> *QM*, p. 261.

<sup>444</sup> *QM*, p. 259.

<sup>445</sup> *Ibidem*.

<sup>446</sup> « Ah, pourquoi n'ai-je pas encore rencontré le héros dont on pourrait vouloir un fils ! ». *AA*, p. 101.

À ces déclarations, Thésée montre une cruauté et une perversion qu'il ne possédait pas dans l'ancien sketch, car il se réjouit de voir Ariane tourmentée par un obscur désir de vengeance et s'exclame : « Et c'est ainsi que tu me plais, ainsi que je te préfère à Phèdre [...] Statue faite chair, aucune des audaces de Phèdre ne vaut tes scrupules brisés... »<sup>447</sup>. Néanmoins, Ariane est capable de s'arrêter et, pour ne pas sacrifier davantage son âme pour un homme qui n'est pas digne d'elle, choisit la solitude sur l'île de Naxos et refuse tout compromis : « Je ne triompherai pas de Phèdre en devenant Phèdre »<sup>448</sup>. On a déjà vu dans les scènes précédentes la complémentarité qui lie les deux sœurs et leur interdépendance ; encore une fois Ariane a besoin de Phèdre pour se définir par opposition, comme si elle était sa pierre de touche. Elle continue son discours en affirmant qu'elle ne veut pas devenir comme l'une de ces femmes qui sont indulgentes avec leurs maris, mais qui font payer leurs trahisons en colliers et comptes en banque ou comme celles qui portent toute la vie un masque et font semblant de ne rien savoir. Sa tirade se termine par une annonce sur l'avenir de Thésée : « Prenez Phèdre : elle a été créée de toute éternité pour vos plaisirs et vos malheurs »<sup>449</sup>. Contrairement au sketch de 1939, Thésée ne cherche pas à donner des justifications à Ariane, mais il se montre hâtif, minimise sa solitude dans l'île et semble lui adresser des reproches :

Mais le temps presse. Si vous voulez absolument passer l'été sur cette île, je n'ai pas le droit de m'y opposer. L'endroit est d'ailleurs moins isolé qu'on ne pense... Des barques de pêche... Faites enfin comme il vous plaira. J'ai fait de mon mieux pour vous aimer<sup>450</sup>.

Il est évident que Thésée se désintéresse complètement au sort d'Ariane et ne pense qu'à lui, contrairement à l'ancien sketch où il admettait sa bassesse et sa vanité comme pour s'excuser.

Le dialogue final entre Phèdre et Ariane demeure presque identique : il faut remarquer qu'une grande partie du monologue initial de l'ancien sketch a été repris dans les réponses de Phèdre ; par contre, les répliques

---

<sup>447</sup> *QM*, p. 259.

<sup>448</sup> *QM*, p. 260.

<sup>449</sup> *Ibidem*.

<sup>450</sup> *QM*, pp. 261-262.

d'Ariane se font plus prophétiques par rapport à la première version et se concentrent sur des allusions à l'avenir des personnages. Dans les deux cas, Phèdre affirme : « Ce n'est pas ma faute »<sup>451</sup>, mais la réponse d'Ariane change : dans l'ancien sketch, elle recommandait à la sœur d'être heureuse et regrettait de lui préparer des remords ; dans la pièce de 1963, elle prend la responsabilité pour les événements futurs, comme si elle connaissait déjà les conséquences de son choix, « C'est la mienne, Phèdre. Tout se développe selon un plan tracé d'avance »<sup>452</sup> ; « je regrette de te procurer des remords »<sup>453</sup>. La notion de fatalité est beaucoup plus présente dans la version de 1963, grâce aux nombreuses références directes à l'avenir des personnages, même si elle se trouve déjà dans le sketch de 1939, mais de façon plus réduite et allusive.

Ensuite, lorsque Phèdre demande à Ariane si elle a aimé Thésée, cette dernière répond, dans l'ancien sketch : « Un peu moins que je ne pensais, mais un peu plus que je ne l'ai dit »<sup>454</sup> ; tandis que dans l'autre elle affirme : « Un peu plus que je ne pensais, mais un peu moins que je ne l'ai dit »<sup>455</sup>. Dans le sketch, Ariane semble plus détachée et tient à garder ses distances du sentiment amoureux, tandis que dans l'autre version, elle fait l'expérience de l'amour et en subit tous les effets, mêmes si elle amplifie ses sentiments, comme pour se convaincre que Thésée est l'homme qu'elle attend depuis toujours.

La complémentarité entre les deux sœurs est plus voyante dans l'ancien sketch : par exemple, lorsque Phèdre nage autour du navire, on dit qu'Ariane la regarde comme si elle contemplait « une image renversée d'elle-même »<sup>456</sup> ; puis, cette dernière affirme : « Ne croyez-vous pas, Thésée, que de Phèdre et de moi, on aurait pu faire une femme ? »<sup>457</sup>. Dans *Qui n'a pas son Minotaure ?* cet aspect est moins voyant, mais plus allusif et évident dans leurs attitudes : en effet, Phèdre est la femme avec laquelle Thésée peut jouir d'un amour charnel, sensuel

---

<sup>451</sup> AA, p. 102 ; QM, p. 262.

<sup>452</sup> QM, p. 262.

<sup>453</sup> QM, p. 262.

<sup>454</sup> AA, p. 102.

<sup>455</sup> QM, p. 263.

<sup>456</sup> AA, p. 99.

<sup>457</sup> AA, p. 101.



et instinctif, tandis qu'Ariane représente l'âme et la pureté, et pour cette raison elle ne peut qu'être rejetée par le prince, qui n'est pas à la hauteur d'un tel esprit.

Finalement, après avoir analysé les différences entre les deux versions, on pourrait affirmer que l'écrivaine a rendu les dialogues plus vifs et animés dans la pièce de 1963 : le Thésée de cette version est cohérent avec les autres changements que Yourcenar a apportés, puisqu'il est un menteur, un homme pervers qui ne pense qu'aux plaisirs sensuels, un lâche et un égoïste ; Ariane, au contraire, est rendue plus humaine et, pour la première fois, on voit des tâches noires dans son âme, mais après un moment de colère et de désespoir, elle reprend le contrôle sur son esprit et adresse les derniers avertissements à Phèdre. Cette transformation ajoute de la complexité au personnage d'Ariane et la différencie davantage de sa sœur, car elle arrive à l'emporter sur ses désirs de vengeance : « Je ne triompherai pas de Phèdre en devenant Phèdre »<sup>458</sup>.

On a déjà remarqué, dans les scènes précédentes, que l'écrivaine a la tendance à augmenter les anachronismes d'une version à l'autre : cette scène ne fait pas exception et on peut fournir des exemples qui contribuent dans ce cas à enrichir l'aspect ludique de ce divertissement. Par exemple, Thésée s'exclame : « je regrette moins d'avoir signé mon nom sur un registre de mairie »<sup>459</sup> ; Ariane parle de colliers et de comptes en banque ; et Phèdre des vacances et de bagages.

En ce qui concerne les variantes stylistiques, elles peuvent intéresser des mots isolés ou des phrases entières. Au début de la scène, l'indication « l'Île »<sup>460</sup> est remplacée dans la version de 1963 par « Une plage à Naxos »<sup>461</sup> qui n'enlève rien au caractère abstrait de l'autre, voire elle ajoute une évocation mythique. Peu après, la double exclamation d'Ariane et de Thésée qui saluent l'île disparaît et la réplique de ce dernier subit des variations de détail : « Nous sommes dans l'île pour des semaines, ou pour des siècles » (*AA*, p. 99), « Nous sommes ici pour des

---

<sup>458</sup> *QM*, p. 260.

<sup>459</sup> *QM*, p. 259.

<sup>460</sup> *AA*, p. 99.

<sup>461</sup> *QM*, p. 253.

semaines, ou pour des mois » (*QM*, p. 253). Dans la dernière version, on amorce le thème de la sortie du temps, car il se trouve mieux développé dans la réplique suivante d'Ariane. Ensuite : « Elle est déserte » (*AA*, p. 100) devient « L'île est déserte » (*QM*, p. 253), car il n'y a plus dans les répliques précédentes des répétitions de ce mot comme dans la première version, par conséquent on ne risque plus de créer un effet de redondance. Lorsque Thésée se souvient d'Athènes, dans l'ancien sketch, il est plus vague et se limite à demander : « Pourquoi me parler de l'autre rive ? » (*AA*, p. 100) ; tandis que dans la version de 1963, il est plus direct et s'exclame : « Pourquoi me rappeler l'existence d'Athènes ? » (*QM*, p. 255). Plus loin, Thésée affirme dans la première version : « Nous n'avons pas résolu le problème parce que nous l'avons simplifié » (*AA*, p. 100) ; dans l'autre, les problèmes sont multiples : « Nous n'avons pas résolu les problèmes parce que nous les avons simplifiés » (*QM*, p. 255). Vers la fin de la scène, Ariane dit à Phèdre : « Je regrette de te préparer des remords » (*AA*, p. 102), tandis que l'autre version elle est plus directe : « Je regrette de te procurer des remords » (*QM*, p. 262). Si dans l'ancien sketch, cette dernière s'adresse à Thésée : « ne lui en veuillez jamais de ce qu'elle vous fera souffrir » (*AA*, p. 102), dans l'autre version, elle se limite à donner des conseils à Phèdre : « Et donne à Thésée assez de joie pour le payer des maux futurs » (*QM*, p. 262). Cette dernière appelle affectueusement Ariane « ma douce » (*AA*, p. 102) dans la première version et dans l'autre « sœur pure » pour mieux la définir (*QM*, p. 263). Puis, dans *Qui n'a pas son Minotaure ?*, la dernière déclaration d'amour d'Ariane « J'aimais Thésée » (*AA*, p. 102) a été enlevée ; une dernière variante concerne la ponctuation et une répétition affectueuse qui disparaît : « Embrasse-moi... Embrasse-moi, » (*AA*, p. 102) ; « Embrasse-moi, » (*QM*, p. 263).

### 5.11 La scène IX

La scène IX, qui contient le dialogue entre Ariane et Bacchus, est la seule à avoir été considérablement modifiée et presque doublée en longueur au début des années 1960. Il s'agit d'une scène emblématique qui revêt une importance particulière pour l'écrivaine et qui traite des

thématiques complexes, plus approfondies dans la version de Plon, comme l'existence de Dieu et le destin des hommes. Au niveau structurel, on ne trouve pas de grandes modifications d'une version à l'autre, car la disposition de la scène demeure telle quelle dans les deux cas : au début, Ariane, du haut d'un promontoire, chante son hymne à la solitude et décrit sa fusion avec les éléments de la nature comme si elle était en train de mourir ; peu après, elle est interrompue par Bacchus qui apparaît sur scène et qui lui promet de la rendre immortelle. La femme se montre méfiante à l'égard de cet inconnu et préfère être laissée seule, sans accepter aucune intervention divine ; après avoir causé sur l'existence et la nature de Dieu, Bacchus prend dans ses bras la femme qui imperceptiblement s'endort sur sa poitrine et ils s'élèvent avec l'île, jusqu'à rejoindre les constellations. Même si la structure demeure identique, les thématiques, qui sont déjà ébauchées dans l'ancien sketch, ont été considérablement développées dans la version de 1963 et les ajouts opérés se révèlent fondamentaux pour la compréhension de la pièce dans son ensemble.

La première différence que l'on remarque concerne la dénomination du dieu de la vigne qui dans *Ariane et l'Aventurier* est Bacchus, tandis que dans *Qui n'a pas son Minotaure ?* il est appelé Dieu, même s'il se présente comme Bacchus. Ce changement nous paraît significatif, car l'écrivaine semble vouloir accentuer le caractère universel de cette entité supérieure, qui pourrait être n'importe quelle divinité, comme s'il s'agissait d'un Être suprême qui résume en soi tous les autres ; au contraire, la dénomination Bacchus de la première version délimite un peu ses possibles significations, qui se bornent au mythe grec et latin.

On comprend tout de suite que la dimension religieuse est très importante dans cette scène et que l'identité du personnage qui fait sa comparse à la fin de la pièce est problématique. Dans *Ariane et l'Aventurier*, Bacchus n'explique pas sa nature, mais il se limite à affirmer qu'il peut conférer l'immortalité de l'âme ; lorsque la femme lui demande où il se trouvait pendant tout ce temps, le personnage explique qu'il est partout et qu'il peut prendre plusieurs formes selon les

circonstances : « J'étais là. Sous un autre aspect »<sup>462</sup> et Ariane réplique en lui donnant les caractéristiques de Thésée et de Phèdre : « Tes caresses sont celles de Thésée, mais ton sourire est celui de Phèdre »<sup>463</sup>. Cette ressemblance vient du fait que la femme se trompait sur le prince athénien et pensait avoir trouvé le Dieu qu'elle cherchait, mais c'est Bacchus qui lui dévoile la vérité : « [...] Je suis celui que tu cherchais dans Thésée et dont Thésée n'était que l'ébauche »<sup>464</sup>. La ressemblance avec Phèdre pourrait être expliquée par le fait qu'Ariane donne à Bacchus la forme des deux personnes qui ont compté le plus dans sa vie, mais qui désormais, comme sera souligné plus loin, appartiennent au passé. Au moment où Bacchus se montre à Ariane comme un Dieu, cette dernière est méfiante en raison du fait que l'Être suprême généralement n'a pas une forme et Bacchus spécifie : « Je suis une des formes de Dieu »<sup>465</sup>. Donc, outre à souligner son caractère divin, le personnage ne donne pas beaucoup d'informations sur sa nature qui demeure mystérieuse. Dans *Qui n'a pas son Minotaure ?*, l'écrivaine utilise la version de 1939 comme point de départ, en gardant tous ces éléments, pour caractériser davantage le personnage de Bacchus et pour mieux développer le discours sur l'existence de Dieu. Au moment où Ariane l'accuse d'avoir une forme « fâcheusement »<sup>466</sup> humaine, Bacchus lui répond de ne pas s'arrêter aux apparences, de regarder mieux et il révèle d'être le Minotaure :

[...] Ne remarques-tu pas ce poitrail où des poils blancs dessinent une étoile ? Et sous ces cheveux de raisin mûr, ces petites protubérances qui m'apparentent aux bêtes des champs et au croissant de lune ? N'entends-tu dans ma voix que les sept notes de la gamme humaine ? Et ce souffle, Ariane, plus profond et plus chaud qu'aucune haleine d'homme...<sup>467</sup>

L'étoile dessinée sur sa poitrine rappelle le véritable nom du Minotaure, c'est-à-dire, Astérios, du nom du roi de la Crète auquel Zeus avait confié le fils qu'il avait eu d'Europe, Minos ; puis, l'association

---

<sup>462</sup> AA, p. 104.

<sup>463</sup> *Ibidem*.

<sup>464</sup> AA, p. 103.

<sup>465</sup> *Ibidem*.

<sup>466</sup> QM, p. 268.

<sup>467</sup> *Ibidem*.

entre les cornes et le croissant de lune fait référence au taureau, toujours mis en relation avec cet astre ; finalement, son souffle n'est pas sans évoquer la scène des victimes dans la cale, où certains s'exclamaient : « Son souffle noir hérissé mes poils ! »<sup>468</sup>. Donc, ce n'est que vers la fin de la pièce que l'on voit sur scène le Minotaure dont tout le monde parle sans jamais le rencontrer vraiment ; Ariane reste surprise de cette révélation, car elle est la seule à pouvoir connaître sa véritable nature. Par conséquent, le Dieu qui prend la forme de Bacchus n'est autre que le monstre de la Crète et il continue à expliquer sa nature, en affirmant que, pour le connaître, il faut d'abord le combattre et il ajoute : « La plupart des victimes s'y trompent. Elles se figurent qu'on ne leur demande que de mourir »<sup>469</sup>. Il est évident qu'il ne fait pas seulement allusion aux quatorze jeunes qui ont sacrifié leur vie, mais il inclut dans sa réplique tous les hommes en général, comme s'il exprimait une vérité de portée universelle. Il ne dit pas explicitement ce qu'il souhaite des gens, mais il sous-tend qu'il y a une autre dimension au-delà de la mort et que ce qu'il demande pourrait concerner leurs âmes immortelles. C'est comme s'il voulait que les hommes luttent contre lui, avant de le reconnaître, et en effet dans cette version Ariane ne l'accepte pas tout de suite, mais elle se dispute avec lui. Elle lui reproche de ne pas avoir donné à Thésée la possibilité de le combattre, mais Bacchus répond que le prince athénien a vu ce qu'il voulait voir et ajoute : « [...] ce n'est pas la première fois que l'homme me construit à son image »<sup>470</sup>. Les répliques du Minotaure sont énigmatiques et rappellent encore une fois le Dieu de l'Ancien Testament, déjà nommé dans la scène des victimes dans la cale qui reprenaient des citations de la Bible pour représenter le monstre de la Crète. Néanmoins, le Minotaure n'est pas seulement une entité divine qui juge les hommes, mais il représente aussi leur destin, comme on le voit plus loin dans le texte : ici, Bacchus parle de Thésée en annonçant prophétiquement tout ce qui l'attend « Un jour, il me découvrira peut-être

---

<sup>468</sup> *QM*, p. 192.

<sup>469</sup> *QM*, p. 269.

<sup>470</sup> *QM*, p. 269. Cette réplique ne fait que renverser la célèbre phrase de la Genèse : « Dieu créa l'homme à son image, à l'image de Dieu il le créa, homme et femme il les créa » (Genèse, 1, 27).

sous l'aspect d'un vieillard aveugle, ou d'un jeune homme à l'agonie... Tant qu'il y a Dieu, il y a de l'espoir »<sup>471</sup>. Les références à Œdipe et à la mort d'Hippolyte nous paraissent évidentes, ainsi que l'autre allusion à l'avenir de Phèdre, lorsqu'Ariane lui demande s'il rencontrera sa sœur, et il répond sans hésitation : « À coup sûr. Je la dévorerai »<sup>472</sup>. Donc, on comprend que le Minotaure est une figure qui résume en soi plusieurs significations : il peut être la passion ou l'obsession qui dévore l'âme, Dieu sous toutes ses formes ou le destin qui attend chacun de nous. Une réplique d'Ariane est significative à cet égard, car elle affirme : « Même les routes les plus mal fréquentées mènent à toi »<sup>473</sup>. Chacun semble donc destiné à faire cette rencontre avec le Minotaure, car il est partout, mais il reste caché et il ne fait son apparition qu'à la fin :

Ariane – [...] Mais où te cachais-tu avant que Thésée ne fût parti ?

Dieu – Un peu partout. Mais je ne me montre jamais qu'après le départ de la dernière barque<sup>474</sup>.

Quelqu'un rencontre soi-même, d'autres trouvent Dieu, quelques-uns encore aperçoivent leur passé ou la Mort, selon l'image qu'on lui attribue. La nature protéiforme de cette entité divine est soulignée plus loin dans une réplique d'Ariane, où elle cède à l'attrait de Bacchus qui lui apparaît cette fois-ci dans sa totalité :

Que tu es beau, rocher des âges ! Tu t'étires, tu changes : de rocher tu deviens cristal, banquise, grand nuage blanc... Ni homme ni bête, peut-être pas même Dieu... Sorti des noms... Sorti des règnes...<sup>475</sup>

C'est comme si le Minotaure avait laissé cette révélation seulement pour Ariane, qui peut enfin le voir pour ce qu'il est vraiment : une entité supérieure et éternelle qui peut résumer en elle tous les mystères de l'existence et toutes les questions des hommes qui demeurent pourtant sans réponse. En effet, même si Ariane a compris le rôle de Bacchus, elle a besoin d'en savoir plus, mais sa curiosité n'est jamais satisfaite. Cet aspect était déjà ébauché dans l'ancien sketch, par exemple, lorsque la

---

<sup>471</sup> *Ibidem*.

<sup>472</sup> *QM*, p. 270.

<sup>473</sup> *QM*, p. 271.

<sup>474</sup> *QM*, pp. 271-272.

<sup>475</sup> *QM*, p. 272.

femme affirme qu'il n'est pas plus renseigné d'elle sur son destin, le Dieu répond : « Encore un problème insoluble »<sup>476</sup> ; dans la version de 1963, les questions posées se multiplient et Ariane se fait de plus en plus insistante : « Pourquoi as-tu fait poser Thésée toute la nuit [...] ? Comment t'étonner qu'il ne soit pas sorti convaincu ? »<sup>477</sup> ; « Et s'il se perd dans ces corridors percés de trop de portes toutes pareilles ? [...] Lui serviras-tu de guide vers toi-même ? Lui accorderas-tu, au moment de la fermeture, cinq minutes supplémentaires ? »<sup>478</sup> ; « Le sort de Phèdre me regarde. Te rencontrera-t-elle ? »<sup>479</sup> ; « Mais les quatorze victimes ? »<sup>480</sup>. Dieu, contrairement à l'ancien sketch, commence à donner des explications, mais lorsque la femme devient trop pressante, il évite de répondre : « Ne te mêle pas de ce qui ne te regarde pas, Ariane. N'oublie pas qu'aux dieux et aux rois, l'étiquette interdit de poser des questions »<sup>481</sup>.

Le problème de l'identité de Bacchus est évidemment complexe : dans la version de 1963, les reproches d'Ariane peuvent faire penser à une sorte de Dieu caché, d'essence janséniste, qui observe tout sans se manifester et qui laisse les humains s'étrangler avec le fil de leur destin sans jamais intervenir. Dans cet univers, l'homme semble seul en proie à des monstres intérieurs qu'il n'arrive pas à reconnaître et à maîtriser ; donc, on pourrait se demander pourquoi, parmi tant de personnages, seul Ariane a eu le privilège d'un dialogue direct avec lui : peut-être qu'elle a été la seule à vouloir connaître la vérité et à l'accepter les yeux ouverts, ou peut-être, contrairement aux autres, elle a eu la force de dépasser ses limites. En effet, dans cette scène et seulement dans la version de 1963, l'écrivaine montre Ariane plus consciente d'elle-même, car elle a laissé derrière elle sa présomption et sa vertu égoïste pour s'intéresser aux autres : « Cette vertu, cette prude, cette orgueilleuse qui croyait que la perfection seule était digne d'elle ?... Ariane m'ennuie, elle aussi... »<sup>482</sup>.

---

<sup>476</sup> *AA*, p. 104.

<sup>477</sup> *QM*, p. 269.

<sup>478</sup> *QM*, p. 270.

<sup>479</sup> *Ibidem*.

<sup>480</sup> *QM*, p. 271.

<sup>481</sup> *QM*, p. 270.

<sup>482</sup> *QM*, p. 267.

Dans cette réplique, l'usage de la troisième personne et du verbe à l'imparfait montrent qu'elle a pris les distances par rapport à son passé et à ses défauts et elle l'a fait à travers une sorte de dépouillement qui lui a permis d'arriver à l'essentiel et de rencontrer Dieu. De plus, Ariane est la seule à avoir les yeux ouverts et à vouloir connaître la vérité ; contrairement à Thésée et aux autres personnages, qui recherchent toute sorte de divertissement, au sens pascalien du terme, elle ne se détourne pas, mais préfère accepter son destin et rester seule sur l'île à méditer. La version de 1939 ne développe pas ces aspects, de sorte que certaines questions ne se posent même pas ; néanmoins, dans la pièce de 1963 les discours des personnages font ressortir des interrogations pressantes, qui sont celles de tous les temps et de tous les lieux. On pourrait affirmer que cette scène laisse le lecteur/spectateur avec plus de questions que de réponses ; Bacchus même a du mal à fournir des explications et fait comprendre que certaines interrogations sont destinées à demeurer insatisfaites : « Le problème auquel tu touches là est si complexe qu'il m'arrive parfois de ne pas m'y débrouiller moi-même »<sup>483</sup> et Ariane avoue : « Je comprends au moins que je ne comprends pas »<sup>484</sup>.

Une fois déterminée la nature divine de Bacchus, on pourrait se concentrer sur le personnage d'Ariane, pour voir quelle est son attitude à l'égard du Dieu, au passage d'une version à l'autre. Dans les deux cas, elle est méfiante, ne veut pas se laisser aider et ne lui fait pas trop de confiance ; mais si dans l'ancien sketch elle est plus respectueuse et ne se met pas en colère contre lui, dans la version de 1963 elle devient plus méprisante et le tourne en dérision continuellement. Par exemple, dans le sketch de 1939 Ariane refuse l'aide du Dieu, en affirmant qu'elle préfère atteindre l'idéal toute seule : « En fait d'ivresse, je me contente de la force d'âme »<sup>485</sup>, tandis que dans la pièce de 1963 elle se fait méprisante et tourne en ridicule Bacchus en faisant référence à ses attributs traditionnels : « Les tigres apprivoisés m'intéressent fort peu, et tous les

---

<sup>483</sup> *QM*, pp. 268-269.

<sup>484</sup> *QM*, p. 269.

<sup>485</sup> *AA*, p. 103.



vins du monde ont un déboire amer »<sup>486</sup>. Cette réplique crée un plus fort contraste avec Bacchus, puisque dans cette version il est appelé Dieu pour souligner justement son caractère universel, mais l'allusion aux caractéristiques spécifiques de ce personnage le ramène au cas particulier en désavouant son universalisme. Plus loin dans le texte, toujours dans la version de 1963, Ariane se montre plus sarcastique et révèle toute sa contrariété envers Bacchus : « J'aurai cru Dieu plus subtil. Ce n'est pas en ce moment la ressemblance de Thésée qui me charme chez un visiteur »<sup>487</sup>.

Plus loin dans le texte, on voit se dessiner plus clairement la différence entre l'Ariane de 1939 et celle de 1963 : dans la première version, elle ne prend pas position et demeure dans l'incertitude en ce qui concerne Dieu. En effet, lorsque Bacchus affirme qu'il est « la réponse la plus brève qu'on puisse faire aux questions des hommes »<sup>488</sup>, Ariane répond qu'elle en sait une meilleure, « le silence »<sup>489</sup>. Elle préfère ne pas répondre, puisqu'elle n'est pas sûre et demeure pleine de doutes. Dans l'autre version, la réplique de la femme est plus agressive et minimise la fonction de Dieu : « N'abuse pas de ce monosyllabe. Tu n'es que la réponse la plus courte qu'on puisse faire aux questions des hommes »<sup>490</sup> et quand Bacchus lui demande d'en donner une meilleure, elle est plus tranchante et cynique : « Oui. Le mot rien est aussi court que le mot Dieu »<sup>491</sup>. Sa réplique n'est plus incertaine, mais elle prend nettement position contre l'existence de Dieu, à laquelle elle ne croit pas, en faisant preuve d'une attitude nihiliste et matérialiste ; c'est comme si la déception de Thésée l'avait désabusée, en la jetant dans un pessimisme existentiel qui refuse toute transcendance.

Dans les deux versions, elle croit seulement à l'immortalité de la matière et rejette la proposition du Dieu de la rendre éternelle, mais dans la version de 1963 elle est aussi gênée par la présence de Bacchus sur son

---

<sup>486</sup> *QM*, p. 265.

<sup>487</sup> *Ibidem*.

<sup>488</sup> *AA*, p. 103.

<sup>489</sup> *AA*, p. 104.

<sup>490</sup> *QM*, p. 266.

<sup>491</sup> *Ibidem*.

promontoire et montre toute son irritation à l'égard de cette figure qui vient bouleverser toutes ses certitudes : « Je l'avais choisi désert, et tu viens y placer une présence presque insoutenable »<sup>492</sup>. Dans l'ancien sketch Ariane est moins colérique et, même si elle refuse d'être aidée, elle interprète ses visions prophétiques à la lumière de cette rencontre avec Bacchus et révèle qu'elle croit encore au destin :

Mais je me souviens maintenant d'une de mes visions prophétiques : abandonnée dans une île, j'étais consolée par un dieu qui m'enlevait au ciel. Il me transformait en étoile<sup>493</sup>.

La réponse de Bacchus provoque une chute tonale, car il fait un jeu d'esprit en prenant le mot étoile dans son sens théâtral, « Contente-toi d'être une comédienne »<sup>494</sup>, mais au lieu de prendre cette réplique avec ironie, Ariane continue son discours sur le destin auquel elle fait encore confiance : « Comédienne, soit, mais dont le rôle était fixé par le destin. Le tien aussi, je suppose. Tout dieu que tu es, tu n'es pas plus avancé que moi »<sup>495</sup>. Au contraire, dans la pièce de 1963, ce songe d'élévation se transforme en cauchemar, puisqu'Ariane voit devant elle sa vie avec tous ses horreurs :

Dire qu'on ne choisit pas ses rêves ! Un père grotesque, une mère immonde, un frère monstrueux, un amant qui ne méritait pas d'être aimé, une sœur condamnée au crime... Ne t'étonne pas que je préfère fermer les yeux<sup>496</sup>.

Au lieu de voir son avenir, comme dans l'ancien sketch, elle se concentre sur son terrible passé qui l'a rendue cynique et désabusée. De plus, dans cette version, on donne plus de cohérence à son personnage, puisque l'écrivaine décide d'enlever une réplique où elle défendait les mérites de Thésée : « Ne disons pas de mal de Thésée. C'est lui qui m'a conduit dans l'Île. Je n'y serais pas arrivée seule »<sup>497</sup> ; dans *Qui n'a pas son Minotaure ?* cette phrase est attribuée à Bacchus, ce qui rend le texte plus cohérent, puisque c'est lui qui a arrangé tout le plan et qui connaît

---

<sup>492</sup> *QM*, p. 268.

<sup>493</sup> *AA*, p. 104.

<sup>494</sup> *Ibidem*.

<sup>495</sup> *Ibidem*.

<sup>496</sup> *QM*, p. 267.

<sup>497</sup> *AA*, p. 103.

l'avenir des personnages, donc cette réplique nous paraît mieux placée dans sa bouche.

La fin de la scène est pareil dans les deux versions, car Ariane se fond avec la divinité dans une sorte d'union mystique et s'élève vers les constellations ; pourtant, la description fournie est différente ; si dans l'ancien sketch, elle se faisait aider par « les anesthésiques de l'ivresse »<sup>498</sup>, dans la version de 1963, on assiste à une union des contraires : elle a chaud, après avoir affirmé qu'elle gèle et la lumière qu'elle voit lui semble aussi aveuglante que les ténèbres. Les derniers mots de Bacchus acquièrent une grande importance, puisque si dans l'ancien sketch il se limitait à affirmer : « Tu es déjà morte, Ariane. Seulement, tu ne le savais pas »<sup>499</sup> ; dans *Qui n'a pas son Minotaure ?*, il fait référence à la vie au-delà de la mort, il souligne la transcendance de cette expérience et un nouveau commencement : « Tu es déjà morte, Ariane. Et c'est précisément ainsi que commence ta vie éternelle »<sup>500</sup>.

Pour résumer, on peut affirmer que les ajouts de la version de 1963 sont importants pour la compréhension du texte en général : non seulement l'écrivaine améliore sa pièce avec de nouvelles révélations sur l'identité de Bacchus, mais elle approfondit en même temps un sujet presque indicible, c'est-à-dire l'existence de Dieu. Comme elle-même affirme dans un entretien avec Matthieu Galey :

Dans le dialogue entre Ariane et Bacchus (Dieu) j'ai mis ce que j'avais de plus réfléchi sur un sujet qui passe les mots. Je crains que personne n'ait senti ce que j'avais essayé de traduire dans cet entretien à la limite du son [...] <sup>501</sup>

En effet, le dialogue entre Ariane et Bacchus se focalise davantage sur des interrogations qui demeurent sans réponse ; dans la version de 1963 le Minotaure, qui est le véritable protagoniste caché de la pièce, dévoile sa nature, mais au lieu d'éclaircir les doutes, il les augmente et cela ne doit pas surprendre, puisque le titre même de cet ouvrage a été conçu sous forme interrogative. Ces interrogations ne sont pas une prérogative de ce texte, mais elles sont disséminées dans toute l'œuvre de Marguerite

---

<sup>498</sup> AA, p. 104.

<sup>499</sup> AA, p. 105.

<sup>500</sup> QM, p. 273.

<sup>501</sup> M. Yourcenar, *Les Yeux ouverts* cit., pp. 187-188.

Yourcenar ; notamment, comme elle-même l'affirme dans une de ses nouvelles orientales, *La fin de Marko Kraliévitich*, elle a repris le même sujet et a voulu créer une autre version de Bacchus, cette fois-ci moins beau et moins jeune, un vieillard qui n'a pas de nom et qui conduit à la mort Marko sans même bouger. De plus, le combat de Marko contre cet inconnu ressemble beaucoup à la lutte de Thésée contre lui-même, car il cherche à donner un poing au vieillard, mais au fur et à mesure qu'il frappe, il se trouve couvert de sang, comme s'il avait reçu les coups : « Marko se jeta sur lui à bras raccourcis. Mais on aurait dit que ses coups n'atteignaient pas l'homme, et pourtant, les poings de Marko étaient en sang »<sup>502</sup>. Les deux personnages sont à peu près « le même être, ou si l'on préfère la même chose, qui échappe à tous les noms »<sup>503</sup>.

En ce qui concerne les variantes stylistiques, l'écrivaine a voulu rendre l'expression plus claire et plus cohérente, en ajustant aussi la ponctuation. Voilà quelques exemples : « Désormais » (*AA*, p. 103), « Maintenant » (*QM*, p. 164) ; « toi-même, » (*AA*, p. 103) ; « toi-même » (*QM*, p. 264) ; « Gelées, mes larmes se figent au bord des cils. Les battements de mon cœur, plus égaux, deviennent lentement imperceptibles. Le flot qui coule » (*AA*, p. 103), « Mes larmes se figent. Les battements de mon cœur se raréfient et s'éloignent. Le sang qui coule » (*QM*, p. 265) ; « On ne sera donc jamais tranquille » (*AA*, p. 103), « Je ne serai donc jamais tranquille » (*QM*, p. 265) ; « Mon Dieu, passez votre chemin » (*AA*, p. 103), « Seigneur, passez votre chemin » (*QM*, p. 265) ; « Tu n'as pas l'air de te rendre compte » (*AA*, p. 104), « Hum !... Tu n'as pas l'air de te douter » (*QM*, p. 266) ; « Toute ta vie n'a peut-être été qu'un songe » (*AA*, p. 104), « Toute ta vie n'a été qu'un songe » (*QM*, p. 267) ; « Insensiblement, elle s'élève » (*AA*, p. 104), « Insensiblement elle s'élève » (*QM*, p. 271) ; « où te cachais-tu, avant que » (*AA*, p. 104), « où te cachais-tu avant que » (*QM*, p. 271) ; « Je ne partirai pas. Appuie la tête sur ma poitrine » (*AA*, p. 104), « Repose ta tête sur ma poitrine » (*QM*, p. 272) ; « Que tout est simple ! » (*AA*, p. 104), « Comme tout est simple ! » (*QM*, p. 273).

---

<sup>502</sup> M. Yourcenar, *Nouvelles Orientales*, Paris, Gallimard, 1963, p. 134.

<sup>503</sup> *Ibidem*.

## 5.12 La scène X

La dernière scène de la pièce est très courte et, au passage d'une version à l'autre, l'écrivaine a effectué des changements mineurs qui visent à créer une plus grande cohérence à l'intérieur du texte et à accentuer les aspects déjà présents dans la pièce dont on a parlé auparavant, comme la dimension politique et la médiocrité de Thésée.

En ce qui concerne la cohérence du texte, dans *Ariane et l'Aventurier*, au début de la scène, le dialogue entre les personnages semble artificiel et peu linéaire, puisque chacun fait son propre discours sans écouter l'autre : Thésée déclare son amour à Phèdre qu'il compare au Minotaure, Phèdre répond en parlant du sort d'Ariane et Autolykos annonce leur arrivée à Athènes. C'est comme si les répliques ne s'entrelaçaient pas et, pour cette raison, elles ont disparu dans la version de 1963 au profit d'une plus grande unité. Plus loin dans le sketch, Thésée décrit ce qu'il voit de son navire et raconte que son père, malade de cœur et inquiet pour le sort du fils, lui a ordonné de hisser les voiles blanches pour annoncer son triomphe et les voiles noires en cas de défaite ; le prince voit Égée de loin, mais il fait semblant de ne pas s'apercevoir qu'ils sont en train de naviguer avec de mauvaises voiles : « Je le devine sur le môle, guettant ce triangle clair que bombe un vent propice. Avec sa maladie de cœur il n'eût pas survécu à l'apparition de la voile sombre »<sup>504</sup>. Lorsque Phèdre lui fait remarquer son erreur, Thésée se justifie de façon trop affectée, « Affreuse erreur... Assis à son ombre, je ne m'en étais pas aperçu, car l'ombre d'une voile est toujours noire »<sup>505</sup> ; presque immédiatement, la nouvelle de la mort du vieux roi s'est déjà répandue puisque les athéniens acclament Thésée qui est en train d'amarrer. Cette simultanéité des événements entre la mort du roi et les célébrations de la foule nous semble assez artificielle et peu convaincante ; en effet, dans la version de 1963 l'écrivaine a rendu cette partie plus cohérente et linéaire : premièrement, la scène commence par Thésée qui regarde l'horizon et donne une description très détaillée d'Athènes, pleine

---

<sup>504</sup> AA, p. 105.

<sup>505</sup> *Ibidem*.

d'anachronismes comme d'habitude, dans l'espoir de jouir des divertissements de la ville avec Phèdre ; au contraire, la vision qui s'offre à cette dernière est moins sereine, puisqu'elle aperçoit un peuple en deuil, le bruit de glas et des drapeaux en berne. La mort d'Égée a déjà eu lieu, Thésée vient d'en recevoir la nouvelle et fait semblant d'être encore plus affligé que dans la première version : « Mon vénéré père [...] Un choc funeste... Mon père qui m'aimait... Le pilote qui vient de monter à bord m'a porté la triste nouvelle... »<sup>506</sup>. Donc, dans cette version, l'action est plus linéaire, puisqu'au moment où les protagonistes arrivent à destination, le drame s'est déjà consommé. Dans les deux versions, Thésée accuse Autolykos d'avoir hissé les voiles noires contre ses dispositions et jouit d'avoir anticipé son moment de gloire, mais si dans l'ancien sketch le prince s'emporte contre le marin, dans la pièce de 1963, il est plus magnanime et pardonne facilement le gabier : « Aucune sanction, d'ailleurs... Pas l'ombre d'un blâme officiel... Des erreurs se produisent dans les barques les mieux organisées »<sup>507</sup>. De plus, dans cette version, l'écrivaine ajoute des répliques qui font ressortir la dimension politique de cette scène et qui soulignent davantage la bassesse de Thésée : en effet, le prince cherche à convaincre les autres à raconter une version arrangée des faits aux journalistes pour sauver sa réputation et ne pas se rendre ridicule avec l'histoire du labyrinthe et des miroirs déformants. Avec le prétexte d'épargner aux parents des victimes des souffrances, il a l'intention de mentir pour faire croire aux autres qu'il est le héros qui a purgé la terre d'un monstre terrible :

Mettons-nous d'accord pour épargner aux familles des victimes des descriptions inutilement atroces. Je compte leur laisser croire que nos quatorze otages, après ma victoire sur le Minotaure, ont préféré s'enfoncer dans les profondeurs de la Crète dans l'intention d'explorer le pays...<sup>508</sup>

Dans l'ancien sketch, Thésée n'était pas plus sincère ou loyal, car il ne s'intéressait qu'aux apparences et, malgré la réalité des faits, il était disposé à mentir pour préserver son image héroïque : « Être attendu, cela rassure... Je n'ai plus, désormais, qu'à faire semblant d'être ce qu'ils

---

<sup>506</sup> *QM*, p. 275.

<sup>507</sup> *Ibidem*.

<sup>508</sup> *QM*, p. 276.

croient que je suis »<sup>509</sup>. On pourrait affirmer que cet aspect, toujours présent dans les deux cas, se développe davantage dans la version de 1963. Dans les deux pièces, Autolykos informe son maître que le Minotaure a survécu au combat et qu'il a pris la forme d'un « monstre marin »<sup>510</sup>, dans le sketch, ou d'un « serpent marin »<sup>511</sup>, dans la pièce de 1963, et qu'il rôde autour d'Athènes. Si faisant, le marin ne fait qu'annoncer le destin de Thésée et de Phèdre, puisque le lecteur/spectateur comprend tout de suite que l'on fait référence au monstre que Neptune enverra sous requête du prince pour punir le fils Hippolyte. Après cette révélation, Thésée se désintéresse au problème et cherche à garder les apparences en corrompant Autolykos avec un navire de pêche et il déclare qu'il a fini de chasser les monstres. Néanmoins, si dans la première version, il dit au moins la vérité, c'est-à-dire que, outre ses devoirs politiques, il est trop fatigué et il veut passer le reste de sa vie dans le calme, « Je n'ai vaincu qu'un seul monstre et déjà ma force s'épuise »<sup>512</sup> ; dans la pièce de 1963 il prend comme prétexte ses responsabilités d'homme d'État et se cache derrière ses obligations politiques pour ne pas avouer qu'il a peur et qu'il est incapable d'affronter des monstres : « Je ne repartirai pas. Ma royauté désormais m'attache au rivage »<sup>513</sup>. Outre à refuser son rôle de héros, dans la version de 1963, Thésée fait pire, car il ajoute qu'il veut s'inspirer des lois crétoises pour remodeler le gouvernement athénien : « Je compte réorganiser l'État, non sans m'inspirer de certains principes des polices crétoises... »<sup>514</sup>. Si disant, Thésée confirme d'être à l'opposé du héros de la tradition, voire il est en train de devenir un nouveau Minos, un tyran qui ne pourra que ruiner la civilisation athénienne. La pièce se termine, dans les deux cas, avec une réplique de Phèdre où l'on peut voir une référence assez explicite au destin des personnages, qui est en ligne avec l'ensemble du texte : « J'espère, Thésée, que je me ferai aimer

---

<sup>509</sup> *AA*, p. 105.

<sup>510</sup> *AA*, p. 106.

<sup>511</sup> *QM*, p. 276.

<sup>512</sup> *AA*, p. 106.

<sup>513</sup> *QM*, p. 277.

<sup>514</sup> *Ibidem*.

d'Hippolyte »<sup>515</sup>. Dans la version de 1963, le style nous semble plus soigné<sup>516</sup> et l'écrivaine donne preuve d'une plus grande maturité à l'égard de son œuvre, car elle assure non seulement la cohérence textuelle, mais enrichit ses personnages d'une plus grande épaisseur et complexité psychologique.

### 5.13 Considérations générales

Pour résumer, on peut affirmer qu'au passage d'une version à l'autre l'écrivaine a enrichi énormément son texte : dans la pièce de 1963, elle a élargi les centres d'intérêt et a développé plusieurs aspects qui n'étaient qu'à l'état d'ébauche dans la première version. On a vu que la structure de l'ancien sketch demeure la même dans les deux textes, sauf pour quelques suppressions qui se sont avérées nécessaires, comme par exemple l'effacement de deux monologues qui donnaient à la pièce un aspect trop figé et artificiel. L'écrivaine a gardé le squelette d'*Ariane et l'Aventurier* pour créer une œuvre plus riche et complexe : elle a exploité toutes les potentialités que ce mythe pouvait lui offrir et a chargé son texte de significations nouvelles en donnant preuve d'une plus grande maturité à l'égard de son œuvre. Comme elle-même l'affirme dans la préface à l'édition de Plon :

[...] ce mince badinage touchait à des thèmes qui m'émouvaient encore, et sur lesquels j'étais probablement plus renseignée qu'autrefois. Le mythe nonchalamment traité par moi dans l'ancien sketch parisien gardait d'étranges virtualités, qui ne se révélaient pleinement à l'auteur qu'au cours de cette relecture<sup>517</sup>.

---

<sup>515</sup> *Ibidem*. Dans *Ariane et l'Aventurier*, la réplique est la même avec une légère variante stylistique : « J'espère, Thésée, que je parviendrai à me faire aimer d'Hippolyte », p. 106.

<sup>516</sup> Parmi les variantes stylistiques, voilà quelques exemples : « Je me sens les épaules assez fortes pour porter le poids de la mort du vieux » (*AA*, p. 105), « Je me sens les épaules assez larges, Sire, pour porter seul la mort du vieux » (*QM*, p. 275) ; « Je suis navrée, Thésée » (*AA*, p. 105), « Thésée, cette nouvelle me navre » (*QM*, p. 276) ; « Faites-moi présent de cette barque » (*AA*, p. 106), « Faites-moi plutôt cadeau de cette barque » (*QM*, p. 276) ; « J'oubliais : vous avez un fils » (*AA*, p. 106), « C'est vrai, vous avez un fils » (*QM*, p. 277).

<sup>517</sup> M. Yourcenar, *Thésée : aspects d'une légende et fragment d'une autobiographie* cit., pp. 176-177.



Premièrement, l'image du Minotaure est mieux développée et, même si dans l'ancien sketch il était déjà annoncé, il acquiert une place prépondérante seulement dans la version de 1963 où la problématique intérieure est plus explicite et manifeste. Le titre même contribue à rendre plus évident ce changement : si dans le sketch de 1939 il n'était que le symbole d'une libération des sens et des instincts, ici il représente le destin, les obsessions, les craintes, les passions et les côtés sombres de l'homme. Inspirée par les tragiques événements de la Seconde Guerre Mondiale, Yourcenar utilise l'image du monstre pour proposer des réflexions sur l'existence du Mal et sur les drames de l'Histoire ; mais les nombreuses références à l'actualité et les anachronismes qui se multiplient dans cette version, au lieu de limiter la pièce, la rendent encore plus universelle, puisqu'ils montrent que toutes les époques contiennent en germe les événements et les drames futurs. On a vu que l'auteure a réécrit complètement trois scènes : celle des victimes dans la cale, le voyage de Thésée à l'intérieur du labyrinthe et le dialogue entre Bacchus (Dieu) et Ariane. Ces trois parties sont fondamentales pour mieux comprendre la signification du Minotaure, puisqu'elles proposent des interrogations universelles sur l'existence de Dieu et sur le destin des hommes que l'on ne trouvait pas dans l'ancien sketch.

De plus, comme le sous-titre *Divertissement sacré* le suggère, la coexistence du comique et du tragique est maintenue dans les deux versions, voire dans la pièce de 1963 le contraste entre ces deux dimensions s'accroît davantage. En effet, dans *Ariane et l'Aventurier*, c'est l'aspect bouffon et comique qui est prépondérant, mais l'écrivaine n'a pas voulu le supprimer, au contraire, elle affirme :

Il n'était pas question de supprimer le côté badin de l'aventure : les allusions littéraires avant la lettre, les à-peu-près amusés, sinon amusants, semblent à leur place dans ce qui reste un divertissement et en soulignent peut-être le sens<sup>518</sup>.

Néanmoins, même si ces aspects sont gardés, certaines scènes tournent à la « farce noire »<sup>519</sup> et la dimension tragique est plus accentuée

---

<sup>518</sup> *Ibidem*, p. 178.

<sup>519</sup> *Ibidem*, p. 179.

par rapport à la version de 1939, puisque les personnages sont incapables de faire face à leur destin, et même s'ils peuvent susciter le rire, ils restent des hommes accablés par leurs actions, jouets de forces qui les dépassent<sup>520</sup>. Un autre élément qui permet au lecteur/spectateur de réfléchir est la dimension politique, complètement absente dans l'ancien sketch et introduite pour la première fois dans l'édition de 1963 : Minos et Thésée sont représentés comme deux souverains médiocres, égoïstes, des tyrans qui ne pensent qu'à leur propre intérêt ; par moment, leur caractère faible et inadéquat nous fait sourire, mais si on pense que leur médiocrité placée dans un poste utile peut causer d'innombrables désastres et crimes, cela contribue à la dimension tragique de la pièce et ne fait que rappeler les nombreuses drames qui ont déjà eu lieu dans l'Histoire.

À ce propos, on a vu que le personnage de Thésée change beaucoup d'une version à l'autre : si dans l'ancien sketch il « n'était qu'un prince de comédie portant beau »<sup>521</sup>, dans *Qui n'a pas son Minotaure ?* il devient encore plus médiocre et détestable pour tous ses défauts qui sont accentués davantage. L'écrivaine même, dans un entretien avec Matthieu Galey, affirme : « Thésée, caricature de l'homme moyen, qui sans cesse se ment à soi-même, ne devient supportable qu'au moment où il s'avoue "un pauvre homme" »<sup>522</sup> et, dans un autre entretien, il le définit comme « le plus maltraité de mes personnages »<sup>523</sup>. Contrairement à l'ancien sketch, où il était déterminé dans sa mission et il voulait à tout prix combattre le Minotaure, dans la version de 1963, il n'est qu'un lâche qui ment continuellement aux autres et à soi-même, et qui n'a pas le courage de prendre ses responsabilités. Peu importe si les victimes sont mortes à cause de sa négligence ou s'il n'a pas tué le monstre et s'il le rencontrera sur sa route, ce qui est important pour lui, c'est de garder les apparences et de faire croire à son peuple qu'il est un héros. Avec ces changements, l'écrivaine veut justement mettre en relief la bassesse et la médiocrité de

---

<sup>520</sup> R. Poignault, *Qui n'a pas son Minotaure ? Le sourire grinçant du mythe* cit., p. 241.

<sup>521</sup> *Ibidem*, p. 179.

<sup>522</sup> M. Yourcenar, *Les Yeux Ouverts* cit., p. 187.

<sup>523</sup> P. de Rosbo, op. cit., p. 73.

Thésée, non pas pour le goût de dénigrer le mythe, comme on pourrait le croire, mais pour atteindre une sorte de « comique désintégration »<sup>524</sup> du personnage, pour montrer l'homme dans ses comportements les plus bas et les plus lâches et pour considérer un aspect qui est le plus souvent négligé par la littérature, mais qui fait quand même partie de l'homme et qu'il faut accepter : la banalité, l'inertie et la médiocrité. Dans une lettre à Gabriel Marcel du 19 juillet 1963, Yourcenar traite ce thème à propos du *Mystère d'Alceste* et de *Qui n'a pas son Minotaure ?* :

C'est ainsi que grâce à vous je me rends mieux compte de l'importance qu'a pour moi cette retombée vers le mesquin et le banal [...] qui, après de faibles velléités d'héroïsme, devient le thème même de l'aventure de Thésée telle que je l'ai envisagée. [...] il me semble que nous sommes [...] dans le monde de ce que la philosophie hindoue appelle les *tamas*, les modes de lourdeur et d'opacité, ou tout au moins d'inerte routine, qui interviennent sans cesse dans l'existence humaine<sup>525</sup>.

Il est évident que ces affirmations montrent l'intérêt de l'écrivaine pour ces aspects et désavouent les critiques qui ont vu dans cette pièce une dérision du mythe à la manière de Giraudoux.

Les autres personnages de la pièce, dans la version de 1963, sont développés davantage et acquièrent une plus grande épaisseur psychologique : Ariane, qui était une figure trop idéale et éthérée dans l'ancien sketch, devient plus humaine et éprouve des émotions, comme la jalousie, le désir de vengeance et la colère. Phèdre, dans la version de 1963, est en partie responsable de l'échec de Thésée, car elle a joué un rôle important dans la mort des victimes ; tandis que, dans l'ancien sketch, elle était plus naïve et ne voulait pas tromper Thésée. De plus, le contraste entre les deux sœurs s'accentue, mais de façon plus implicite et moins voyante et banale, en supprimant toutes les répliques qui paraissaient superflues ou redondantes. Autolykos, plus malin et rusé, acquiert une importance majeure dans la version de 1963, car on lui donne plus de place et son rôle est de dénigrer davantage son maître et de souligner toutes ses bassesses et ses négligences.

---

<sup>524</sup> M. Yourcenar, *Thésée : aspects d'une légende et fragment d'une autobiographie* cit., p. 179.

<sup>525</sup> M. Yourcenar, *Persévérer dans l'être* cit., pp. 440-442. Italique de l'auteure.

En ce qui concerne l'œuvre dans son ensemble, on a remarqué que les modifications et les suppressions opérées visent toujours à donner une plus grande cohérence à l'ensemble textuelle ; de plus, la transition entre les différentes scènes est rendue plus souple et floue, grâce à des renvois ou à des effets de contraste qui relient les scènes entre elles et qui empêchent un passage trop brusque d'une partie à l'autre. Finalement, on peut affirmer que les corrections que l'écrivaine a apportées à la version de 1963, après une longue gestation de trente années, relèvent une nouvelle prise de conscience de son œuvre et une plus grande maturité.

## Chapitre VI

### De Plon à Gallimard

#### 6.1 L'affaire Plon

On a vu précédemment que les relations entre Marguerite Yourcenar et ses éditeurs ne sont pas toujours faciles, car elle surveille de tout près son œuvre et ne concède à personne d'en disposer librement ou d'y apporter la moindre modification sans son consentement. Bien consciente de ses droits, Yourcenar n'hésite pas à les faire respecter coûte que coûte, même si pour le faire elle doit tenter de longs procès.

Au sein de la maison d'édition Plon, à partir de 1951, c'est Charles Orenge qui prend soin de défendre l'œuvre de Marguerite Yourcenar et qui, avec l'autorisation de l'auteure, réunit tous les ouvrages publiés avant-guerre par Grasset afin de les insérer dans le catalogue de Plon. La compétence et le soin avec lesquels Orenge s'occupe de sauvegarder les textes de Yourcenar suscitent l'estime et l'amitié de l'écrivaine, qui lui fait toujours une grande confiance. Néanmoins, en 1960 Orenge quitte la maison d'édition Plon<sup>1</sup> et un nouvel directeur littéraire prend sa place : il s'agit de Georges Roditi, un homme avec lequel Yourcenar ne s'entend pas et qui ne possède pas les qualités de son prédécesseur. L'écrivaine l'accuse de négligence et se plaint souvent que les contacts entre la maison et les auteurs soient presque inexistantes. De plus, les problèmes économiques des éditions Plon ne font qu'aggraver la situation, déjà désastreuse, et contribuent à une baisse de la production qui décourage davantage les auteurs ; par conséquent, pour éviter la faillite, Plon est rachetée par les Presses de la Cité, dirigées par Sven Nielsen, autre géant de l'édition après Hachette. Cette situation n'augure rien de bon et décourage énormément l'écrivaine, qui a l'intention de résilier au plus vite son contrat avec Plon pour confier son nouveau texte, *L'œuvre au noir*, à Gallimard, considéré plus apte à défendre son ouvrage. Comme elle l'écrit à son avocat, Marc Brossollet :

---

<sup>1</sup> Il devient directeur littéraire chez Fayard, puis il s'installe à Monaco où il avait fondé en 1943 les éditions du Rocher.

La maison Plon [...] se débat dans des difficultés financières et administratives particulièrement graves, et qu'il s'en est suivi, non seulement une baisse très nette de sa production, mais encore une totale incapacité à maintenir sous les yeux du public les ouvrages, épuisés de fait, mais figurant comme courants au catalogue, et enfin une série de remaniements directoriaux désastreux quant aux bons rapports entre la maison et les écrivains. Dans mon cas particulier, et de plus en plus, mon présent désir serait donc de limiter au minimum le nombre d'ouvrages à donner à Plon<sup>2</sup>.

Dans la correspondance de l'écrivaine on trouve aussi une lettre adressée à Georges Roditi, datée du 25 mars 1963, où elle se plaint de la mauvaise gestion de la maison et de la négligence des employés qui, loin de consulter ses propres ouvrages récemment parus chez Plon, se sont contentés de dresser une liste pleine d'erreurs, de fautes de date, ou encore ils ont noté des volumes qui ont été épuisés depuis longtemps ou qui sont mentionnés seulement pour la première édition et non pour l'édition courante. L'écrivaine ne manque pas d'exprimer son mécontentement : « Je n'ai pas besoin de souligner le tort grave qu'une négligence de ce genre me fait »<sup>3</sup> et ajoute : « J'achève ce réquisitoire qui, croyez-le bien, me laisse essoufflée, et, ce qui est plus grave, amèrement découragée »<sup>4</sup>. Pour mieux marquer son agacement, elle explique l'importance de la réécriture pour son œuvre ; il ne s'agit pas simplement de réimpressions ou de rééditions ordinaires, mais d'un véritable travail de correction qui l'amène à reprendre ses ouvrages anciens pour les transformer complètement et pour en faire des œuvres nouvelles, enrichies par son expérience. Par conséquent, la réécriture est une pratique fondamentale pour Yourcenar, car elle cherche continuellement à améliorer à travers ses corrections et elle le souligne bien dans sa correspondance avec Roditi :

Ces erreurs sont d'autant plus graves que mon programme d'écrivain depuis 1950 a consisté à jouer cette partie très rare (et il me semble assez digne d'attention par sa rareté même) qui consiste à reprendre incessamment les œuvres anciennes, à les republier [...] n'utilisant le texte d'autrefois que comme une étude préparatoire, l'amplifiant et le transformant à la chimère d'une œuvre dont finalement toutes les parties seront en un sens

---

<sup>2</sup> M. Yourcenar, *Persévérer dans l'être* cit., p. 227.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 379.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 381.

contemporaines<sup>5</sup>.

En dehors de ce problème qui gêne beaucoup l'écrivaine, elle constate aussi un abaissement de la qualité des ouvrages publiés : c'est comme si Plon s'était commercialisé pour contenter tous les publics au détriment d'une littérature de qualité dont on s'éloigne de plus en plus. Pour ces raisons, Yourcenar ne fait plus aucune confiance à cette maison d'édition et commence à confier à Gallimard certains volumes qui ne sont pas concernés par le contrat avec Plon, comme *Sous bénéfice d'inventaire* en 1962 et *Fleuve profond, sombre rivière* en 1964. En octobre 1963, elle se laisse imprudemment convaincre à signer avec Plon le contrat pour *L'œuvre au noir*, qu'elle est encore en train d'écrire, probablement parce que ce texte dérive de *La Mort conduit l'attelage*, dont cette maison d'édition avait acquis les droits de l'éditeur Grasset en 1956<sup>6</sup>. Néanmoins, lorsqu'elle comprend que son œuvre est en train de devenir bien plus qu'une simple refonte du roman publié autrefois, elle ne veut plus la confier à une maison d'édition qui se fait de plus en plus commerciale et qui continue à donner preuve de maladresse et de négligence. De plus, elle est consciente de son succès et tient beaucoup à son image publique, par conséquent la dispersion de son œuvre dans plusieurs maisons d'éditions lui paraît problématique et critiquable. À partir de ce moment, elle charge son nouvel avocat Marc Brossollet et Charles Orenco de défendre ses intérêts et de l'aider à résilier son contrat avec Plon, dont le catalogue est devenu désormais sans rapport avec ses textes. Néanmoins, dans ses rapports avec l'éditeur, elle ne peut pas exercer la « clause de conscience » qu'elle propose à son avocat, au contraire ce dernier lui conseille d'agir avec prudence, puisque la situation est très délicate et risque de se compliquer davantage en raison du fait qu'elle a déjà signé un accord pour son nouveau roman. En effet, Plon n'est pas disposé à se laisser échapper un livre qui promet d'avoir un succès pareil ou même plus grand que celui des *Mémoires d'Hadrien* :

---

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 379.

<sup>6</sup> M. Brossollet, *Marguerite Yourcenar et ses éditeurs* dans *Marguerite Yourcenar Essayiste*, textes réunis par C. Biondi, F. Bonali-Fiquet, M. Cavazzuti et E. Pessini, Tours, SIEY, 2000, pp. 315-322.

en 1965, Georges Roditi écrit à Yourcenar pour solliciter l'envoi du manuscrit de *L'œuvre au noir* et, en même temps, se montre gêné par les attentions des autres maisons d'éditions qui avancent des propositions pour obtenir ce texte tant attendu ; d'un ton arrogant et assuré, il rappelle à l'écrivaine qu'elle s'est liée par contrat et qu'elle ne peut pas confier son roman à d'autres que Plon. En ce qui concerne les œuvres à venir, il l'invite à ne rien signer avant d'écouter sa proposition :

J'apprends sans aucun plaisir que les émissaires d'une maison rivale se succèdent dans votre île ! J'en suis inquiet, non pour ce livre qui est deux fois sous contrat chez Plon et ne peut nous être enlevé, mais pour les *suivants*. J'espère que vous ne signez rien<sup>7</sup>.

Toutefois, Marguerite Yourcenar n'est pas disposée à confier son texte à Plon qu'elle considère « de moins en moins fait pour publier ce genre d'ouvrage »<sup>8</sup> et si elle ne peut pas le faire paraître où bon lui semble, elle préfère ne le publier guère<sup>9</sup>. En juillet 1966, on engage un procès qui sera très long et difficile, mais puisque le Tribunal est très encombré, on reporte l'audience au mois de janvier 1968 et, entretemps, on tente de nouvelles négociations. Une première transaction a lieu le 17 novembre 1967 : Plon demeure le principal éditeur de Yourcenar, mais renonce à la publication de *L'œuvre au noir*. À partir de ce moment, les maisons d'éditions intéressées à publier ce livre se succèdent continuellement pour avancer des propositions à l'écrivaine : outre Gallimard, des représentants des éditions Grasset, qui avaient déjà publié certaines œuvres de Yourcenar, écrivent et rendent visite à l'auteure pour la convaincre à revenir ; notamment, Bernard Privat, qui dirige la maison, lui envoie une lettre où il regrette d'avoir perdu une si grande écrivaine et lui propose un contrat avantageux. Pour un instant, Yourcenar prend en considération cette proposition et semble hésiter entre Grasset et Gallimard. Entretemps, Thérèse de Saint-Phalle, qui travaille chez Plon, tente d'obtenir un rendez-vous à Petite Plaisance pour négocier, mais elle n'y arrivera jamais, contrairement à d'autres éditeurs qui se rendent à Monts-Déserts par l'entremise de Charles Orengo, comme Paul Flamand

---

<sup>7</sup> J. Savigneau, op. cit., p. 301.

<sup>8</sup> M. Yourcenar, *Lettres à ses amis et quelques autres* cit., p. 255.

<sup>9</sup> J. Savigneau, op. cit., pp. 301-302.



des éditions du Seuil, intéressé lui aussi par la publication de *L'œuvre au noir*. Toutefois, Yourcenar a déjà fait son choix et donne son volume à Gallimard, avec lequel elle espère confier tous ses ouvrages passés et futurs.

Pour l'instant, l'affaire Plon semble résolu, mais plus tard, en 1971, l'écrivaine décide de se libérer complètement de cette maison d'édition et on arrive enfin à un nouvel accord qui permet à Yourcenar de quitter définitivement Plon. Six mois plus tard, lorsqu'elle se trouve à Bruges pour signer et dédicacer ses œuvres, elle s'aperçoit qu'il y a des volumes qui ont été réédités sans son consentement et qui présentent des fautes non négligeables. Cette situation fâcheuse la pousse à tenter un nouveau procès qu'elle gagnera en 1975, laissant Plon sans aucun de ses ouvrages à son catalogue. Après ce contentieux, on a déjà vu que l'écrivaine confie toute son œuvre à Gallimard, où elle fait la connaissance de Yannick Guillou qui devient son agent littéraire à l'intérieur de la maison et qui deviendra plus tard son exécuteur littéraire avec son avocat Marc Brossollet. Donc, elle arrive enfin à réunir tous ses ouvrages chez un unique éditeur, dans des collections de prestige, comme la collection blanche, Folio et, plus tard, La Pléiade. Comme elle le conseillait à Roger Lacombe<sup>10</sup> dans une lettre, « Gallimard me semble encore de tous les éditeurs le meilleur pour la présentation typographique, l'immense catalogue, et une certaine ouverture d'esprit vers la littérature »<sup>11</sup>. C'est pour cette raison qu'elle décide de reprendre ses pièces théâtrales pour les faire paraître chez Gallimard en deux volumes, publiés en 1971 : dans le premier, *Théâtre I*, l'écrivaine recueille les pièces les plus variées en les présentant probablement par ordre d'importance, *Rendre à César*, *La Petite Sirène* et *Le Dialogue dans le marécage* ; tandis que dans *Théâtre II* on regroupe les pièces mythologiques en suivant l'ordre de leur publication, *Électre ou la chute des masques*, *Le Mystère d'Alceste* et *Qui n'a pas son Minotaure ?*. La position de *Qui n'a pas son Minotaure ?* à l'intérieur du recueil nous

---

<sup>10</sup> Roger Lacombe était le directeur de l'Institut français de Stockholm et l'auteur de *Sade et ses masques*, Paris, Payot, 1974.

<sup>11</sup> M. Yourcenar, *Lettres à ses amis et quelques autres cit.*, p. 391.

semble heureuse, car l'écrivaine a voulu la placer après *Le Mystère d'Alceste*, probablement avec l'intention de garder le parallèle entre l'aventure d'Hercule avec la Mort et la lutte de Thésée contre le Minotaure, qui était déjà mis en relief dans l'édition publiée par Plon en 1963. Donc, d'une part, avec *Le Mystère d'Alceste*, on retrouve un rustre qui au bon moment devient un véritable héros, et de l'autre côté, celui qui est supposé être le héros par excellence se révèle un homme médiocre qui n'arrive pas à faire face à son destin. Au-delà des raisons chronologiques, il nous semble évidente l'intention de l'auteure de rapprocher ces deux pièces qui présentent des points en commun, tandis que *l'Électre ou la chute des masques* se configure comme une pièce autonome et indépendante des autres et qui sert d'ouverture au recueil.

## 6.2 La préface dans les deux éditions

Le texte de *Qui n'a pas son Minotaure ?*, ne change guère au passage d'une version à l'autre, car l'écrivaine se limite à reprendre la version de Plon et à l'envoyer à Gallimard. Au contraire, la préface subit quelques modifications et corrections qui concernent surtout le style mais aussi le contenu. La première grande différence qui saute aux yeux est le titre qui dans la version de 1963 est *Thésée : aspects d'une légende et fragment d'une autobiographie*, tandis que dans la version de 1971, il devient *Aspects d'une légende et histoire d'une pièce*. Premièrement, l'écrivaine a enlevé le nom du héros de la légende pour une raison qui nous semble évidente : le lecteur qui aborde pour la première fois ce texte croit lire un essai centré essentiellement sur la figure du héros attique ; en fait, la préface ne se limite pas au seul personnage de Thésée, puisque l'on parle aussi d'Ariane et de son traitement dans la littérature, l'art et la musique. On peut affirmer que le titre de la préface dans l'édition Gallimard de 1971 est plus fidèle au contenu de l'essai : en effet, *Aspects d'une légende* ne fait pas référence à un personnage en particulier, mais il prend en considération le mythe dans son ensemble. L'autre partie du titre dans la préface de 1963, *fragments d'une autobiographie*, a été enlevée et remplacée par *histoire d'une pièce*. Évidemment l'auteure a supprimé la référence personnelle au profit d'un titre qui se veut plus objectif et

détaché : il est vrai que la composante autobiographique demeure dans les deux versions, car l'écrivaine, à la fin de l'essai, raconte les circonstances de composition de son œuvre et l'expérience du jeu littéraire avec Fraigneau et Baissette ; pourtant, Yourcenar supprime cette référence dans le titre pour rendre moins évident l'élément autobiographique, auquel elle ne veut pas attacher une trop grande importance. Dans la version de 1971, on retrouve un plus générique *histoire d'une pièce*, qui se concentre davantage sur l'aspect théâtral de l'œuvre, sans mettre l'accent sur les événements personnels.

Le changement du titre n'est pas sans conséquences, puisqu'il doit fournir au lecteur des informations sur le contenu de l'essai et diriger un peu son attention vers ce qui est essentiel. Donc, cela nous permet de mieux comprendre les intentions de l'auteure, qui a voulu supprimer toute inexactitude et toute référence personnelle pour se concentrer davantage sur l'étude du mythe de Crète et sur l'histoire de son texte théâtral.

Outre le titre qui nous offre des informations précieuses sur le changement de ses intentions, l'écrivaine corrige son texte au passage d'une version à l'autre : elle supprime les coquilles, les fautes d'impression et enlève aussi certaines répétitions et toute phrase qui lui paraît redondante ou superflue, pour rendre son discours plus concis, efficace et moins répétitif. Par exemple, au début de la préface, dans l'édition de 1963 on pouvait lire :

Les aventures gréco-crétoises de Thésée [...] comptent parmi les légendes antiques *ayant gardé le plus d'attrait pour l'imagination humaine, parmi celles aussi* qui comportent le plus d'éléments immédiatement comparables à ceux du conte populaire [...]<sup>12</sup>.

Dans la version publiée par Gallimard, l'auteure supprime la partie que l'on a soulignée en italique, car il est évident que si cette légende peut être facilement comparée au conte populaire, cela signifie qu'elle contient des éléments qui exercent un grand attrait sur l'imagination

---

<sup>12</sup> M. Yourcenar, *Thésée : aspects d'une légende et fragment d'une autobiographie* cit., p. 155. On souligne en italique la partie qui a été enlevée dans l'édition de 1971. À partir de ce moment, on utilisera les termes Plon et Gallimard pour distinguer les deux versions de la pièce.

humaine ; par conséquent, on n'a plus besoin de souligner cet aspect, car il ressort évidemment de ce discours. Plus loin dans le texte, Yourcenar continue à supprimer les répétitions, par exemple, la « société crétoise »<sup>13</sup> dont on parle dans la version de 1963 devient simplement « la société »<sup>14</sup> dans l'édition de 1971, puisque la référence à Crète était évidente et commençait à être redondante à l'intérieur de la phrase. De plus, après avoir parlé de Thésée comme d'une comparse dans les tragédies antiques, l'écrivaine ne répète plus dans la version de 1971 qu'on le retrouve encore « dans le rôle, secondaire aussi, [...] »<sup>15</sup>, mais commence tout de suite à présenter l'œuvre des *Suppliantes* d'Euripide pour montrer directement la place marginale qu'il occupe. D'autres passages ont été enlevés par l'écrivaine afin de ne pas alourdir le texte avec des répétitions superflues et pour aller à l'essentiel. Par exemple, à la fin du discours sur sa pièce, elle supprime toute une partie sur les modifications apportées qui résultait redondante dans l'édition de Plon :

Je m'efforçais surtout de décaper la pièce de cet ancien vernis de jeux d'esprit [...] *j'ai tâché en tout cas que ces espiègleries et ces beautés restassent cette fois en caractère*. Il n'était pas question de supprimer le côté badin de l'aventure<sup>16</sup>.

En effet, même sans ce passage, le discours de l'écrivaine résulte clair, par conséquent, les suppressions opérées dans la version de 1971 vont dans le sens d'une plus grande concision et clarté : on enlève le superflu, on modifie certaines phrases, on remplace des mots par d'autres plus appropriés au contexte et, finalement, on cherche à être plus précis dans l'exposition, pour améliorer le texte dans son ensemble. Les corrections peuvent intéresser des mots isolés aussi bien que des phrases entières : dans la version de 1971, elle appelle « poètes »<sup>17</sup> ceux qui ont transmis le mythe du Minotaure, en remplaçant le mot « conteurs grecs »<sup>18</sup> qu'elle avait employé en 1963, probablement parce qu'il faisait penser à un

---

<sup>13</sup> Plon, p. 158.

<sup>14</sup> Gallimard, p. 167.

<sup>15</sup> Plon, p. 161.

<sup>16</sup> Plon, pp. 177-178. On utilise l'italique pour indiquer la partie qui a été supprimée dans la version de 1971.

<sup>17</sup> Gallimard, p. 166.

<sup>18</sup> Plon, p. 157.

genre littéraire bien précis. Plus loin, au lieu de faire référence aux « malheureux rois de Thèbes et de Mycènes »<sup>19</sup> comme dans la version de 1963, l'écrivaine est plus explicite et parle directement « d'Agamemnon ou d'Œdipe »<sup>20</sup>. De plus, elle précise davantage certaines affirmations et en corrige d'autres qui, en dernière analyse, ont dû lui sembler sans fondement ou injustifiées : par exemple, dans la version de 1971, elle ne définit plus Thésée comme un « roi bienfaisant »<sup>21</sup>, mais elle se limite à le considérer un « grand monarque »<sup>22</sup> ; puis, lorsque l'on parle de la richesse de cette légende, dans la dernière édition, on ne la considère plus « du seul point de vue de l'érudition »<sup>23</sup>, probablement car l'écrivaine avait compris que cette notation pouvait sembler un peu réductrice. Au cours des années 1960, Marguerite Yourcenar continue à s'intéresser à l'Antiquité et approfondit ses connaissances, car elle se consacre à la traduction de poèmes grecs pour son recueil, *La Couronne et la Lyre* ; il est probable qu'en révisant la préface elle ait voulu corriger certaines inexactitudes ou erreurs trouvées au cours d'une relecture plus attentive de l'édition de 1963. En effet, on remarque beaucoup de variantes qui visent à corriger ou à expliquer davantage certains aspects du mythe : par exemple, lorsque l'on parle de Callimaque, l'auteure explique que « nous sommes au fond dans le monde de l'églogue et non dans celui de l'épopée »<sup>24</sup> ; en fait, cela n'est pas complètement exact, puisque le poème de Callimaque ne semble pas appartenir au genre de l'églogue et l'écrivaine se corrige dans la version de 1971 : « nous sommes dans le monde du conte archaïsant ou de l'épopée miniature, et non dans l'épopée tout court »<sup>25</sup>. S'il est nécessaire, l'écrivaine explique davantage certains concepts pour les rendre plus évidents et moins allusifs, comme au moment où elle parle de l'Œdipe de Gide. Voilà les deux versions :

---

<sup>19</sup> Plon, p. 159.

<sup>20</sup> Gallimard, p. 167.

<sup>21</sup> Plon, p. 156.

<sup>22</sup> Gallimard, p. 165.

<sup>23</sup> Plon, p. 156.

<sup>24</sup> Plon, p. 163.

<sup>25</sup> Gallimard, p. 170.

[...] Œdipe devenu obscurantiste y débite sans plus les pieux clichés de son ancien ennemi Tirésias, et [...] c'est Thésée qui reprend à son compte les conclusions que l'auteur prêtait naguère à son anticléricale Œdipe. (Gallimard, p. 171)

[...] l'Œdipe affranchi d'autrefois, les malheurs et l'aveuglement aidant, a pris la place du pieux Tirésias, et [...] Thésée reprend à son compte les anciennes conclusions de l'anticléricale Œdipe. (Plon, p. 166)

L'écrivaine, dans la version de 1971, rend plus évidente la ressemblance entre Œdipe et Tirésias que dans celle de 1963, car elle explique que le héros « débite sans plus les pieux clichés de son ancien ennemi » : c'est parce qu'il parle comme le vieux devin qu'il lui ressemble, tandis que dans la version de 1963 elle se limite à faire une rapide allusion, sans expliquer les raisons de ce rapprochement. Les deux éditions ne diffèrent pas beaucoup, mais la version de Gallimard nous semble plus claire et moins allusive. Parfois, l'auteure se croit obligée de supprimer des commentaires qui ne sont pas suffisamment justifiés, comme celui sur l'opéra de Monteverdi dans la version de 1963 qui disparaît dans l'édition de Gallimard, quand elle dit : « Mais ce n'est pas seulement le chant de l'inconsolable amour, c'est la forme et l'esprit du dithyrambe antique que Monteverde semble avoir retrouvé dans son opéra de 1608 »<sup>26</sup>. En effet, cette affirmation peut paraître un peu outrée et ambiguë, car elle n'explique pas précisément ce qui rapproche le dithyrambe antique de la musique de ce compositeur. On retrouve aussi d'autres passages qui ont été corrigés : par exemple, on ne définit plus le poète Nonnos comme un « grec déjà byzantin »<sup>27</sup>, probablement parce que l'écrivaine, après des lectures plus approfondies pour son recueil *La Couronne et le Lyre*, ne le considérait plus de la même façon. Elle prend soin aussi d'utiliser des termes plus appropriés et moins emphatiques : par exemple, pour parler du style du Grand Siècle, au lieu de le définir

---

<sup>26</sup> Plon, p. 170.

<sup>27</sup> Plon, p. 168.

comme une simple « mode classique »<sup>28</sup>, elle préfère utiliser le terme « classicisme »<sup>29</sup> dans la version de 1971 ; ou encore, lorsqu'elle décrit la poésie de Racine, dans l'édition de 1963, elle mêle ses impressions personnelles et risque d'utiliser un ton trop emphatique : « Sa poésie abstraite, d'une limpidité merveilleusement incolore »<sup>30</sup>, tandis que dans celle de 1971, elle se limite à « sa limpide poésie »<sup>31</sup>. Dans la version de 1963, on peut remarquer la tendance de l'écrivaine à apporter souvent son propre jugement ou ses impressions sur ce qu'elle est en train de commenter, tandis que dans l'édition de Gallimard, ces opinions, véhiculées le plus souvent par l'usage d'adjectifs, disparaissent. En effet, en ce qui concerne les mots isolés, la légende de Thésée n'a plus un intérêt « extraordinaire »<sup>32</sup>, comme on disait dans la version de 1963, la poésie de Racine n'est plus « merveilleusement incolore »<sup>33</sup> et la statue de Bacchus que l'on trouve à la Villa des Mystères n'est plus « gracieuse »<sup>34</sup>. On enlève toute considération personnelle et on supprime aussi tous les jugements qui risquent de ne pas être objectifs : Yourcenar ne parle plus de l'œuvre de Callimaque comme d'un « petit poème épique pour lettrés friands de savantes descriptions d'un passé primitif et de fines allusions littéraires »<sup>35</sup> et enlève son jugement sur la tragédie de Sénèque et ses considérations sur le drame : « cette pièce gonflée de rhétorique d'école, mais dont les effets dramatiques ou mélodramatiques se rapprochent déjà de ceux du drame moderne »<sup>36</sup>. C'est comme si l'écrivaine voulait donner à sa préface un aspect plus scientifique, en purifiant son texte de toute intervention subjective.

En ce qui concerne la partie finale de la préface, on a déjà vu que Marguerite Yourcenar raconte les circonstances de composition de sa pièce. Les corrections ne sont pas nombreuses, mais elles peuvent nous donner des informations sur l'importance que cette œuvre a acquise pour

---

<sup>28</sup> *Ibidem.*

<sup>29</sup> Gallimard, p. 173.

<sup>30</sup> Plon, p. 165.

<sup>31</sup> Gallimard, p. 171.

<sup>32</sup> Plon, p. 158.

<sup>33</sup> Plon, p. 165.

<sup>34</sup> Plon, p. 172.

<sup>35</sup> Plon, p. 162.

<sup>36</sup> Plon, p. 163.

l'écrivaine. Premièrement, cette dernière a modifié les dates de composition : si dans la version de 1963 l'écrivaine estimait avoir écrit cette œuvre « vers 1930, à moins que ce ne fût en 1932 ou même en 1933 »<sup>37</sup>, dans celle de 1971 elle se rapproche de la véritable date d'élaboration, probablement car elle commençait à s'intéresser de plus en plus à son image publique et, donc, à attacher plus d'importance aux événements passés de sa vie : « À Paris, vers 1932, à moins que ce ne fût en 1933 ou même en 1934 »<sup>38</sup>.

Une autre modification qui a été apportée à l'édition de Gallimard concerne le personnage d'Autolykos qui, contrairement à la version de 1963, n'est plus défini « un personnage giraldien »<sup>39</sup>, mais un « Mascarille un peu dieu »<sup>40</sup>. Cette suppression nous semble justifiée par la profonde antipathie que l'écrivaine éprouvait à l'égard de Giraudoux et de son théâtre qui, selon l'auteure, ne fait que détruire le mythe et le rendre ridicule. Comme Marguerite Yourcenar l'avoue elle-même, il était presque impossible de supprimer les ressemblances avec les pièces giraldiennes, donc il est évident que, si elle ne pouvait pas prévenir ce rapprochement, au moins, elle pouvait éviter de le suggérer dans ses préfaces. En effet, dans une lettre envoyée au critique Gabriel Marcel, elle affirme :

J'ai été d'éliminer tout ce qui, dans les deux pièces [*Le Mystère d'Alceste* et *Qui n'a pas son Minotaure ?*], lui ressemble [au théâtre de Giraudoux], mais c'eût été une décision bien artificielle. Il a somme toute – avec la seule exception de Molière – été le premier à traiter des sujets mythologiques sur le ton de la haute comédie, et toute représentation comique des thèmes antiques appelle désormais la comparaison avec lui [...]<sup>41</sup>.

Pour terminer sa préface, Yourcenar ajoute deux considérations personnelles qui nous semblent significatives : lorsqu'elle parle des deux scènes qui ont été complètement modifiées en 1944, notamment celle des victimes dans la cale et celle du voyage de Thésée à l'intérieur du labyrinthe, elle ajoute : « Deux scènes, pour moi essentielles, furent

---

<sup>37</sup> Plon, p. 174.

<sup>38</sup> Gallimard, p. 176.

<sup>39</sup> Plon, p. 178.

<sup>40</sup> Gallimard, p. 178.

<sup>41</sup> M. Yourcenar, *Persévérer dans l'être* cit., p. 441.



rajoutées en 1944 »<sup>42</sup>. Cette observation nous permet de comprendre que pour l'écrivaine ces ajouts comptaient beaucoup dans l'ensemble de la pièce, au point de les considérer essentiels et fondamentaux. Plus loin dans le texte, Yourcenar souligne encore une fois dans la version de 1971 la grande importance que la scène d'Ariane et Bacchus revêt pour elle : « Une seule scène, doublée en longueur, *s'est chargée d'une intensité toute nouvelle* »<sup>43</sup>. Ces considérations ne font que mettre l'accent sur les aspects nouveaux de la pièce ; ce qui compte pour l'écrivaine réside dans les scènes qui ont été rajoutées et qui n'existaient qu'à l'état d'ébauche dans la version d'*Ariane et l'Aventurier*. Même si à première vue ces remarques peuvent paraître mineures et sans trop d'importance, en fait elles permettent de reconsidérer l'œuvre de Yourcenar sous une lumière différente : si les scènes rajoutées sont essentielles pour la compréhension globale de la pièce, alors *Qui n'a pas son Minotaure ?* se détache beaucoup d'*Ariane et l'Aventurier* et peut être considérée comme une œuvre tout à fait différente. Il est évident que Yourcenar a toujours voulu détourner l'attention du lecteur de son ancien sketch, en effet elle ne le nomme jamais dans sa préface et ne fait aucune référence ni aux *Cahiers du Sud* ni aux deux amis qui ont participé à ce jeu littéraire, mais ce n'est qu'avec l'édition de 1971 qu'elle justifie en quelque sorte la distinction entre les deux ouvrages et explique l'importance des macro-variantes qu'elle a apportées à son texte. Dans ce cas, les modifications opérées doivent créer, selon l'auteure, une œuvre nouvelle et distincte de l'ancien sketch qui n'était qu'un squelette, une simple ébauche à partir de laquelle l'écrivaine a construit tout un système de significations qui s'est développé et enrichi au cours des années. Cette question, d'ailleurs très délicate, sera abordée en détail dans le dernier chapitre.

---

<sup>42</sup> Gallimard, p. 179. On souligne en italique la partie qui a été ajoutée à cette édition.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

## Chapitre VII

### Les didascalies scéniques

#### 7.1 Pièces à jouer ou à lire ?

Le théâtre de Marguerite Yourcenar a souvent été considéré comme un théâtre à lire plutôt qu'à jouer et c'est probablement pour cette raison qu'il n'a pas eu un grand succès et que les œuvres théâtrales sont les moins étudiées de l'écrivaine. De plus, les spécialistes qui ont abordé les pièces de Yourcenar se sont concentrés sur les éléments thématiques, au détriment de l'aspect performatif, plus inhérent au genre dramatique.

Premièrement, l'auteure n'a jamais voulu innover ou fonder une nouvelle esthétique théâtrale, car ce qui l'intéressait vraiment dans le théâtre c'était d'exprimer l'intériorité de ses personnages à travers les dialogues et de pouvoir exploiter le potentiel de son œuvre qui contient beaucoup d'éléments théâtraux : on pense, par exemple, au roman *Denier du rêve*, où l'on retrouve des scènes qui se prêtent naturellement à la représentation et qui ont été transposées dans la version théâtrale, *Rendre à César*, sans beaucoup de changements. Les autres textes se rapprochent du genre dramatique par l'attention réservée au dialogue et aux voix : on fait référence aux monologues de *Feux*, à celui d'Hadrien, à la multitude de voix dans *l'Œuvre au noir* et à *Alexis ou le traité du vain combat* qui n'est au fond que « le portrait d'une voix »<sup>1</sup>. L'écrivaine n'a pas cherché à imiter les dramaturges du XX<sup>e</sup> siècle, mais, comme elle-même l'expliquait à Matthieu Galey, elle a voulu aborder le genre dramatique pour mettre en scène la voix de ses personnages : « J'ai toujours attaché une importance considérable aux voix »<sup>2</sup>. Par conséquent, on a affaire à un théâtre statique qui ne possède pas de grandes actions scéniques, mais qui se concentre plutôt sur les dialogues<sup>3</sup>. En effet, le critique Gianni Poli

---

<sup>1</sup> M. Yourcenar, *Alexis ou le traité du vain combat* dans *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982, p. 5.

<sup>2</sup> M. Yourcenar, *Les Yeux Ouverts. Entretiens avec Matthieu Galey*, Paris, Centurion, 2010, p. 186.

<sup>3</sup> Cfr. D. H. Pageaux, *Marguerite Yourcenar dramaturge ?* in « Bulletin de la SIEY », n° 7, novembre 1990, pp. 13-27.

affirme à juste titre que le théâtre de Marguerite Yourcenar se rapproche du « drame vocal »<sup>4</sup> pour la prédominance de la voix sur les actions scéniques, c'est-à-dire que certaines pièces de l'auteure pourraient être adaptées au médium radiophonique sans beaucoup de difficultés, puisque les dialogues sont descriptifs et permettent de comprendre la situation sans avoir besoin de la montrer sur scène. Malgré cette attention pour la voix, il n'y a pas beaucoup de didascalies donnant des indications sur l'intonation des phrases, car l'écrivaine, surtout dans les premières pièces, est plus intéressée à mettre en images son texte et à l'illustrer à travers la voix des acteurs qui décrivent ce qui se passe sur scène<sup>5</sup>. Par conséquent, ce qui est fondamental dans la voix des personnages est le sens véhiculé par les mots plutôt que leur déclamation.

De plus, on ne trouve pas beaucoup d'informations pratiques pour la mise en scène, surtout dans les premières pièces, puisque les didascalies ne sont pas nombreuses. Probablement, l'absence de grandes actions scéniques et la surabondance de longs monologues sont les raisons pour lesquelles le théâtre de Marguerite Yourcenar a été peu représenté et considéré « injouable »<sup>6</sup> ; en outre, la grande érudition qui caractérise les drames de l'auteure a peut-être contribué à soutenir l'idée d'un théâtre plus apte à la lecture qu'à la scène<sup>7</sup>. Dans les revues et les journaux des années '70, plusieurs critiques ont contribué à renforcer ce préjugé : le « Bulletin unique du livre français », à l'occasion de la publication du volume *Théâtre II*, loue l'originalité avec laquelle l'écrivaine a abordé les mythes grecs, le style noble et la perspective nouvelle qu'elle offre sur

---

<sup>4</sup> G. Poli, *L'esthétique de la scène chez Marguerite Yourcenar* dans *Marguerite Yourcenar et l'art. L'art de Marguerite Yourcenar*, Tours, SIEY, 1990, pp. 237-248 (p. 239).

<sup>5</sup> La voix des acteurs joue un rôle fondamental dans la formation du sens du texte théâtral et on peut distinguer deux types de metteurs en scène : ceux qui font « entendre » le texte et ceux qui sont plus intéressés à jouer sur les images véhiculées par la voix des comédiens. Dans le cas de Marguerite Yourcenar, étant donné qu'elle ne donne pas beaucoup d'indications sur l'intonation de la voix, on pourrait affirmer qu'elle appartient à la dernière catégorie. P. Pavis, *Voix* dans *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1980, p. 440-441.

<sup>6</sup> L. Primozych, *Les mises en scène du théâtre de Marguerite Yourcenar* in « Bulletin de la SIEY », n° 9, novembre 1991, pp. 97-107.

<sup>7</sup> Jean Blot dans sa monographie sur l'écrivaine affirme que les préfaces sont souvent plus intéressantes que les pièces qu'elles introduisent. J. Blot, *Marguerite Yourcenar*, Paris, Éditions Seghers, 1971.

des thèmes comme la vengeance, l'amour et le combat intérieur ; mais la « prodigieuse érudition »<sup>8</sup> dont elle fait preuve, surtout dans les préfaces, peut intéresser plus « les fervents de la culture antique que les metteurs en scène »<sup>9</sup>. Laure Rièse de la « French Review » se concentre sur les préfaces qui fournissent le témoignage de l'« érudition sans bornes »<sup>10</sup> de Yourcenar et qui sont autant importantes que les drames qu'elles introduisent ; en effet, selon cette journaliste, la richesse du paratexte est la raison pour laquelle son théâtre mérite d'être borné à la lecture :

Ses pièces se prêtent mieux à la lecture qu'à la scène car ainsi nous ne perdons pas de vue ses précieuses préfaces survolant l'histoire théâtrale. Cela lui a permis de saisir ces vieilles légendes, de les interpréter de façon originale et de les faire apparaître sous un jour et un regard nouveau<sup>11</sup>.

La revue « Indications » remarque la beauté du style qui est harmonieux, sobre, clair et qui fait d'elle une grande écrivaine, mais on se plaint du manque d'action dans la pièce *Rendre à César* et on termine avec une brève notice qui considère ce théâtre injouable, mais qui vaut la peine d'être connu : « Théâtre à lire peut-être plus qu'à voir mais qui ménage une vraie rencontre avec Marguerite Yourcenar »<sup>12</sup>. Et encore, le dramaturge et critique littéraire du journal « Le Soir », Georges Sion, loue la qualité du style yourcenarien et souligne la modernité de sa réflexion sur les mythes antiques, mais il ne fait pas allusion à une possible mise en scène de ce type de théâtre. Outre ces considérations, il y en a d'autres qui ne sont pas si bienveillantes : critiques comme Michel Cournot et Pierre Marcabru, à l'occasion de la première représentation de *Qui n'a pas son Minotaure ?* au théâtre Marie Stuart de Paris<sup>13</sup>, le 9

---

<sup>8</sup> Yourcenar (*Marguerite*) *Théâtre II* in « Bulletin unique du livre français », n° 314, février 1972, p. 162.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> L. Rièse, *Yourcenar, Marguerite. Théâtre II* in « French Review », vol. 46, n° 6, mai 1973, pp. 1256-1258.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> *Marguerite Yourcenar – Théâtre I* in « Indications », n° 3, 1972, pp. 1- 4.

<sup>13</sup> Marie Guilmineau était une comédienne de 26 ans lorsqu'elle s'est présentée à Marguerite Yourcenar pour lui proposer une mise en scène de *Qui n'a pas son Minotaure ?* Malgré les scrupules et la grande attention de l'auteure en ce qui concerne la transposition de ses œuvres, elle a tout de suite accepté et approuvé le projet. Avec l'aide de Louis Landeau, on avait choisi un décor simple, rigoureux et sans aucun accessoire, seulement un fond blanc et une voile noire pour ne pas distraire le public avec des détails superflus et pour mettre en relief les dialogues des personnages. Pamela Tytell, *Yourcenar dans le labyrinthe* in « Les Nouvelles Littéraires », n° 2718, 3 janvier

janvier 1980, condamnent complètement le théâtre yourcenarien. Marcabru, dans son provocant compte-rendu, nommé sarcastiquement *Jeux littéraires*, ne reconnaît pas la grandeur du style yourcenarien et soutient que tout dans la pièce *Qui n'a pas son Minotaure ?* n'est qu'étalage d'érudition et que le message de l'auteure n'arrive pas au public : « c'est comme un mur qui se dresse devant nous : des mots serrés, jointoyés, qui ne laissent plus courir la vie »<sup>14</sup>. Le style de l'auteure n'est qu'un obstacle de plus, puisqu'il ajoute à la pièce une complexité qui n'est pas nécessaire et qui est même jugée « futile »<sup>15</sup>. Si dans le théâtre de Giraudoux on pouvait apprécier au moins la légèreté du style et ses thèmes qui touchaient au cœur, chez Yourcenar, Marcabru ne retrouve que de la pesanteur ; il ajoute qu'à la limite on pourrait supporter ces défauts à la lecture « non sans effort »<sup>16</sup> avoue-t-il, mais au théâtre cela lasse le spectateur qui se désintéresse toute de suite d'une pièce dont il ne comprend rien et qui le laisse indifférent : « nous piétinons dehors, aux portes de cette allégorie, sans un sourire, pour son comique, et désintéressés très vite de ce qu'on voulait nous faire entendre. Rien ne s'incarne »<sup>17</sup>. Le journaliste Michel Cournot n'est pas plus bienveillant que Marcabru, mais il s'en prend plutôt au langage utilisé qu'il considère « impersonnel, inerte, d'un classicisme imperturbable. Une langue française lobotomisée, qui serait faite de fondements de grammaire et de vocabulaire à l'état neutre »<sup>18</sup> et il termine en affirmant que le spectateur attend toujours une révélation ou quelque chose qui en fait n'arrive jamais et qui le laisse déçu. Donc, autant les commentaires bénévoles que les compte-rendu plus négatifs s'accordent à déclarer que le théâtre de Yourcenar n'est pas conçu pour la mise en scène, mais pour la lecture. Néanmoins, si d'un côté ce théâtre est strictement lié à la parole et néglige un peu l'action scénique, de

---

1980, p. 43 ; Jean-Luc Wachthausen, *Au Théâtre Marie-Stuart Marguerite Yourcenar dans le labyrinthe de Thésée*, in « Le Figaro », 5 janvier 1980, p. 21.

<sup>14</sup> P. Marcabru, *Jeux littéraires* in « Le Figaro », 14 janvier 1980, p. 30B.

<sup>15</sup> *Ibidem.*

<sup>16</sup> *Ibidem.*

<sup>17</sup> *Ibidem.*

<sup>18</sup> M. Cournot, *Qui n'a pas son Minotaure ? de Marguerite Yourcenar* in « Le Monde », n° 10874, 15 janvier 1980, p. 17.

l'autre côté la richesse des dialogues permet de repérer des indications implicites que l'on peut exploiter pour la mise en scène et qui sont précieuses pour mieux comprendre les intentions de l'écrivaine. Donc, avant d'affirmer que les pièces de Yourcenar ne sont que des exercices littéraires, il faut analyser les didascalies scéniques explicites et implicites, essentielles pour la mise en scène, que l'on retrouve dans ses textes. On parle de didascalie explicite ou externe, lorsque l'indication scénique fournie par l'écrivaine ne se trouve pas dans le texte, mais elle est isolée et signalée par l'usage de l'italique ou des parenthèses qui la détachent du texte théâtral proprement dit ; on a une didascalie implicite ou interne, lorsque l'information scénique n'est pas reconnaissable à première vue, mais elle est à repérer à l'intérieur de la pièce, dans les dialogues des personnages.

L'œuvre théâtrale de Marguerite Yourcenar s'étale tout au long de sa vie, car elle n'a jamais cessé de s'intéresser au théâtre, même en reprenant les textes anciens pour les corriger, les remanier et en faire des œuvres nouvelles. Comme on l'a déjà vu, sa production dramatique a été rassemblée par l'éditeur Gallimard dans deux volumes, *Théâtre I* et *Théâtre II*, publiés en 1971. Dans le premier tome, on retrouve trois pièces qui traitent différents sujets : *Rendre à César*, écrit en 1961, est la transposition du roman *Denier du rêve* et se situe à l'époque du fascisme ; *La Petite Sirène*, inspiré du célèbre conte d'Hans Christian Andersen, a été composé en 1942 sous requête d'un metteur en scène américain et *Le Dialogue dans le marécage*, composé entre 1929 et 1931, est un acte unique publié en 1932 sur la « Revue de France ». Le deuxième tome rassemble les pièces à sujet mythologique comme *Électre ou la chute des masques*, écrite en 1944, qui traite le thème de la vengeance à l'intérieur de la famille des Atrides ; *Le Mystère d'Alceste*, composée presque à la même époque ou peut-être l'année précédente, qui aborde le thème du sacrifice et de l'amour conjugal, et finalement *Qui n'a pas son Minotaure ?*

Si on analyse attentivement les six pièces, on se rend compte que les indications scéniques, d'abord presque inexistantes, augmentent et deviennent plus précises au fur et à mesure que l'écrivaine progresse

dans son œuvre dramatique. C'est comme si Marguerite Yourcenar était plus consciente des spécificités du genre théâtral et des exigences scéniques des pièces, grâce aussi à ses contacts avec les dramaturges contemporains qu'elle a connus personnellement et avec lesquels elle a travaillé et échangé plusieurs lettres. Donc, malgré le préjugé des critiques qui ne voyaient aucun effort de la part de l'auteure pour adapter ses œuvres à la scène, cette évolution que l'on remarque au niveau du paratexte<sup>19</sup> semble réfuter l'idée préconçue d'un théâtre injouable et souligne l'attention croissante de l'écrivaine pour la représentabilité de ses œuvres. Dans notre analyse, nous avons choisi de présenter les pièces selon un ordre chronologique, pour mieux faire ressortir l'évolution des didascalies scéniques que l'on a remarquée.

## 7.2 Analyse des pièces théâtrales

### 7.2.1 Le Dialogue dans le marécage

La première pièce de Marguerite Yourcenar est un acte unique qui s'inspire de l'épisode de Pia de' Tolomei, évoqué dans le Chant V du *Purgatoire* de Dante. Le drame commence avec Sire Laurent, un seigneur déchu de Sienne qui a perdu tous ses biens et ses richesses et qui décide d'entreprendre un voyage avec son confident spirituel, Frère Candide, qui le suit partout. Dans leur périple, ils s'arrêtent sans même s'en apercevoir près d'un château ancien, entouré par un marécage malsain, où Sire Laurent avait emprisonné il y avait longtemps sa femme Pia, accusée d'adultère. Les personnages ignorent si Pia est encore en vie et cette incertitude caractérisera toute la pièce, grâce aussi aux dialogues confus et ambigus qui contribuent à créer une atmosphère indéfinie, onirique et

---

<sup>19</sup> Cfr. P. Pavis, *Voix et images de la scène. Pour une sémiologie de la réception*, Lille, Presses Universitaires, 1985 ; A. Cascetta, L. Peja, *Ingresso a teatro : guida all'analisi della drammaturgia*, Firenze, Le Lettere, 2003 ; A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin-Sup Lettres, 1977 ; A. Ubersfeld, *Lire le théâtre II*, Paris, Éditions Sociales, 1981 ; A. Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, Paris, Belin-Sup Lettres, 1996 ; S. de Min, *Leggere le didascalie – narrazione, commento, immaginazione nella drammaturgia moderna*, Bologna, Archetipolibri, 2013 ; T. Gallèpe, *Didascalies – les mots de la mise en scène*, Paris, Éditions Harmattan, 1998 ; E. Gegić, *Dida. La didascalia nel testo drammatico*, Roma, Infinito Edizioni, 2008.

évanescence<sup>20</sup>.

L'écrivaine a défini son œuvre un « exercice en poésie dramatique »<sup>21</sup> et, en effet, il s'agit d'une véritable expérimentation théâtrale, puisqu'elle se laisse influencer par le théâtre symboliste de Maeterlinck<sup>22</sup>, par la sensualité et la poésie scénique de D'Annunzio<sup>23</sup> et, notamment, par le théâtre Nô japonais<sup>24</sup> dont on cherche à reproduire l'atmosphère floue et symbolique ainsi que le caractère ambigu et indéfini des personnages<sup>25</sup>. Dans cette pièce, l'auteure ne fournit presque aucune indication pratique pour la mise en scène ni dans le texte, ni dans la préface, où elle se limite à parler de ces influences et à raconter l'anecdote dont elle a tiré son œuvre. En effet, il n'y a que trois brèves didascalies : la première, au début, sert à situer l'action dans le temps et dans l'espace, « *La scène se passe dans la cour d'un vieux manoir délabré, près de Sienne, dans la région des marécages, au début d'un après-midi d'été* »<sup>26</sup> ; les autres sont des didascalies cinématiques qui indiquent les mouvements des personnages, « *debout* »<sup>27</sup> et « *s'agenouillant un instant à leur tour* »<sup>28</sup>. Généralement, à partir du XX<sup>e</sup> siècle, on assiste le plus souvent à une augmentation des indications scéniques qui commencent à gagner en

---

<sup>20</sup> Ces éléments rapprochent cette pièce du théâtre symboliste français et belge. Cfr. M. Mazzocchi Doglio, *Il teatro simbolista in Francia (1890-1896)*, Roma, Edizioni Abete, 1978.

<sup>21</sup> M. Yourcenar, *Le Dialogue dans le marécage* dans *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1971, p. 177. À partir de ce moment, on va utiliser l'abréviation *DM* pour indiquer cette pièce.

<sup>22</sup> Dans sa préface, l'auteure affirme : « Quand je relis aujourd'hui ces quelques pages, j'y retrouve, certes, un peu de la sensualité partout infuse de D'Annunzio, et, surtout, de l'émotion poignante et comme balbutiée de Maeterlinck, que j'avais aimées dans l'adolescence, et dont certains échos traversent ce petit drame au décor italien et légendaire ». *DM*, p. 175.

<sup>23</sup> Cfr. M. Chiapparo, *Le dialogue dans le marécage : théâtre moderne ou rêve décadent ? Sur les traces de D'Annunzio et Maeterlinck* dans *Marguerite Yourcenar écrivaine du XIX<sup>e</sup> siècle ?* Clermont-Ferrand, SIEY, 2000, pp. 85-100 ; M. Delcroix, *Marguerite Yourcenar et Maurice Maeterlinck* in « Bulletin de la SIEY », n° 25, décembre 2004, p. 131-141.

<sup>24</sup> Marguerite Yourcenar a toujours été fasciné par le théâtre oriental, mais cet intérêt n'est pas superficiel ou dicté par la mode de l'époque, car l'écrivaine a mené tout au long de sa vie des études approfondies sur le Kabuki et le Nô japonais et a même traduit en français les *Cinq Nô modernes* de Yukio Mishima. Y. Mishima, *Cinq Nô modernes*, traduction de M. Yourcenar, Paris, Gallimard, 1985.

<sup>25</sup> Cfr. Zeami Motokiyo, *Il segreto del teatro Nô*, Milano, Adelphi, 1987 ; L. Primozich, *Pia, femme ou fantôme ?* in « Bulletin de la SIEY », n° 7, novembre 1990, pp. 29-39.

<sup>26</sup> *DM*, p. 179.

<sup>27</sup> *DM*, p. 192.

<sup>28</sup> *Ibidem*.



importance dans les textes théâtraux : on pense, par exemple, à Beckett et à son œuvre, *Actes sans paroles*, qui se compose uniquement de didascalies. Ce phénomène peut être attribué à la naissance de nouvelles méthodes de régie au début du XX<sup>e</sup> siècle, car à partir de ce moment, les dramaturges ont la tendance à exploiter non seulement le dialogue, mais aussi le décor, les gestes et le langage non verbal des acteurs. À cet égard, Marguerite Yourcenar se place dans une tradition théâtrale qui refuse les didascalies pour privilégier ce que l'on appelle « la scénographie verbale »<sup>29</sup>, c'est-à-dire un type de scénographie qui ne se sert pas d'indications paratextuelles, mais qui utilise les dialogues, car ils contiennent implicitement toutes les informations nécessaires à élaborer la mise en scène. Ces indications peuvent être appelées « didascalies internes »<sup>30</sup>, car elles ne se trouvent pas dans le paratexte, mais sont à rechercher à l'intérieur du dialogue. Le choix d'utiliser une « scénographie verbale » a des conséquences sur la mise en scène, puisque l'illusion théâtrale n'est pas créée à travers des moyens scénographiques comme les lumières, les effets sonores, la musique ou les machines, mais c'est le spectateur qui doit imaginer et se créer le décor. C'est pour cette raison que le décor du *Dialogue dans le marécage* est très simple sans aucun détail ; en fait, un décor réaliste serait absolument inapproprié pour ce type de spectacle, puisqu'il s'agit de reproduire un lieu qui n'est pas bien défini, un espace qui oscille continuellement entre la réalité et l'imagination :

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 [...]<sup>31</sup>.

Les didascalies sont superflues dans cette pièce et la scénographie, on l'a vu, est très simple justement parce que l'auteure veut suggérer ou évoquer une atmosphère, sans la définir avec des détails qui risqueraient d'en limiter ses significations. Les seuls éléments scéniques mentionnés

---

<sup>29</sup> S. De Min, *Leggere le didascalie – narrazione, commento, immaginazione nella drammaturgia moderna*, Bologna, Archetipolibri, 2013.

<sup>30</sup> A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin-Sup Lettres, 1997.

<sup>31</sup> *DM*, p. 177.

sont le château et le marécage, tandis que les objets semblent complètement absents de la scène, même si les dialogues insistent sur la présence des roses qui prennent une valeur symbolique. On ne sait pas si Marguerite Yourcenar les aurait voulues sur scène, mais étant donné qu'elles ne figurent pas dans les didascalies scéniques, il est probable que leur présence à l'intérieur des dialogues suffisait. En outre, elles apparaissent si souvent dans les discours des personnages qu'il ne semble pas nécessaire de les montrer sur scène ; en fait, leur absence nous paraît encore plus significative, car elle met en relief leur importance symbolique. Donc, la pièce de Marguerite Yourcenar se passe d'effets scéniques complexes, car c'est le dialogue qui doit fournir toutes les indications nécessaires pour créer le décor.

De plus, les informations sur les costumes sont presque inexistantes, car on retrouve seulement des didascalies internes qui suggèrent que Sire Laurent était habillé comme un pauvre homme, ayant perdu toute sa richesse, et que Frère Candide portait un habit de moine. Les servantes ne reconnaissent pas leur maître et tentent de le chasser, car elles le prennent pour un mendiant : « Ce n'était pas un pauvre homme. Ce n'était pas un vagabond comme toi. C'était un seigneur »<sup>32</sup> ; puis, elles s'adressent au moine et parlent de son habit avec méfiance : « Et l'autre, le jeune, est peut-être un de ces faux moines qui mettent un froc pour courir les grand-routes et séduire les filles »<sup>33</sup>.

En ce qui concerne les indications temporelles, on ne trouve aucune didascalie externe au texte qui nous indique le passage du temps, car encore une fois il faut déduire ces informations à partir du dialogue : « Il est midi, Sire Laurent. Les gens dorment. Ils viendront quand ils auront fini leur sieste »<sup>34</sup> ; « Vêpres ont sonné, Monseigneur : il n'est que temps de partir, si nous voulons, cette nuit, faire halte au prochain couvent »<sup>35</sup>. Les différents moments de la journée ne sont pas marqués par des changements de lumières sur scène, puisqu'il n'y a aucune didascalie qui donne des indications sur les effets de lumière ; donc, on fait encore une

---

<sup>32</sup> *DM*, p. 189.

<sup>33</sup> *DM*, p. 190.

<sup>34</sup> *DM*, p. 181.

<sup>35</sup> *DM*, p. 200.

fois appel à l'imagination du spectateur qui doit recréer l'ambiance à partir des informations tirées du dialogue. Cette absence de didascalies peut être aussi expliquée par le fait que, pendant toute la pièce, on n'assiste jamais à une véritable action scénique : rien se passe sur scène et les seules actions qui ressortent du dialogue font partie du passé, d'un passé auquel les personnages restent, malgré eux, enchaînés et bloqués comme dans un marécage et même leur dialogue n'est pas naturel, puisqu'ils parlent sans communiquer vraiment<sup>36</sup>. Leurs échanges verbaux sont appelés « faux dialogues »<sup>37</sup> et pourraient être exploités sur scène à travers une interprétation qui rende compte des défauts et des anomalies communicatives qui ne sont pas si loin du théâtre de l'absurde. Néanmoins, Marguerite Yourcenar n'a pas inséré dans sa préface des conseils ou des suggestions pratiques pour un éventuel metteur en scène et, si on considère la pièce dans son ensemble, on pourrait affirmer que l'auteure ne semble pas trop attentive à l'aspect performatif, puisqu'elle se concentre plutôt sur les atmosphères évanescents, sur les conflits intérieurs, sur la poéticité de la langue et sur la symbologie qui ressort de son drame. La question qui se pose est donc de savoir si cette première pièce est à considérer comme un poème en prose ou comme une œuvre dramatique<sup>38</sup>. La musicalité, la poéticité de la langue, les ressemblances stylistiques avec la poésie de D'Annunzio et les didascalies scéniques presque inexistantes semblent souligner la prépondérance de l'aspect poétique sur l'aspect théâtral. Pourtant, quelques metteurs en scène ont voulu relever ce défi et ont essayé de dégager du *Dialogue dans le marécage* ses potentialités dramatiques sans oublier de travailler aussi sur la musicalité de la langue. On peut citer le spectacle de Luca Coppola<sup>39</sup> mis en scène en juillet-septembre 1987 au Festival de Montalcino. Tout

---

<sup>36</sup> Comme Maurice Delcroix l'a bien défini, il s'agit d'un « dialogue de sourds » où le processus de communication échoue, car chacun parle à soi-même et à ses démons intérieurs sans écouter l'autre. M. Delcroix, *La théâtralité du Dialogue* in « Bulletin de la SIEY », n° 9, 1991, p. 9-23.

<sup>37</sup> A. Ubersfeld, *Lire le théâtre III – Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin-Sup Lettres, 1996.

<sup>38</sup> C. Faverzani, *Le Dialogue dans le marécage : œuvre poétique ou œuvre dramatique ?* in « Bulletin de la SIEY », n° 7, novembre 1990, pp. 41-59.

<sup>39</sup> Le metteur en scène a obtenu directement de Marguerite Yourcenar l'autorisation de mettre en scène ce drame et *l'Électre ou la chute des masques* en 1986. E. Cordasco, *Un teatro di voci e di ombre : Marguerite Yourcenar sulla scena*, Perugia, Crace, 2009.

en montrant les dilemmes intérieurs des personnages, il a travaillé sur la poéticité de la langue et il a choisi un décor dépouillé, sans utiliser des costumes ou des détails particulièrement éclatants pour mieux focaliser l'attention des spectateurs sur la musicalité des phrases. De plus, en respectant la préface de Marguerite Yourcenar, il a voulu faire ressortir l'influence du théâtre japonais : il a exploité le corps des acteurs qui devaient rester presque immobiles pour toute la durée de l'action ; notamment, Patrizia Zappa Mulas, qui jouait le rôle de Pia, ne pouvait pas bouger et ne devait montrer aucune réaction naturelle du début jusqu'à la fin du drame, afin de communiquer au spectateur une sensation d'étrangeté et d'anormalité qui caractérise toute la pièce<sup>40</sup>. En France, ce spectacle a été mis en scène au Théâtre Renaud-Barrault de Paris en février-mars 1988 par Jean-Loup Wolff qui a insisté plutôt sur la psychologie des personnages que sur l'influence japonaise. En effet, il s'est limité à utiliser la musique orientale en ouverture de la pièce et dans certaines scènes, et il a ajouté des références au chœur grec et au chant grégorien comme pour souligner l'aspect universel de cette pièce qui peut résumer plusieurs genres.

### 7.2.2 *La Petite Sirène*

Cette œuvre, définie « divertissement dramatique »<sup>41</sup>, s'inspire du célèbre conte d'Hans-Christian Andersen<sup>42</sup> et a été mise en scène en traduction anglaise par les étudiants du Wadsworth Athenaeum de Hartford, dans le Connecticut, en 1942 et, par la suite, reprise pour le recueil de Gallimard *Théâtre I*. À cette époque, l'écrivaine se trouve déjà aux États-Unis, dans la ville provinciale de Hartford, dominée par l'industrie de guerre et par une mentalité chauviniste sur laquelle elle porte un jugement très sévère dans la préface de son œuvre. Contrairement au *Dialogue dans le marécage*, qui peut être considéré

---

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 212.

<sup>41</sup> M. Yourcenar, *La Petite Sirène* dans *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1971, p. 135. À partir de ce moment, on va utiliser l'abréviation *PS* pour indiquer cette pièce.

<sup>42</sup> Cfr. M. Cavazzuti, *La Petite Sirène : du conte de Hans-Christian Andersen à la pièce de Marguerite Yourcenar. La réécriture d'un mythe dans Marguerite Yourcenar. Écriture, réécriture, traduction*, Tours, SIEY, 2000, pp. 197-203.

comme un simple exercice dramatique, *La Petite Sirène* est une pièce de circonstance qui a été spécifiquement conçue pour la scène : en effet, l'acteur et metteur en scène Everett Austin Jr, appelé « Chick », avait chargé l'écrivaine de composer une pièce à insérer à l'intérieur d'un grand spectacle consacré aux quatre éléments. Yourcenar devait s'occuper de l'élément Eau et avait choisi comme sujet du divertissement l'ondine du conte d'Andersen. Le spectacle s'appelait *The Elements of Magic*<sup>43</sup> et se composait de quatre parties : un ballet sur l'élément Terre, *Clay Ritual*, dont le scénario aussi fut confié à Yourcenar ; *La Petite Sirène*, pièce jouée par des amateurs du collège de Hartford qui mêle la danse et le chant ; *Satanale* qui d'après Yourcenar était un court ballet inspirée par l'élément Feu interprété par une danseuse berlinoise, partie d'Allemagne juste à temps pour éviter les fours crématoires<sup>44</sup> ; finalement, un ballet baroque sur l'élément Air, *Jupiter and Io* où la vedette était un jeune Noir talentueux découvert par hasard par Austin dans un restaurant de la ville. Yourcenar ne se limite pas à fournir une pièce et un scénario pour le ballet de l'élément Terre, mais elle contribue à écrire le programme du spectacle où elle se livre à de brèves considérations sur la magie et sur les formes que celle-ci a prises au cours de l'histoire. C'est la première fois que l'écrivaine travaille avec des hommes de spectacle et qu'elle commence à considérer de plus près les exigences de la mise en scène. Il est évident que cette prise de conscience a des conséquences sur l'ensemble de la pièce, parce qu'elle montre déjà une première évolution par rapport au drame précédent. En effet, les didascalies sont plus nombreuses et plus détaillées et cela nous permet d'affirmer que le contact avec Everett Austin Jr a été avantageux pour l'écrivaine, car elle a commencé à considérer certains aspects scéniques qu'elle avait négligés jusqu'à ce moment-là.

La préface de la pièce ne s'occupe que marginalement du spectacle, puisqu'on parle beaucoup de la ville de Hartford et de la grande

---

<sup>43</sup> Le spectacle se déroulait dans le théâtre de la ville, The Avery Memorial Auditorium, fondé par Everett Austin et les acteurs étaient des amateurs qui étudiaient à l'école dramatique du Département de Beaux-Arts ou du Wadsworth Athenaeum College.

<sup>44</sup> *PS*, p. 145.

personnalité d'Everett Austin Jr. Néanmoins, ces informations sont précieuses, car elles nous permettent de mieux comprendre l'influence que ce dernier a exercée sur la mise en scène de *La Petite Sirène*. En effet, outre son activité de mécène qui a permis au Musée de la ville d'acheter une riche collection de chefs-d'œuvre d'art, Everett Austin avait fondé une école internationale de ballet et ravivait continuellement la ville avec des spectacles de théâtre et de magie ; notamment, il se passionnait pour les mises en scène baroques et les pièces à machines caractérisées par des effets scéniques formidables. Il est toutefois frappant de constater que ses spectacles étaient le plus souvent réalisés par des troupes d'amateurs et les costumes, les accessoires et les décors étaient fabriqués à partir de matériaux de récupération qu'Austin, avec sa créativité, bricolait et arrivait à transformer en quelque chose de spectaculaire :

Des sacs d'épiciers et des papiers glacés de confiseurs, des journaux périmés et les papiers d'emballage roses des bonnes teintureries devinrent ainsi des colonnes, des rideaux, des lustres ou des silhouettes. Lors d'une autre fête, les bustes de plâtre d'honorables célébrités du Hartford du XIX<sup>e</sup> siècle, conservés dans un grenier du musée, furent descendus, mutilés avec art à soigneux coups de marteau, et peints par Chick dans des tons d'albâtre, de jaspe ou de porphyre qui les transformèrent en une magnifique collection d'antiques<sup>45</sup>.

Yourcenar parle avec admiration de ce personnage qui a bouleversé la ville provinciale de Hartford et le fait qu'il travaillait avec des demi-professionnels<sup>46</sup> ne la dérangeait pas du tout, au contraire elle en était ravie : « je suis de ceux pour lesquels le théâtre d'amateurs a un bouquet bien à lui, jamais égalé tout à fait par les grands crus des professionnels »<sup>47</sup>. De plus, même si la pièce de Yourcenar a été probablement réalisée à travers des matériaux récupérés, on peut supposer qu'elle ne manquait pas de grands effets scéniques, car Chick

---

<sup>45</sup> *PS*, p. 141.

<sup>46</sup> Ce phénomène ne représente pas un cas isolé, car cette sorte de laboratoires d'essai commencent à se diffuser un peu partout, non seulement aux États-Unis, mais aussi en Europe et ils contribueront à la naissance de nouvelles méthodes de mise en scène et de régie. En effet, il arrivait très souvent que le manque de matériaux ou d'espace obligeaient les acteurs et les régisseurs à adopter des solutions imprévues et originales qui se sont imposées par la suite comme norme. S. D'Amico, *Storia del teatro*, Volume IV, *Il teatro contemporaneo*, Milano, Garzanti, 1968.

<sup>47</sup> *PS*, p. 142.

ne négligeait aucun détail de son spectacle : il pouvait servir d'acteur, de metteur en scène, de régisseur, de costumier, et de peintre de décors. Contrairement au drame précédent, dans cette pièce les lieux sont plus variés et on peut reconnaître trois différents décors : la première scène se déroule « *au fond de la mer* »<sup>48</sup> et, à partir de la préface, on sait qu'elle se caractérisait par un « décor de corail rose »<sup>49</sup>, mais les didascalies restent quand même imprécises et ne fournissent pas beaucoup de détails ; on trouve seulement une référence à la présence sur scène d'un rocher où la petite sirène passait son temps à contempler une statue : « [...] *La petite Sirène demeure assise au creux d'un rocher ; soutenant dans son giron la tête d'une statue incrustée de coquillages et drapée d'algues* »<sup>50</sup>. Il est vrai que l'écrivaine n'est pas précise dans la construction de l'espace scénique, mais on peut supposer que Everett Austin ait pensé à créer un décor approprié à représenter les merveilleuses « forêts submergées »<sup>51</sup> citées au début, qui autrement seront laissées à l'imagination du spectateur. Dans la deuxième scène, l'action se déroule sur la plage, « *au bord de la mer* »<sup>52</sup>, où « *le Prince se promène sur la grève accompagné du Comte Ulrich, son aide de camp, et suivi par deux nains* »<sup>53</sup>, mais les indications sont brèves et encore une fois imprécises ; il faut se référer au dialogue qui décrit ce qui n'est pas représenté sur scène et qui donne d'autres informations :

[...] Regarde : un pêcheur tire un filet d'écume ; un oiseau plane, rebroussé par le vent ; le sable absorbe chaque cerne humide laissé par les vagues... Et la moindre flaque déposée par la marée haute est un miroir à Sirènes<sup>54</sup>.

Finalement, la dernière scène se passe « *sur le navire du prince amarré sur la côte de Norvège* »<sup>55</sup> et la construction du lieu semble plus articulée, puisque l'on retrouve simultanément sur scène deux espaces, le pont du navire et la chambre du prince : « *On lève la voile d'artimon qui*

---

<sup>48</sup> *PS*, p. 151.

<sup>49</sup> *PS*, p. 145.

<sup>50</sup> *PS*, p. 153.

<sup>51</sup> *PS*, p. 151.

<sup>52</sup> *PS*, p. 158.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> *PS*, p. 159.

<sup>55</sup> *PS*, p. 164.

*recouvre tout le fond de la scène comme le rideau d'une alcôve. [...] La petite Sirène reparait sur le pont désert [...] Le Prince remue dans son sommeil et passe le bras autour du cou de la Princesse* »<sup>56</sup>. Plus loin dans le texte, les didascalies font référence à la présence sur scène des voiles, des agrès et des mâts ; le choix de montrer les éléments du navire sur scène semble vouloir souligner la verticalité de cet espace pour mieux faire ressortir l'élévation de la protagoniste vers le ciel et vers ces bizarres créatures que l'on nomme les « Oiseaux-Anges »<sup>57</sup>. En effet, les trois lieux choisis pour la mise en scène montrent ce cheminement vers le ciel, puisque l'on commence dans les profondeurs de la mer, on passe par la terre et, enfin, sur le navire du prince la sirène abandonne ses rancunes pour s'élever vers une autre dimension plus pure et plus abstraite. Même si cette dernière étape n'est pas montrée sur scène, les oiseaux-anges l'annoncent à travers leur chœur céleste qui n'a pas besoin de didascalies :

Jette aux vagues ta forme de femme !... Ton âme montera vers nous, libre mouette rasant la mer ! Trop pur pour la mort, trop haut pour l'amour, cri ailé, cœur éternel, vole avec nous par-delà l'écume, par-delà l'espace !<sup>58</sup>

C'est comme si l'écrivaine privilégiait le décor le plus dépouillé possible pour le charger de tous les symboles que sa pièce nécessite et, même pour les objets scéniques, il faut rechercher des indications à l'intérieur des dialogues, puisque les didascalies ne les mentionnent pas, probablement car ils ne sont pas fondamentaux dans cette pièce<sup>59</sup>. Néanmoins, l'écrivaine fournit d'autres brèves indications sur les mouvements, sur les costumes, sur les changements de décor, sur les états d'âme, et sur l'attitude des personnages pendant le dialogue ; ces dernières peuvent être appelées « paralinguistiques »<sup>60</sup> et sont fondamentales dans cette pièce, puisque la petite sirène, qui a perdu la voix dans la première partie, peut communiquer avec les hommes

---

<sup>56</sup> *PS*, p. 170.

<sup>57</sup> *PS*, p. 171.

<sup>58</sup> *PS*, pp. 171-172.

<sup>59</sup> En effet, les seuls objets que l'on retrouve dans cette pièce font allusion à certains éléments que la tradition a attribués à ce conte, comme la statue du prince et un bracelet de perles.

<sup>60</sup> G. Coletta, *Cos'è la stilistica*, Roma, Carocci, 2010, pp. 121-125.



seulement à travers les gestes et les signes : « *La petite Sirène fait signe que oui* »<sup>61</sup> ; « *La petite Sirène secoue la tête en pleurant* »<sup>62</sup> ; « *La petite Sirène se traîne à ses pieds, et lui baise les mains* »<sup>63</sup>. Contrairement au *Dialogue dans le marécage* où les mouvements étaient complètement absents et le drame se caractérisait par une immobilité absolue, dans *La Petite Sirène* les gestes et le langage non-verbal jouent un rôle important puisqu'ils doivent répondre à l'absence de la voix de la protagoniste. En effet, c'est la mimique de la sirène, supportée par la musique de la mer, qui crée le moment de climax dramatique où elle pense pour la première fois à la vengeance et qui exprime toutes les émotions qu'elle ressent et qu'elle ne peut pas communiquer directement : « *La petite Sirène reparait sur le pont désert, tenant un couteau. Sa mimique exprime la rancune, la haine, l'hésitation, la douleur* »<sup>64</sup>. À ce point, c'est le chœur des Oiseaux-Anges qui intervient pour détourner la protagoniste de son dessin et pour l'accompagner vers son élévation : « *La petite Sirène laisse tomber son couteau. Elle tend les bras, entourée par les Oiseaux-Anges* »<sup>65</sup>. Paradoxalement, dans un type de théâtre où l'on privilégie la voix sur l'action, c'est dans le silence que les actions les plus importantes s'accomplissent.

La richesse et l'originalité de cette pièce par rapport au reste de la production théâtrale de Yourcenar ne résident pas dans les didascalies qui sont quand même plus nombreuses, mais dans la présence simultanée de plusieurs langages artistiques<sup>66</sup> comme la musique et la danse. L'écrivaine définit son texte un « livret d'un drame lyrique »<sup>67</sup> pour son rythme et pour l'usage qu'elle fait du chœur, et souhaite qu'un compositeur puisse en jour s'en emparer pour « mettre sur ces paroles les bruits et les voix de la mer »<sup>68</sup>. En effet, cette pièce commence par le chœur de sirènes qui se présentent à travers leur musique comme des

---

<sup>61</sup> PS, p. 160.

<sup>62</sup> *Ibidem*.

<sup>63</sup> PS, p. 162.

<sup>64</sup> PS, p. 170.

<sup>65</sup> PS, p. 172.

<sup>66</sup> K. Andersson, *La Petite Sirène et l'exil dans Marguerite Yourcenar : écritures de l'exil*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, 1998, pp. 257-266.

<sup>67</sup> PS, p. 147.

<sup>68</sup> *Ibidem*.

« femmes de l'abîme, bêtes éternelles »<sup>69</sup> ; ensuite, avant de perdre sa voix, la petite sirène entonne mélancoliquement un « chant de mort »<sup>70</sup>, défini par le nain Gog « un sanglot si doux qu'on avait envie d'en mourir »<sup>71</sup>. Après cela, c'est le silence ou la musique des humains qui se fait entendre par la suite : on a des madrigaux de Roland de Lassus, une « *musique grotesque* »<sup>72</sup> qui accompagne les nains dans leur sketch et « un air compliqué et triste »<sup>73</sup> qui suit les maladroits pas de danse de la petite sirène. Yourcenar fournit des indications d'orchestration à travers la voix du prince qui dirige les musiciens et les acteurs du drame que l'on va représenter pour la princesse de Norvège :

Que tout soit prêt ; qu'ils se tiennent, le menton penché sur leurs cordes... Et, dès que ma royale bien-aimée posera le pied sur le pont de ce navire, que la musique se gonfle, s'agite, s'enroule et se déroule comme une oriflamme de plus : Ah, au seul contact de ce doux pied chaussé de velours blanc, tout le navire devrait vibrer d'amour comme une violoncelle...<sup>74</sup>

Après cette scène, la voix de la mer commence à se faire entendre à nouveau vers la dernière partie : au début, elle semble se confondre avec la berceuse (« *musique très douce* »<sup>75</sup>) que l'on joue pour la princesse, mais ensuite, cette mélodie laisse la place au bruit retentissant de la mer qui se confond avec le chœur animé des sirènes qui exhortent leur sœur à se venger et à tuer la princesse et le prince, « *Soudain le bruit grandissant de la mer se transforme en voix de Sirènes* »<sup>76</sup>. Quand ce crescendo de voix atteint son climax, commence le chœur des Oiseaux-Anges qui, comme on l'a déjà vu, signale le moment d'élévation de la protagoniste : « *Soudain, plus haut que les voiles, les agrès, les mâts, dominant la voix des Sirènes, monte le chant aigu des Oiseaux-Anges* »<sup>77</sup>. Il est évident que les indications musicales fournies par l'auteure sont vagues et imprécises et ne sont pas suffisantes pour une mise en scène, mais elles sont quand même précieuses pour comprendre les intentions de

---

<sup>69</sup> *PS*, p. 151.

<sup>70</sup> *PS*, p. 156.

<sup>71</sup> *PS*, p. 159.

<sup>72</sup> *PS*, p. 168.

<sup>73</sup> *PS*, p. 169.

<sup>74</sup> *PS*, pp. 165-166.

<sup>75</sup> *PS*, p. 170.

<sup>76</sup> *Ibidem*.

<sup>77</sup> *PS*, p. 171.

Yourcenar.

L'actrice Marina Spreafico, qui a voulu mettre en scène *La Petite Sirène* pour un public italien, a échangé des lettres avec Yourcenar et a eu l'occasion de discuter directement avec elle de questions musicales ; en effet, on comprend que, dans cette pièce, la musique est fondamentale pour mettre en relief certains moments de l'histoire : par exemple, l'écrivaine insistait beaucoup dans ses lettres sur le chant de la petite sirène lorsqu'elle abandonne la mer pour rejoindre les hommes, car il fallait choisir une musique appropriée et capable de s'accorder et d'exprimer ce moment dramatique comme il lui convient<sup>78</sup>. De plus, Yourcenar conseille à Spreafico des disques qu'elle possède et envisage des effets musicaux pour enrichir la scène de la sorcière. En ce qui concerne la deuxième et la troisième partie, l'écrivaine pense à des musiques naturelles qui reproduisent le bruit de la mer sur la plage, mais avec des voix humaines pour créer une dissonance au moment où les nains Gog et Mégog font leur comparse sur scène. On souligne la présence de chants de la Renaissance pour le spectacle sur le navire, mais l'auteure recommande que les sons de la mer soient toujours présents comme bruit de fond. Pour la partie finale, Yourcenar choisit encore une fois des musiques naturelles, notamment des registrations de cris de baleines ou d'oiseaux marins qui doivent accompagner le moment d'ascension de la sirène. Il est évident que l'auteure a réfléchi beaucoup sur l'aspect musical de sa pièce, sans oublier pourtant la danse qui caractérise certains passages du spectacle.

En effet, Yourcenar donne de brèves indications chorégraphiques pour la danse de la petite sirène à travers les didascalies et le dialogue ; toutefois, contrairement au chant, ces pas de danse sont maladroits et gauches parce que la protagoniste n'appartient pas au monde des

---

<sup>78</sup> Marina Spreafico, dans son volume sur la nouvelle traduction italienne de *La Petite Sirène*, raconte son expérience avec Marguerite Yourcenar et affirme avoir choisi pour cette scène un air de Dvořák de la *Rusalka*. M. Spreafico, *La Sirenetta a cura di F. Locatelli*, Bergamo, Lemma Press, 2016, p. 103. Cfr. M. Spreafico, *À la frontière de Marguerite Yourcenar* in « Bulletin de la SIEY », n° 9, novembre 1991, pp. 117-120.

humains<sup>79</sup> et tous ses mouvements ressemblent à un numéro de cirque : « [...] n'oublie pas, tout à l'heure, cette figure de danse où tu te tiens la tête en bas, comme un petit phoque, avec une grâce un peu comique »<sup>80</sup>. Cette référence au monde du cirque qui comprend aussi l'exhibition des nains a été probablement voulue par Everett Austin qui en était un grand passionné.

Finalement, on peut affirmer que même si les didascalies sont vagues et imprécises, le paratexte de cette pièce présente une plus grande complexité et montre une évolution par rapport au drame précédent.

### 7.2.3 *Électre ou la chute des masques*

D'après la préface de Yourcenar, cette pièce a été composée en 1943, à peu près à la même époque du *Mystère d'Alceste*, et c'est à partir de ce moment que l'écrivaine consacre son théâtre à la Grèce antique. L'introduction de cette œuvre est un véritable essai érudit sur le mythe grec : comme on l'a déjà vu pour *Qui n'a pas son Minotaure ?*, l'auteure analyse l'évolution du mythe à travers les siècles et à travers les arts, et examine les possibilités qu'il peut encore offrir au théâtre contemporain ; néanmoins, elle paraît négliger les problèmes de la mise en scène et, pour cette raison, on peut affirmer que dans la préface l'on ne trouve pas beaucoup d'informations sur la représentation de la pièce.

En ce qui concerne les didascalies, elles sont brèves et se limitent à donner quelques indications sur le lieu de l'action, sur les mouvements des personnages et sur leur état d'âme. Encore une fois, il s'agit de didascalies un peu naïves et superficielles, mais quand elles ne sont pas suffisantes, l'auteure enrichit les dialogues en fournissant des informations précieuses pour la mise en scène. On a déjà vu que pour Yourcenar la voix joue un rôle fondamental dans son théâtre, car ce que l'on entend sur scène est plus important que ce que l'on voit. À ce

---

<sup>79</sup> Cfr. M. Cavazzuti, *La Petite Sirène : une écriture solipsiste de l'amour* dans *Marguerite Yourcenar. Écritures de l'autre*, Boucherville, XYZ Éditeur, 1997, pp. 255-264 ; L. Primožich, *Le « cœur éternel » de M. Yourcenar* in « Bulletin de la SIEY », n° 2, juin 1988, pp. 9-15.

<sup>80</sup>PS, p. 167.

propos, *Électre ou la chute des masques* peut être considérée comme l'œuvre la plus « dialogique » du théâtre de Marguerite Yourcenar, puisqu'il y a une surabondance de monologues, de tirades et de longs dialogues qui, outre à montrer que l'action est toute intérieure, décrivent dans le détail tout ce qui se passe sur scène, sans qu'il soit nécessaire de le voir. Il est évident que cette pièce présente les caractéristiques du drame vocal, puisque ce sont les dialogues qui construisent la scène et, en effet, *Électre ou la chute des masques* a été diffusée sur Radio Suisse Romande 2, le 2 février 1982<sup>81</sup>. En effet, les moments les plus dramatiques de l'œuvre ne sont pas supportés par les didascalies, mais sont décrits par les personnages mêmes. Par exemple, lorsqu'Électre tue Clytemnestre, elle décrit minutieusement la scène comme si elle s'adressait à un public qui ne pouvait pas voir :

Je m'accroche à ton gros cou, je secoue tes grosses joues pour t'empêcher de parler [...] Je la fais taire avec mes mains... Je lui renfonce les mots dans la gorge [...] Elle me regarde avec sa figure toute rouge... Ah ! Qu'elle se taise !... Ami !... Ami !... Tiens-lui les mains... Toute molle, toute chaude, avec son double menton qui tremble...<sup>82</sup>

Le meurtre de Clytemnestre n'est pas signalé dans les didascalies, mais ressort uniquement du dialogue et cet usage massif des didascalies implicites semble rappeler la scène où Œdipe se trouve devant le Sphinx dans *La Machine Infernale* de Cocteau, pièce que Marguerite Yourcenar appréciait beaucoup : « [...] je secrète, je tire de moi, je lâche, je dévide, je déroule, j'enroule [...] »<sup>83</sup>. Vers la fin de la pièce, au moment où Oreste découvre qu'il est le fils d'Égisthe, il le poignarde car il est incapable d'accepter cette nouvelle identité<sup>84</sup> et l'assassinat est décrit dans le dialogue, sans aucune didascalie externe :

ORESTE : Lâche-moi, voyons ! N'essaie pas de me retenir d'un bras autour de mon cou, ne me regarde pas de cet air qui consent à tout parce que je

---

<sup>81</sup> E. Cordasco, op. cit, p. 356.

<sup>82</sup> M. Yourcenar, *Électre ou la chute des masques* dans *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1971, pp. 60-61. À partir de ce moment, on va utiliser l'abréviation *EC* pour indiquer la pièce.

<sup>83</sup> J. Cocteau, *La Machine Infernale*, Acte II dans *Romans, poésies, œuvres diverses*, Paris, Librairie Générale Française, 1995, p. 1164.

<sup>84</sup> Cfr. F. Bonali-Fiquet, *Destin et liberté dans Électre ou la chute des masques* in « Bulletin de la SIEY », n° 7, novembre 1990, pp. 99-108.

suis ton fils ! Tiens ! Tiens !... Je ne m'étais jamais imaginé que j'aillais te frapper d'aussi bon cœur !

ÉGISTHE, *chancelant* : Qu'as-tu fait ?... Hein ?... Ce couteau... Mon pauvre enfant...<sup>85</sup>

Ensuite, l'aspect d'Égisthe mourant est décrit non par les didascalies, mais par l'un de ses gardes qui s'exclame : « Comme il est pâle ! Et ces lèvres pincées [...] »<sup>86</sup>. Selon le critique Gianni Poli<sup>87</sup>, même si la pièce donne plus d'importance aux voix qu'aux actions, il n'y a pas chez Yourcenar la volonté d'adapter les dialogues au jeu des acteurs ou de les rendre plus accessibles à la déclamation sur scène. En effet, on ne trouve pas beaucoup de didascalies qui fournissent des informations sur l'intonation ou sur les parties qu'il faut mettre en relief à travers la modulation de la voix. Donc, il est évident que cette pièce pose des défis aux éventuels metteurs en scène justement à cause de la prédominance de la voix sur les actions ; la possibilité d'exploiter cette œuvre sous forme de drame vocal est évidemment fonctionnelle et ne risque pas de trahir les aspects fondamentaux du texte, puisque ce sont les mots des personnages qui créent l'action scénique<sup>88</sup>.

Bien que les didascalies de cette pièce soient peu nombreuses par rapport à celles des drames successifs, on peut quand même constater une évolution par rapport au *Dialogue dans le marécage* et à *La Petite Sirène*. Par exemple, en ce qui concerne la construction de l'espace, au début de chacune des deux parties dont se compose *Électre*, on peut remarquer deux grandes didascalies externes qui fournissent des indications scéniques plus détaillées et précises par rapport aux drames précédents. Contrairement à *La Petite Sirène*, on remarque une plus grande concentration de l'espace, représenté par la maison de Théodore, le pauvre paysan qu'Électre a été obligée à épouser. Le décor est unique et très simple, car l'écrivaine ne voulait pas ancrer l'histoire dans un lieu et dans un temps précis, au contraire, elle recherchait le flou et l'indéterminé pour mieux faire ressortir le caractère universel du mythe.

---

<sup>85</sup> EC, p. 75.

<sup>86</sup> EC, p. 78.

<sup>87</sup> G. Poli, op. cit.

<sup>88</sup> Cfr. L. Primožich, *Les mises en scène du théâtre de Marguerite Yourcenar* in « Bulletin de la SIEY », n° 9, novembre 1991, pp. 97-107.

En effet, dans la première didascalie, on s'aperçoit que les éléments qui occupent l'espace scénique ne sont pas spécifiques d'une époque ou d'un lieu :

*Une chambre blanchie à la chaux, une porte dont les fentes laissent passer les premières lueurs de l'aube. Électre est endormie à gauche sur une plate-forme en terre battue, sous des couvertures. Un brasero dans l'âtre flanqué d'un banc de pierre. Au premier plan, à droite, un couloir mène à la cuisine<sup>89</sup>.*

Dans la deuxième partie, le décor ne change pas, sauf pour la porte au fond qui est ouverte et qui laisse entrevoir la citadelle et la campagne et pour la lumière qui change pour indiquer le passage du temps : « *Le même décor ; l'après-midi du même jour. La porte de fond est ouverte, découvrant la campagne aride de Mycènes et la citadelle à l'horizon* »<sup>90</sup>. Ce choix nous permet d'affirmer qu'*Électre* est la première pièce de Yourcenar à avoir un décor réaliste. Au-delà des didascalies scéniques, le dialogue fournit d'autres informations qui aident le spectateur à se figurer l'espace et à l'enrichir de détails, par exemple, la misère du lieu ressort de façon plus évidente dans le monologue d'Électre :

[...] Je ne voyais pas cette maison. [...] Cette chambre sordide n'était pas plus sale que nos vies non vengées... J'ai fini par l'aimer comme le trou de l'aspic, comme la gaine du couteau d'Électre. J'ai décoré ces murs de grandes fresques rouges<sup>91</sup>.

Contrairement au *Dialogue dans le marécage* et à *La Petite Sirène* où l'action se déroule dans un espace indéfini qui oscille entre le rêve et la réalité, cette pièce se caractérise par un réalisme qui peut avoir plusieurs fonctions. D'un côté, la misère et la dégradation de cet espace reflètent l'âme d'Électre qui est désormais corrompue et aveuglée par son désir de vengeance et par sa rancune qu'elle continue à nourrir ; de l'autre côté, les références au quotidien et aux objets de tous les jours permettent d'actualiser le mythe et de donner un aspect plus humain aux héros des légendes. On n'est plus dans l'atmosphère irréaliste de *La Petite Sirène*, où la rage meurtrière de la protagoniste est arrêtée par l'intervention

---

<sup>89</sup> EC, p. 26.

<sup>90</sup> EC, p. 54.

<sup>91</sup> EC, pp. 44-45.

providentielle des Oiseaux-Anges ; dans cette pièce, le crime est accompli de façon brutale et à mains nues, sans que personne n'intervienne pour l'empêcher.

Les objets ne sont pas nombreux et sont généralement indiqués par les dialogues, sauf dans la première scène où l'on signale un plat de charbons ardents que Théodore utilise pour réchauffer la maison : « *Théodore entre en scène avec précaution, pieds nus, tenant en main un plat de braises fumantes* »<sup>92</sup>. Le lieu et même les objets acquièrent une connotation négative et reflètent encore une fois le désir de vengeance d'Électre qui se manifeste à tout moment dans la pièce : « C'est toi, Théodore ? Je viens de voir en rêve un homme portant un baquet de sang »<sup>93</sup>. Les didascalies externes ne fournissent aucune information sur les costumes qui, encore une fois, peuvent être déduites à partir des dialogues : à travers les mots d'Électre, on comprend que Clytemnestre est habillée avec une veste somptueuse, « Laisse-moi toucher ta robe de soie »<sup>94</sup> ; au contraire, étant donné que la protagoniste vit dans la misère, on peut supposer qu'elle porte des guenilles. Même si les didascalies ne sont pas précises, elles sont plus nombreuses par rapport aux drames précédents et l'écrivaine montre une majeure sensibilité pour les questions scéniques. En effet, elle a eu l'occasion de travailler avec une troupe théâtrale qui a mis en scène *Électre* au Théâtre des Mathurins à Paris avec la régie de Jean Marchat et les décors d'Élie Grékoff. L'auteure parle de cette expérience dans le *Carnet de notes d'Électre* publié dans « Théâtre de France »<sup>95</sup> : dans ce pamphlet, l'écrivaine insiste principalement sur l'importance du mythe grec dans le théâtre contemporain et explique les nouveautés qu'elle a introduites dans cette légende<sup>96</sup> ; puis, elle donne son opinion sur les dramaturges contemporains qui se sont intéressés aux sujets mythologiques comme

---

<sup>92</sup> *EC*, p. 26.

<sup>93</sup> *EC*, p. 27.

<sup>94</sup> *EC*, p. 56.

<sup>95</sup> M. Yourcenar, *Carnet de notes d'Électre* in « Théâtre de France », tome IV, Paris, Publications de France, 1954, pp. 27-29.

<sup>96</sup> Cfr. R. Poignault, *Variations sur le mythe antique dans les préfaces de Théâtre II* dans *Marguerite Yourcenar. Aux frontières du texte*, Québec, Septentrion, 1995, pp. 81-100 ; C. Turrettes, *Électre ou la chute des masques et le renouveau de la tragédie* in « Bulletin de la SIEY », n° 19, décembre 1998, pp. 69-83.



Giraudoux, Cocteau, Anouilh, Montherlant, Gide et Sartre, et, enfin, elle se livre à quelques réflexions sur la mise en scène de son œuvre. On sait qu'elle a collaboré avec Élie Grékoff pour les décors de la pièce et notamment pour les costumes : si au début elles avaient choisi d'utiliser des costumes modernes afin de privilégier la simplicité et la commodité, plus tard elles ont changé d'avis et ont opté pour des costumes anciens. Comme Yourcenar l'explique dans son carnet de notes, les vêtements modernes sont plus déterminés et plus ancrés dans un temps et dans un lieu précis ; malgré l'effort de rester le plus possible dans le général et dans le vague, chaque choix finissait par déterminer trop les personnages :

Ces hommes et ses femmes devenaient des maquisards ou des contrebandiers, [...] des paysans dont on se demandait s'il convenait d'en faire des métayers français, balkaniques ou corses. Rien de tout cela ne nous paraissait assez dépouillé, assez neutre<sup>97</sup>.

Après cette réflexion, Yourcenar décida de rejeter le moderne pour retourner à l'antique qui somme toute peut être considéré comme un « pis-aller du nu »<sup>98</sup> et qui est assez indéterminé et neutre pour s'adapter à toutes les époques et à tous les lieux. Malheureusement, les réflexions sur la mise en scène de Yourcenar s'arrêtent là, puisqu'elle continue son carnet de notes en expliquant les thématiques qu'elle a abordées et la morale que sa pièce pourrait communiquer. Ce document atteste encore une fois le vif intérêt de l'auteure pour la mise en scène de ses œuvres et témoigne que, même si elle n'était pas un auteur de théâtre, elle n'était pas étrangère aux exigences scéniques.

Cette expérience, qui aurait pu être avantageuse pour l'écrivaine, a été un véritable échec : en effet, on sait que Yourcenar est restée déçue et qu'elle a exprimé tout son mécontentement avant la première représentation, qui a eu lieu le 5 novembre 1954, à cause d'une mauvaise distribution des rôles<sup>99</sup> et de la décision du théâtre de passer outre la

---

<sup>97</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>98</sup> *Ibidem*.

<sup>99</sup> Notamment, l'écrivaine ne voulait pas l'actrice Jany Holt dans le rôle d'*Électre*. En effet, après quelques représentations, les critiques ont souligné qu'elle n'était pas la femme du rôle. R. Kemp, « *Électre* » ou « *la Chute des masques* » in « *Le Monde* », 11 novembre 1954, p. 8 ; J. L. « *Électre* » ou « *la Chute des masques* » de Marguerite

volonté de l'auteure<sup>100</sup>. On a engagé un procès qui a duré plusieurs années et que Marguerite Yourcenar a gagné. Cet épisode démontre encore une fois que l'écrivaine tenait beaucoup à ses œuvres théâtrales et à leur correcte interprétation ; elle avait des idées précises sur ce qu'elle s'attendait et ne se limitait pas à donner des conseils aux gens de théâtre, mais elle voulait suivre pas à pas la réalisation de la mise en scène et participer activement à travers le choix des acteurs, des décors, et des costumes. Tout cela témoigne que Yourcenar n'était pas indifférente au travail pratique de la mise en scène, même si de nombreux critiques l'ont accusée de ne pas connaître les exigences scéniques. D'autres n'ont pas manqué de mettre en lumière chez Yourcenar une certaine sensibilité pour le théâtre combinée à une certaine naïveté dans la réalisation scénique : « Marguerite Yourcenar a des idées dramatiques excellentes, mais elle ignore l'art de les animer, de les distiller, d'en faire miroiter toutes les facettes »<sup>101</sup>. Il est vrai qu'*Électre ou la chute des masques* est une œuvre dialogique qui se passe de grandes actions scéniques, mais il faut reconnaître que, par rapport aux drames précédents, cette pièce représente déjà une étape supplémentaire où l'auteure développe davantage la partie du paratexte qui concerne les questions scéniques qu'elle avait négligées auparavant. Donc, malgré la naïveté que l'on peut encore trouver dans les didascalies, on peut affirmer qu'il y a une nouvelle prise de conscience et une évolution au niveau de la représentation.

#### 7.2.4 *Le Mystère d'Alceste*

*Le Mystère d'Alceste* est une autre pièce à sujet mythologique qui a été composée à peu près en 1942, presque à la même époque d'*Électre ou la chute des masques*. Bien que l'auteure ait commencé à travailler au

---

*Yourcenar au théâtre des Mathurins* in « Le Figaro Littéraire », n° 448, 20 novembre 1954, p. 12.

<sup>100</sup> Dans « Le Figaro » du 1<sup>er</sup> novembre 1954, on lit « Étant donné le grave désaccord entre moi et le Théâtre des Mathurins, je n'ai pas apporté mon concours à la préparation des répétitions d'*Électre*, et n'ai aucun commentaire à faire sur les conditions dans lesquelles mon œuvre se donne en ce moment. Le public aura à en juger ».

<sup>101</sup> C. Baignères, *Au Théâtre des Mathurins, "Électre ou la Chute des masques" de Marguerite Yourcenar* in « Le Figaro », 11 novembre 1954, p. 12.

*Mystère d'Alceste* un peu plus tôt par rapport à *Électre*, on a des raisons de croire que la pièce que l'on va analyser dans ce paragraphe représenterait une étape plus avancée dans l'évolution dramatique de l'écrivaine. En effet, ces deux drames sont complètement différents car *Électre*, on l'a vu, est proche du radio-drame à cause des dialogues qui fournissent toutes les informations nécessaires sans besoin d'un paratexte développé, tandis qu'*Alceste* est une pièce qui possède un paratexte plus riche et complexe. On peut affirmer que dans ce dernier cas, Yourcenar est plus attentive aux exigences scéniques, car elle a développé davantage les didascalies et a inséré dans sa préface des conseils précieux pour la correcte interprétation de ses personnages et pour la mise en scène. La citation du moraliste Joseph Joubert (1754-1824), placée au début de la pièce, est significative, car elle souligne l'importance de la représentation qui doit être l'objectif premier de toute œuvre théâtrale :

L'art théâtral n'a pour objet que la représentation. Un acteur doit donc avoir l'air demi-ombre et demi-réalité. Ses larmes, ses cris, son langage, ses gestes doivent sembler demi-feints et demi-vrais. Il faut enfin, pour qu'un spectacle soit beau, qu'on croie imaginer ce qu'on y entend, ce qu'on y voit, et que tout nous y semble un beau songe<sup>102</sup>.

Ce commentaire nous permet de comprendre à quel point le problème de la représentabilité était l'objet des réflexions de Marguerite Yourcenar, contrairement aux opinions des critiques. Toutefois, dans la préface, l'écrivaine s'interroge sur les problèmes qui se sont posés à l'auteure au moment de traiter un sujet mythologique comme celui d'Alceste au théâtre ; notamment, elle parle du degré d'anachronisme que l'on peut utiliser sur scène. Selon Yourcenar, il faudrait se demander si les anachronismes que l'on va utiliser sont conscients ou non et s'ils ont la fonction de prouver que le mythe peut s'accommoder à toutes les époques sans aucune distinction. Pour éviter d'introduire des anachronismes inutiles et trop criants qui risqueraient de gêner le public, on propose de retenir sur scène seulement les éléments absolument nécessaires qui appartiennent à notre époque aussi bien qu'à celle des

---

<sup>102</sup> M. Yourcenar, *Le Mystère d'Alceste* dans *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1971, p. 82. À partir de ce moment on va utiliser l'abréviation *MA* pour indiquer la pièce.

Anciens : par exemple, au lieu de placer Admète et Alceste dans leur palais de Phérae en Thessalie où ils sont roi et reine, Yourcenar préfère les situer dans une demeure rustique à la campagne qui est de tous les temps. Ce choix a des conséquences sur la mise en scène et sur le décor, puisque si on n'utilise que les éléments communs à toutes les époques, la pièce n'est pas ancrée dans un lieu et dans un temps précis, mais reste comme suspendue dans une dimension atemporelle, tandis que le décor, pour atteindre ce but, doit nécessairement être dépouillé et neutre, comme dans le cas d'*Électre ou la Chute des masques*, sans fournir aucune indication temporelle ou spatiale. Il ne faut pas oublier que les objets doivent être attentivement choisis parmi ceux qui étaient familiers aux Grecs et que nous utilisons encore aujourd'hui : « *Décor très simple, sans le moindre détail archéologique. Ciel et architecture de type méditerranéen, faisant penser aussi bien à la Provence qu'à la Thessalie* »<sup>103</sup>. Le lieu unique, représenté par la maison d'Admète, est décrit par une grande didascalie initiale très détaillée et précise qui témoigne d'une nouvelle prise de conscience de l'espace scénique :

[...] À gauche, l'aile principale du logis, avec l'entrée flanquée d'un petit porche à deux colonnes. Devant le porche, un banc de pierre. Au fond, un mur d'enceinte avec une grande porte toujours entrebâillée donnant sur la route. Un portique occupe la plus grande partie du côté droit. Au premier plan, sous le portique, une sorte de lit de repos qu'un grand rideau drapé comme une voile peut au besoin recouvrir. Tout au premier plan, un cyprès<sup>104</sup>.

C'est la première fois que l'écrivaine fournit une description si minutieuse de l'espace scénique suivie d'une liste de costumes et d'accessoires pour chaque personnage : Apollon porte un manteau, une longue tunique écarlate et une couronne radiée ; la Mort est demi-nue et entraîne derrière elle des voiles noires qui contrastent avec sa pâleur et sa nudité ; Admète et Hercule portent des tuniques courtes, tandis qu'Alceste est habillée avec des draperies flottantes à l'ancienne ; la servante Phyllis porte une courte robe rouge ; les enfants des tuniques bleues ; les vieux parents, les comparses et le défilé des fâcheux, qui importunent Admète dans son moment de deuil, portent des vêtements

---

<sup>103</sup> MA, p. 107.

<sup>104</sup> MA, p. 107.

gris et noirs, tandis que l'entrepreneur des pompes funèbres est habillé à la moderne de façon caricaturale<sup>105</sup>. Comme Yourcenar le remarque dans sa préface, cette grande variété de costumes risque de donner l'impression d'un spectacle forain, d'un carnaval ou d'un « bal travesti »<sup>106</sup>, mais c'est justement l'effet souhaité, car toutes ces contradictions contribuent à donner au drame l'aspect d'un rêve, comme suggéré par la citation de Joubert en ouverture de la pièce, « il faut enfin, pour qu'un spectacle soit beau [...] que tout nous y semble un beau songe »<sup>107</sup>. Après avoir abordé la question de l'adaptation moderne d'une tragédie ancienne, l'écrivaine se concentre sur ses personnages et sur leur correcte interprétation sur scène. Malgré l'humour et le comique de certains passages, il ne faut pas oublier que la pièce est aussi un *mystère* sacré qui aborde des thématiques profondes et complexes ; pour cette raison, l'auteure met en garde les acteurs modernes du risque de réduire le dialogue entre Admète et Alceste à une simple dispute de couple. Pour éviter de banaliser le « drame presque sacré des deux époux »<sup>108</sup>, l'auteure conseille de moduler soigneusement l'intonation de la voix pour conserver la dignité du personnage d'Alceste et pour éviter d'utiliser le ton stéréotypé et les gestes parfois exagérés que l'on utilise très souvent au théâtre<sup>109</sup> :

Demandons à l'interprète d'Alceste [...] d'éviter le ton aigre-doux des altercations conjugales du théâtre moderne, comme aussi ces petites grâces acidulées qui caractérisent souvent les rôles de femmes sur nos scènes, de façon à peine moins factice que le dandinement de la voix de fausset des impersonnificateurs d'Extrême-Orient. [...] tâchons au moins de conserver à la douleur d'Alceste, à la détresse d'Admète, une ligne mélodique ou poétique pleine et pure<sup>110</sup>.

Selon l'auteure, il faut absolument éviter une déclamation caricaturale et figée qui, en fait, pourrait être utilisée pour le cortège des importuns, déjà ridiculisés à travers le choix de costumes exagérés et grotesques. Donc, pour la première fois, Yourcenar fournit des indications précises

---

<sup>105</sup> *Ibidem*.

<sup>106</sup> *MA*, p. 101.

<sup>107</sup> *MA*, p. 82.

<sup>108</sup> *MA*, p. 103.

<sup>109</sup> *Ibidem*.

<sup>110</sup> *Ibidem*.

non seulement sur les costumes et sur le décor, mais aussi sur l'intonation de la voix et sur la déclamation des acteurs. Les autres didascalies de la pièce sont plus nombreuses et détaillées par rapport aux drames précédents et indiquent généralement les mouvements et les actions des personnages : « *Un ouvrier armé d'une faux s'approche d'Admète* »<sup>111</sup> ; « *Elle s'incline et ferme pieusement les yeux d'Alceste, réarrange son coussin sous sa tête, repose doucement ses bras le long de ses flancs, puis va s'asseoir au pied du lit* »<sup>112</sup> ; « *Georgine revient à pas lents, s'approche du groupe, et pose les mains sur les épaules d'Admète* »<sup>113</sup>. Paradoxalement, dans une pièce où les actions sont explicitées par les didascalies, la scène la plus significative se réalise dans la plus complète obscurité et la voix l'emporte sur les images. Il s'agit du moment central de la pièce, la scène du combat entre la Mort et Hercule qui, pour remédier à son comportement grossier et vulgaire, cherche à sauver l'âme d'Alceste et à la ramener à la vie. Premièrement, l'élément visuel est sacrifié au profit des voix : en effet, la Mort ne se montre pas directement au héros, mais sa présence est annoncée par son rire diabolique et leur combat se configure comme un duel verbal. La scène est dans l'obscurité et on comprend, à partir du dialogue, qu'Hercule est désorienté et qu'il voit devant lui seulement ses mains et quelques éléments qu'il associe au passage de la Mort :

Ah ! Un oiseau... non, un rat... Des pas sur les feuilles... Chaque chose, chaque objet peut cacher l'adversaire : ce bloc, qui pourrait servir de couvercle à une tombe, ce fruit pourri tombé à terre... Partout ses alliés, ses signes [...] pauvre Hercule, avec pour seul guide dans le labyrinthe de l'ombre le pâle phosphore de tes mains nues... Ah !<sup>114</sup>

La Mort est représentée comme une entité protéiforme, évanescence, invisible qui n'a pas une forme qui lui soit propre ; en effet, elle a besoin d'un intermédiaire pour agir et pour se manifester dans le monde. Par conséquent, le choix de réaliser cette scène dans l'obscurité est particulièrement devinée, car le spectateur est libre d'imaginer toutes les

---

<sup>111</sup> MA, p. 116.

<sup>112</sup> MA, p. 122.

<sup>113</sup> MA, p. 121.

<sup>114</sup> MA, p. 144.

apparences inquiétantes que cette entité peut prendre sans jamais la voir directement. À ce propos, l'imagination joue un rôle clé avec l'obscurité, car elle ne donne pas de limites aux apparitions effrayantes de la Mort et l'angoisse en résulte augmentée, car on l'attend toujours, mais on ne la voit jamais. Pour toute la durée de la scène, les didascalies jouent sur les voix qui nourrissent davantage cette inquiétude : « *La Mort rit dans son coin* »<sup>115</sup> ; « *La Mort rit plus fort* »<sup>116</sup> ; « *Un silence. La Mort rit doucement* »<sup>117</sup>. L'auteure utilise les dialogues pour mieux caractériser la Mort et pour alimenter l'imagination du public : au début, Hercule la décrit comme une bête, « Flaire le sol, chien en quête d'une piste qui mène à l'autre monde »<sup>118</sup>, mais à la fin de leur combat, cette entité annonce au public qu'elle est en train de se transformer à nouveau et de prendre la forme d'objets quotidiens : « Je réintègre à l'instant une de mes formes les plus innocentes, les plus banales, ce clou rouillé sur la route, cette bouteille ébréchée au bord de la haie [...] »<sup>119</sup>. En absence de la vue, toutes les autres sensations<sup>120</sup> sont évoquées pour décrire cette présence inquiétante : « [*Hercule*] s'arrête aux écoutes »<sup>121</sup> ; « c'est Elle... Je reconnais la petite nausée qui ne trompe pas, le pinçon au cœur... »<sup>122</sup>. Les répliques d'Hercule donnent l'impression que son ennemi se trouve à l'intérieur de son âme, comme s'il se livrait à un combat intérieur qui ne peut pas être montré sur scène, mais qui peut être suggéré par le dialogue : « Je tire, je pousse, je soulève, et rien ne vient, et la volonté de cet idiot est comme une corde amarrant cette morte à la terre, comme un pieu fiché dans ses cheveux... »<sup>123</sup>.

Même si les dialogues continuent à être très descriptifs et à fournir plusieurs informations sur ce qui se passe sur la scène, comme dans *Électre*, on peut remarquer chez l'écrivaine une tendance à utiliser de

---

<sup>115</sup> *MA*, p. 150.

<sup>116</sup> *Ibidem*.

<sup>117</sup> *MA*, p. 153.

<sup>118</sup> *Ibidem*.

<sup>119</sup> *MA*, p. 149.

<sup>120</sup> M. Delcroix, *Dramaturgie du Mystère d'Alceste : la « scène à faire »* in « Bulletin de la SIEY », n° 7, novembre 1990, pp. 81-97.

<sup>121</sup> *MA*, p. 144.

<sup>122</sup> *MA*, p. 145.

<sup>123</sup> *Ibidem*.

nouveaux moyens scéniques, comme par exemple la présence des lumières ou leur absence sur scène<sup>124</sup>. Le passage du temps et les différents moments de la pièce sont signalés par les didascalies qui indiquent les effets de lumière à utiliser : après la descente d'Hercule aux Enfers (« *Il fait complètement noir* »<sup>125</sup>), Alceste est ramenée à la vie et ce n'est qu'à ce moment que la lumière peut revenir, « *Le jour se lève peu à peu* »<sup>126</sup>, « *Il fait grand jour* »<sup>127</sup>.

Marguerite Yourcenar a montré à travers *Le Mystère d'Alceste* une plus grande prise de conscience des possibilités et des moyens scéniques qu'elle développera davantage dans la pièce suivante, *Qui n'a pas son Minotaure ?* dont on parlera par la suite. Si la richesse d'*Électre ou la chute des masques* était uniquement dans les dialogues, dans *Alceste*, à côté des dialogues qui continuent à fournir beaucoup d'informations sur l'action, on a développé un bon appareil paratextuel qui tient compte des exigences du théâtre et qui exploite d'autres moyens scéniques. Malgré la grande importance que l'auteure attachait à son œuvre, *Le Mystère d'Alceste* n'a pas eu un grand succès et a été représentée une seule fois, en 1964 au Studio des Champs Élysées de Paris.

### 7.2.5 *Rendre à César*

La dernière pièce de Marguerite Yourcenar a une genèse très intéressante, car il s'agit d'une transposition théâtrale du roman *Denier du rêve*, composé en 1934, puis repris en 1956 et adapté à la scène avec le titre *Rendre à César* en 1961.

La pièce, subdivisée en trois actes, se déroule à Rome en 1933, en pleine période fasciste, et présente les vicissitudes d'une série de personnages qui sont mis en relation à travers l'échange d'une pièce de monnaie qui passe continuellement de main en main. Parmi ces personnages, l'anarchique Marcella Ardeati joue un rôle important, car

---

<sup>124</sup> Cet aspect peut rappeler aussi les expérimentations théâtrales du XX<sup>e</sup> siècle, comme par exemple l'usage de la lumière chez Tardieu, dans sa pièce *Une voix sans personne* (1954).

<sup>125</sup> *MA*, p. 143.

<sup>126</sup> *MA*, p. 155.

<sup>127</sup> *MA*, p. 159.



elle prépare un attentat à la vie de Mussolini, épisode qui représente le noyau dramatique de la pièce autour duquel gravitent tous les autres événements.

*Rendre à César* peut être considéré comme un cas unique dans le théâtre de Marguerite Yourcenar, non seulement pour le passage du roman à la pièce théâtrale<sup>128</sup>, mais aussi pour son paratexte qui est le plus riche et le plus complexe de tous les drames de l'écrivaine. En effet, même si cette œuvre n'a jamais été représentée, elle a été composée sous requête d'un metteur en scène, Yves Gasc<sup>129</sup>, qui voulait réaliser un spectacle à partir d'un roman de Marguerite Yourcenar. Comme l'écrivaine l'affirme dans sa préface : « Un directeur de théâtre me pria de dramatiser un de mes livres. [...] Quand j'envoyai la pièce terminée à l'amical directeur, celui-ci, comme il eût peut-être fallu s'y attendre, se trouvait déjà sans compagnie et sans fonds »<sup>130</sup>. Néanmoins, on pourrait affirmer que les circonstances de composition de cette pièce ressemblent à celles de *La Petite Sirène*, car toutes les deux ont été spécifiquement créées pour être mises en scène.

Le passage du genre narratif au genre dramatique a été laborieux, car il a demandé plusieurs mois de travail exténuant pour arriver à ce que l'écrivaine appelle une véritable « remise en question »<sup>131</sup> et à un « affrontement avec soi-même »<sup>132</sup>. En fait, à part « les problèmes formels »<sup>133</sup> dont l'auteure parle dans sa préface, le roman *Denier du rêve* s'adaptait bien à la forme théâtrale, car certains passages pouvaient constituer des scènes en grande partie déjà faites : « [...] les quatre ou cinq scènes qui constituent l'acte central, beaucoup plus fidèles aux conventions du théâtre, sont prises presque textuellement à la partie médiane du roman lui-même »<sup>134</sup>. Si certaines parties ont pu être adaptées

---

<sup>128</sup> Cfr. J. P. Castellani, *Métamorphoses du romanesque, de Denier du rêve à Rendre à César* in « Bulletin de la SIEY », n° 9, novembre 1991, pp. 87-96.

<sup>129</sup> Yves Gasc, né en 1930, est un artiste dramatique, poète et sociétaire de la *Comédie Française*.

<sup>130</sup> M. Yourcenar, *Rendre à César* dans *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1971, p. 16. À partir de ce moment, on va utiliser l'abréviation *RC* pour indiquer la pièce.

<sup>131</sup> *RC*, p. 16.

<sup>132</sup> *Ibidem*.

<sup>133</sup> *Ibidem*.

<sup>134</sup> *RC*, p. 17.

sans trop de difficulté, c'est parce que le roman contenait déjà beaucoup d'éléments théâtraux et l'écrivaine se servait d'expédients typiques de la scène :

Cet engrenage de scènes dont les entrées et les sorties tombent au moment voulu, ces affrontements ou ces duos dans la haine ou les sous-entendus de l'amour, ces secrets soudain révélés, changeant la face d'une situation, et jusqu'à la vieille astuce qui consiste à cacher quelqu'un derrière une porte close, appartiennent à coup sûr aux procédés les plus défraîchis du théâtre<sup>135</sup>.

Il est évident que l'auteure a dû simplifier l'intrigue et supprimer certains personnages pour éviter de déconcentrer le lecteur/spectateur et pour rendre l'action plus linéaire ; à ce propos, Yourcenar s'est adressée directement au metteur en scène Yves Gasc pour lui demander conseil, en montrant son souci pour la représentabilité de son œuvre<sup>136</sup>. Comme on l'a déjà annoncé, le paratexte de cette pièce est complexe et contient tous les types de didascalies scéniques : par exemple, on retrouve des indications cinétiques sur les mouvements et les actions des personnages ou encore sur leurs états d'âme (« *Paolo paie, et compte attentivement sa monnaie* »<sup>137</sup> ; « *Elle est près d'éclater en sanglots* »<sup>138</sup>) ; des didascalies de régie qui concernent le décor, les lumières, les costumes ou celles qui fournissent des informations sur la construction de l'espace scénique (« *Elle porte un manteau sombre sur une mince robe rose* »<sup>139</sup> ; « *l'autel lourdement doré s'illumine* »<sup>140</sup> ; « *Vêtements de bonne qualité, assez négligés. Feutre un peu cabossé. Peut-être une cape* »<sup>141</sup>). Les didascalies les plus nombreuses concernent l'attitude des personnages au

---

<sup>135</sup> RC, p. 17.

<sup>136</sup> C'est le metteur en scène Yves Gasc qui, dans une lettre à Yourcenar, a suggéré de supprimer toute une série de personnages-comparses qui n'étaient pas strictement fonctionnels à l'intrigue et qui risquaient de compliquer inutilement l'action. Parmi les personnages qui ont été supprimés on peut citer Miss Jones qui ajoutait seulement du pittoresque à la scène, la Comtesse Dianti dont les répliques un peu insignifiantes servaient à séparer le monologue d'Alessandro et celui de Lina, et Giuseppa qui ne sert qu'à rendre évident le drame conjugal de Lovisi. Le personnage de Rosalia ne disparaît pas de la pièce, malgré le conseil d'Yves Gasc de la supprimer, parce que l'écrivaine s'y est opposée et la considérait fondamentale pour plusieurs raisons. M. Yourcenar, *Persévérer dans l'être* cit., pp. 145-152.

<sup>137</sup> RC, p. 33.

<sup>138</sup> RC, p. 37.

<sup>139</sup> RC, p. 96.

<sup>140</sup> RC, p. 47.

<sup>141</sup> RC, p. 41.

cours d'un dialogue ( « *Lina parle vite, haut, plaintivement, et avec affectation* »<sup>142</sup> ; « *Toute la conversation qui suit est chuchotée* »<sup>143</sup> ; « *Elle baisse davantage la voix* »<sup>144</sup> ; « *Scène muette* »<sup>145</sup>). Cette abondance d'indications scéniques contribue à créer et à enrichir la mise en scène, sans avoir besoin de recourir aux didascalies implicites qui dans cette pièce sont peu nombreuses par rapport aux drames précédents où elles étaient fondamentales. De plus, la préface fournit des indications supplémentaires pour la mise en scène de l'œuvre : il est vrai que le décor est réaliste et que l'action se situe pour la première fois à un moment historique précis ; néanmoins, on retrouve en même temps beaucoup d'éléments symboliques et d'allusions mythologiques. Ce mélange de réalisme et de mythe ne doit pas surprendre, car pour l'écrivaine ce qui compte le plus est de montrer comment le mythe peut être actuel et présent dans la vie de tous les jours. Dans la préface, elle affirme que les allusions mythologiques ne doivent pas être explicitées sur scène, puisque le texte permet déjà au spectateur de cueillir les références au mythe sans avoir besoin de les rendre trop évidentes. Selon l'auteure, le metteur en scène devrait, au contraire, se concentrer sur les objets les plus banaux et les plus quotidiens, ceux qui ne semblent pas nécessaires à la représentation et qui peuvent paraître bizarres et étranges : c'est justement cette sensation d'étrangeté que l'on veut créer, afin que le spectateur ait l'impression de se trouver dans une dimension onirique où la présence de certains éléments n'a pas forcément une explication logique, mais qui peut être acceptée parce que l'on est dans un rêve. Comme l'écrivaine même l'explique dans sa préface :

J'appuierais [...] sur l'importance d'un plat de braises ou d'une corbeille de fleurs ficelées pour la vente et l'achat, d'une veilleuse ici, et là d'une torche électrique, d'un complet sur un cintre, de bottes dictatoriales rangées près d'un lit, d'une fiasque renversée répandant du sang sur la scène, sans craindre de tomber parfois dans ce saugrenu qui est le petit côté de l'étrange<sup>146</sup>.

L'étrangeté de ces objets pourraient être mise en relief à travers

---

<sup>142</sup> RC, p. 31.

<sup>143</sup> RC, p. 47.

<sup>144</sup> RC, p. 48.

<sup>145</sup> RC, p. 49.

<sup>146</sup> RC, p. 24.

l'usage des lumières qui créent ainsi une brèche dans l'espace réaliste de la pièce :

La lumière découvre ce qu'il faut qu'on voie de l'intérieur d'une chambre. Une table ronde, quelques chaises de paille. Une cafetière, deux tasses, un journal sur cette table bien éclairée par une suspension électrique. Au fond, au bord de l'ombre, un lit de fer avec une veilleuse au pied d'une image pieuse, placée un peu de guingois. Une commode avec pot à eau et cuvette<sup>147</sup>.

L'écrivaine ne se limite pas à souligner les objets scéniques, mais elle s'intéresse aux sons et au langage des personnages qui aident à les définir : dans la préface, Yourcenar suggère pour Clément Roux « un français un peu débraillé »<sup>148</sup>, pour le moment de la rencontre entre Angiola et Alessandro il faudrait choisir un anglais de manuel, utilisé comme s'il était un masque à porter pendant une soirée pour ne pas se faire reconnaître, et finalement, pour la prière que Massimo dit à la fin de la pièce il faudrait privilégier le slavons, pour faire entendre pour la première fois la véritable voix de ce personnage ambigu, « *Il entonne à mi-voix la prière des morts en slavons d'Église* »<sup>149</sup>. On peut remarquer que pour la première fois chez Yourcenar, on retrouve beaucoup de didascalies qui concernent l'intonation de la voix que les acteurs devraient adopter : « *marmonnant* »<sup>150</sup> ; « *à voix basse* »<sup>151</sup> ; « *continuant la conversation avec une nuance de tristesse* »<sup>152</sup> ; « *âprement* »<sup>153</sup> ; « *d'une voix tremblante* »<sup>154</sup>. Les didascalies ne se limitent pas aux objets et aux sons, mais elles construisent de façon détaillée les espaces scéniques, grâce aussi aux effets de lumière : dans le premier acte, on retrouve cinq lieux différents, généralement bondés, où il y a beaucoup de comparses ( la terrasse d'un café, le cabinet de consultation d'un médecin, une église, la rue et des immeubles ). Dans la première scène, on voit Lina et Paolo qui discutent sur la terrasse d'un café et qui semblent seuls, mais tout à coup les lumières révèlent la présence

---

<sup>147</sup> RC, p. 61.

<sup>148</sup> RC, p. 24.

<sup>149</sup> RC, p. 121.

<sup>150</sup> RC, p. 103.

<sup>151</sup> RC, p. 102.

<sup>152</sup> *Ibidem*.

<sup>153</sup> RC, p. 90.

<sup>154</sup> RC, p. 120.

d'autres gens autour d'eux. Cet expédient semble souligner davantage la solitude des personnages :

PAOLO : [...] Et puis, parle un peu moins haut ; les gens entendent.

LINA : Quelles gens ? On est presque seuls. ( *La lumière éclaire successivement des personnes assises à d'autres tables [...]* )<sup>155</sup>.

On pourrait faire la même remarque pour le cabinet de consultation du docteur Sarte, où tous ceux qui sont dans la salle d'attente évitent soigneusement de s'adresser la parole : « *à gauche, mal éclairé par un faux jour, le salon où les personnages muets entrent, s'asseyent, se relèvent pour prendre un journal illustré, se rasseyent sans échanger entre eux la moindre parole* »<sup>156</sup>.

Dans le deuxième acte, au contraire, on trouve les deux chambres de l'appartement de Marcella ; donc, on a affaire à un espace plus domestique et restreint qui contraste fortement avec les lieux publics présentés auparavant. La longue didascalie scénique placée en ouverture contribue non seulement à donner une description très détaillée de cet espace, mais aussi à révéler la présence d'objets quotidiens qui sont montrés à des moments précis grâce au changement de lumière : « *On n'aperçoit qu'un lit de fer dont le chevet fait face aux spectateurs [...]. Tout près du lit, une chaise de paille. Sur un meuble bas, une pile de couvertures pliées* »<sup>157</sup> ; « *Il tâte la muraille, tourne le commutateur, allumant une ampoule au plafond de la chambre* »<sup>158</sup>. Finalement, le troisième acte se caractérise encore une fois par la présence simultanée de lieux publics qui sont à la fois éclairés par les projecteurs : le cinéma, les rues de Rome, le poste de police, la place Balbo, le Forum Romain et la fontaine de Trevi. Les vicissitudes des personnages et la lente promenade de Clément Roux et de Massimo dans cette scène doivent ressembler à une descente aux Enfers, soulignée par l'alternance de lumière et d'obscurité :

*Le plateau ne contient que trois indications de décor qui s'éclaireront*

---

<sup>155</sup> RC, pp. 31-32.

<sup>156</sup> RC, p. 39.

<sup>157</sup> RC, p. 82.

<sup>158</sup> RC, p. 88.

*successivement. [...] Entre ces trois points ainsi désignés se déroulera dans d'imaginaires rues de Rome, la lente et sinueuse promenade de Clément Roux et de Massimo, coupée de haltes, et suivie par les feux d'un projecteur*<sup>159</sup>.

Il est évident que dans cette pièce l'écrivaine exploite beaucoup les effets de lumière pour construire l'espace scénique, pour introduire des éléments nouveaux, pour marquer le passage du temps, mais aussi pour définir les états d'âme des personnages. On remarque une évolution dans l'usage des effets de lumière, puisque dans *Le Mystère d'Alceste* elle se limitait à alterner la lumière et l'obscurité, tandis qu'ici elle s'intéresse aussi à la qualité de la lumière pour mieux définir les attitudes psychologiques des personnages ou pour introduire certaines atmosphères. Par exemple, dans le cabinet de consultation, la lumière « *nette et dure* »<sup>160</sup> ne doit pas surprendre, étant donné le caractère froid et détaché du docteur Sarte ; même la lumière crépusculaire qui suit Lina dans sa promenade nous semble indiquée pour un personnage qui est en train de méditer sur la fin de sa vie. Dans le deuxième acte, l'atmosphère de mystère qui précède l'attentat est mise en relief à travers une « *pénombre de crépuscule* »<sup>161</sup> et la lumière change brusquement à la scène III quand Marcella découvre la trahison de Massimo : avant que le spectateur en soit informé par le dialogue, la situation est déjà annoncée par la « *lumière froide et blanche, reflet de l'éclairage de la rue, provenant d'une fenêtre qu'on ne voit pas* »<sup>162</sup>. Puis, lorsque Marcella et Massimo sortent de la scène pour accomplir l'attentat, l'obscurité l'emporte : « *Dans l'obscurité à peu près complète, on les distingue se dirigeant vers l'entrée sur la rue Fosca* »<sup>163</sup>. Toutefois, l'action la plus importante de la pièce, c'est-à-dire cet attentat que Marcella prépare soigneusement jour et nuit n'est pas représenté sur scène, mais se passe en coulisses et on entend seulement des bruits et des voix-off. Finalement, dans le dernier acte, cette alternance de lumière et obscurité est poussée à l'extrême :

---

<sup>159</sup> RC, p. 111.

<sup>160</sup> RC, p. 36.

<sup>161</sup> RC, p. 61.

<sup>162</sup> RC, p. 81.

<sup>163</sup> RC, p. 88.

*Le plateau est plongé dans l'obscurité. Au cours de cette scène on verra s'illuminer brièvement, dans des réduits au fond ou sur des praticables, les personnages de petites scènes éclairées qu'entoureront un minimum d'accessoires ou d'indications de décor*<sup>164</sup>.

Ce n'est qu'à la fin, au moment où Marinunzi fait sa comparse que la lumière retournera pour éclairer la scène : « *La lumière de l'aurore envahit la scène* »<sup>165</sup> ; « *Il ronfle. Grand jour* »<sup>166</sup>.

Au-delà des effets scéniques, l'auteure exploite dans sa pièce les voix-off, déjà utilisées dans *Le Mystère d'Alceste* et dans *Qui n'a pas son Minotaure ?* et les soliloques qui sont insérés à l'intérieur des dialogues. Premièrement, le soliloque<sup>167</sup> n'a rien à voir avec l'aparté<sup>168</sup>, puisque l'on ne cherche pas à cacher quelques choses aux autres personnages, mais on médite sur sa propre situation psychologique, car les autres ne sont pas capables d'écouter. On ne peut pas le comparer à une tirade, puisqu'il ne s'agit pas de convaincre les autres personnages, mais c'est un discours que l'on adresse à soi-même, qui dévoile tous les dilemmes intérieurs de l'individu et qui souligne la gravité de sa solitude. Les soliloques de Yourcenar sont très intéressants car ils s'insèrent à l'intérieur des dialogues : par exemple, dans la première scène, Paolo et Lina devraient causer ensemble, mais chacun parle à soi-même sans se soucier de la présence de l'autre<sup>169</sup>. L'auteure est consciente de la difficulté que ces discours pourraient créer sur scène, mais elle propose dans sa préface une solution : quand le comédien commence son soliloque à l'intérieur d'un dialogue, l'acteur qui se tait devrait faire semblant de ne pas écouter et de ne pas s'apercevoir de la présence d'un interlocuteur, comme s'il était

---

<sup>164</sup> RC, p. 125.

<sup>165</sup> RC, p. 130.

<sup>166</sup> RC, p. 132.

<sup>167</sup> P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1980, p. 376.

<sup>168</sup> Il s'agit d'un dialogue direct avec le public, un personnage signale la vraie intention ou opinion et généralement ces moments de vérité sont accompagnés par un jeu scénique, par exemple le comédien se met à l'écart, change l'intonation de la voix ou regarde directement le public. *Ibidem*, pp. 40-41.

<sup>169</sup> L'incommunicabilité des êtres est un thème important dans le théâtre yourcenarien et cet aspect s'insère parfaitement dans le panorama théâtral du XX<sup>e</sup> siècle. On peut donc affirmer que les pièces de Yourcenar, pour leurs thématiques plutôt que pour leur réalisation scénique, ne sont pas si loin des œuvres de Beckett et de Ionesco. Cfr. M. R. Chiapparo, *Le Dialogue dans le marécage : théâtre moderne ou rêve décadent ? Sur les traces de D'Annunzio et Maeterlinck dans Marguerite Yourcenar. Écrivain du XIX<sup>e</sup> siècle ?* Clermont-Ferrand, SIEY, 2004, pp. 85-100.

trop concentré sur soi-même pour prêter attention. Outre les soliloques, on a vu que l'écrivaine exploite beaucoup les voix-off dans sa pièce pour décrire ce qui se passe sans avoir besoin de la présence physique d'un acteur sur scène. Yourcenar se sert de cet expédient dans les moments les plus importants pour mettre en relief les voix et les bruits sans besoin d'utiliser les éléments visuels. On a déjà vu que la scène de l'attentat ( Acte II, Scène V ) n'est pas montré directement sur scène, mais elle est suggérée par une succession de sons et de bruits qui se confondent : la voix du dictateur à la radio, le bruit de la pluie, la voix troublée de Marcella, un coup de pistolet suivi par une série de décharges et la radio qui continue sans cesse jusqu'à la fin : « [...] *Le bruit de l'orage se mêle à celui de la radio en une cacophonie croissante* »<sup>170</sup> ; « *On entend un coup de feu, suivi d'une série de décharges. La radio toujours à peu près inintelligible ne s'interrompt pas* »<sup>171</sup>. On pourrait se demander la raison pour laquelle l'auteure ait voulu cacher cette scène : selon Capusan<sup>172</sup>, d'un côté ce serait une façon de minimiser l'acte de Marcella et de montrer l'absurdité de sa passion qui l'amène à sa propre mort, de l'autre côté elle souligne une analogie entre les pièces de Yourcenar et le théâtre de l'absurde pour l'importance et la valeur que l'on donne à l'absence et qui nous fait penser aux pièces de Beckett et de Ionesco. En effet, le public reste dans l'attente de quelque chose qui ne peut jamais voir, mais qui peut seulement percevoir à travers les bruits. À notre avis, on n'est pas encore dans le théâtre de l'absurde, puisque l'attentat à Mussolini n'est pas un événement que l'on attend et qui n'arrive jamais : Marcella tire vraiment sur le dictateur et même si l'action n'est pas montrée directement, cela n'empêche qu'elle se passe vraiment. Donc il n'y a pas une véritable absence comme dans *En attendant Godot* ou dans *Les Chaises* de Ionesco, mais on dirait que l'écrivaine cache à la vue du spectateur les moments les plus importants de la pièce, comme elle l'a déjà fait dans *Le Mystère d'Alceste* pour la lutte entre la Mort et Hercule et dans *Qui n'a pas son Minotaure ?* pour la scène du labyrinthe et de la

---

<sup>170</sup> RC, p. 91.

<sup>171</sup> *Ibidem*.

<sup>172</sup> M. Capusan, *Pour une poésie de la violence – Du récit à la scène : Denier du rêve et Rendre à César* in « Bulletin de la SIEY », n° 26, décembre 2005, pp. 175-180.



rencontre avec un monstre qui en fait n'existe qu'à l'intérieur de l'homme. Néanmoins, pour Yourcenar ces absences sont fondamentales pour faire appel à l'imagination du spectateur qui doit s'efforcer de créer lui-même la scène principale, pour qu'elle reste en quelque sorte ambiguë et indéterminée.

Dans la dernière scène, l'écrivaine exploite encore une fois les voix-off : elle introduit la voix d'un poète qui commence à décrire la tombée de la nuit sur Rome et sur tous ses habitants. Après cela, le poète se tait pour faire place à la voix du dictateur qui n'est jamais visible sur scène et qui, étant à moitié endormi, commente de façon confuse les événements de la journée ; toutefois, sa présence est suggérée, non seulement par sa voix, mais aussi par les objets scéniques qui l'identifient :

Au fond, à droite, la lumière éclaire sur un praticable une chaise lourdement dorée, sur laquelle ont été soigneusement placés la chemise noire du Dictateur, son ceinturon, son couvre-chef noir. Devant la chaise, ses bottes. Un grand lit également doré n'est qu'entrevu dans l'ombre<sup>173</sup>.

Puis, d'autres personnages, qui seront éclairés tour à tour par les projecteurs, récitent leurs derniers monologues avant que le rideau ne se baisse : on peut rappeler les plus importants comme le soliloque de Massimo, prononcé lui-aussi entre le réveil et le sommeil, ou les divagations insensées de Marinunzi, complètement ivre, qui médite sur sa famille et sur la naissance de son fils. Ces monologues absurdes ramènent le spectateur à la dimension onirique qui a été déjà annoncé dans la préface et créent l'illusion d'être dans une dimension atemporelle qui est près du mythe. La voix-off était déjà exploitée dans *Le Mystère d'Alceste*, mais surtout dans *Qui n'a pas son Minotaure ?* où les voix se multipliaient dans le labyrinthe intérieur de Thésée ; néanmoins la complexité scénique qui caractérise *Rendre à César* ne se retrouve pas dans les pièces précédentes, car l'écrivaine au cours des années est devenue plus consciente des exigences théâtrales et a exploité davantage les moyens scéniques comme les lumières et les sons, grâce aussi aux conseils d'Yves Gasc qui l'a aidée à perfectionner sa pièce pour la représentation.

---

<sup>173</sup> RC, pp. 126-127.

### 7.3 Évolution des didascalies scéniques

En conclusion, après avoir analysé les didascalies des œuvres théâtrales de Yourcenar, on peut remarquer une évidente évolution dans le travail dramatique de l'écrivaine, car les indications scéniques se font de plus en plus précises au cours des années. On a vu que *Le Dialogue dans le marécage* présente de brèves didascalies qui fournissent peu d'informations sur la mise en scène et, pour cette raison, on peut le considérer comme une pièce à lire plutôt qu'à représenter. L'expérience de *La Petite Sirène*, au contraire, est précieuse pour l'écrivaine, car l'auteure a eu l'occasion de se confronter avec un homme de théâtre et de prendre conscience des exigences scéniques. En effet, on a vu que l'écrivaine exploite pour la première fois sur scène plusieurs langages artistiques, comme la danse et la musique, et les didascalies sont plus détaillées par rapport au premier drame. *Électre ou la chute des masques*, malgré son caractère de drame vocal, fournit déjà plusieurs informations sur la construction de l'espace, tandis que les actions scéniques sont réduites au minimum et décrites par les dialogues. *Le Mystère d'Alceste*, par contre, développe davantage les didascalies scéniques qui sont plus détaillées et l'auteure exploite les lumières pour construire l'espace scénique, pour créer certaines atmosphères et pour rendre plus mystérieux le combat entre Hercule et la Mort. *Qui n'a pas son Minotaure ?* dont on parlera dans le prochain paragraphe, représente déjà une phase successive par rapport à *Alceste*, puisque l'écrivaine utilise la lumière et l'obscurité de façon originale pour rendre évidente la dimension intérieure et pour construire l'espace scénique, notamment les scènes nocturnes sont mieux développées par rapport aux drames précédents et montrent déjà une plus grande compétence théâtrale. Finalement, on a vu que *Rendre à César* est la pièce avec le plus grand nombre de didascalies, car Yourcenar améliore la présentation scénique de sa pièce et se sert de certains moyens du théâtre qu'elle avait déjà commencé à utiliser dans les pièces précédentes, comme les voix-off, les soliloques et les lumières. Cette analyse nous a permis de remarquer qu'au cours des années l'écrivaine est devenue plus consciente des exigences scéniques et plus concernée par le problème de la

représentabilité de ses pièces. Donc, il y a une véritable recherche de la part de l'auteure pour une plus grande précision dans les indications scéniques ; bien que le théâtre yourcenarien présente des difficultés<sup>174</sup>, il est vrai que les pièces ne sont pas de simples exercices littéraires, au contraire, elles représentent un enjeu pour tout metteur en scène qui veuille les représenter. Après avoir relevé une maturation dans le travail dramatique de l'écrivaine, on pourrait se demander si l'évolution des didascalies est confirmée ou non par le passage d'*Ariane et l'Aventurier* à *Qui n'a pas son Minotaure ?* et si la position de cette dernière pièce à l'intérieur de la production dramatique de l'auteure renforce ou non nos affirmations.

#### 7.4 D'*Ariane et l'Aventurier* à *Qui n'a pas son Minotaure ?*

D'abord, avant de considérer les indications pour la mise en scène de la première version de l'œuvre, il faut rappeler que ce sketch est le produit d'un jeu littéraire ; par conséquent l'absence d'un riche appareil didascalique ne doit pas surprendre, car l'ouvrage n'a pas été conçu spécifiquement pour la scène, mais il naît comme une simple expérimentation. Les seules didascalies que l'on peut trouver se limitent à indiquer de façon sommaire le lieu de l'action et servent à marquer le passage d'une scène à l'autre. En effet, les trois parties dont ce sketch se compose sont caractérisées chacune par un lieu spécifique : la barque (première partie), le labyrinthe (deuxième partie) et l'île (troisième partie). À l'intérieur de chaque section, on trouve d'autres brèves indications sur les changements de l'espace, mais il n'y a aucun détail qui enrichisse ces didascalies.

Pour *Qui n'a pas son Minotaure ?* la situation est complètement différente : au moment de la réécriture de la pièce en 1944, l'écrivaine, comme on l'a déjà vu, venait de composer deux œuvres théâtrales à sujet mythologique, *Le Mystère d'Alceste* et *Électre ou la chute des masques*,

---

<sup>174</sup> Il est vrai que certaines didascalies peuvent paraître un peu naïves, car si on compare le paratexte des pièces yourcenariennes avec les œuvres de Giraudoux, d'Anouilh ou de Montherlant on s'aperçoit qu'il y a des affinités, mais chez ces dramaturges on remarque une plus grande précision didascalique qui demeure constante.

et avait déjà travaillé avec Everett Austin Jr pour la mise en scène de *La Petite Sirène* ; par conséquent, Yourcenar avait déjà acquis une certaine expérience en matière théâtrale et pouvait apporter des modifications pour rendre sa pièce plus représentable et similaire à sa production dramatique plus récente. Outre à remanier le texte et à développer les thématiques qui étaient déjà ébauchées dans la première version, l'auteure repense son œuvre pour une destination scénique et augmente considérablement les didascalies, explicites et implicites. Dès lors, on ne peut plus parler d'un simple jeu littéraire, mais d'une pièce qui a été conçue pour la mise en scène. L'évolution de l'écriture dramatique de Yourcenar est évidente à partir de la première grande didascalie que l'on trouve en ouverture de *Qui n'a pas son Minotaure ?* et qui n'existait pas dans *Ariane et l'Aventurier*. Même si, au début de la didascalie, l'écrivaine semble laisser le metteur en scène libre de choisir le décor qui lui convient<sup>175</sup>, elle ne se limite pas à fournir des suggestions pour les décors, les couleurs à utiliser, les éléments scéniques qui ne peuvent pas manquer, les costumes et les lumières, mais elle dit clairement quelle est l'impression que l'on cherche à produire à travers certaines scènes. Pour les scènes de plein jour, Marguerite Yourcenar voudrait un décor abstrait, sans forme avec des couleurs « tranchées »<sup>176</sup> : « tons ocres et roux de la Crète, blanc de marbre et d'écume, bleu de ciel et de mer pour Naxos ; bleu profond des scènes de pleine mer [...] »<sup>177</sup>. Au contraire, pour les scènes nocturnes, elle donne toute une série d'indications sur l'usage des lumières que l'on analysera par la suite. Les éléments qui composent l'espace scénique sont réduits au minimum et ne doivent avoir aucune prétention de réalisme archéologique :

*Il serait bon qu'à la scène I on n'aperçut que le sommet du mât avec la hune où se tient Autolykos. Cette hune, comme la proue de la barque ( scènes III et X ), la tour ( scène IV ), la porte du labyrinthe ( scène V ), doivent d'ailleurs rester de simples indications symboliques, sans réalisme*

---

<sup>175</sup> « Les décors de cette pièce, ou au contraire sa présentation sur un plateau vide, sont laissés au bon vouloir de son éventuel metteur en scène ». M. Yourcenar, *Qui n'a pas son Minotaure ?* dans *Théâtre II* cit., p. 183. Étant donné que le texte est identique dans la version de 1963 et de 1971, on a décidé d'utiliser ici l'édition de Gallimard de 1971.

<sup>176</sup> *Ibidem.*

<sup>177</sup> *Ibidem.*

*archéologique ou autre*<sup>178</sup>.

En ce qui concerne les costumes, l'écrivaine donne libre cours à sa fantaisie et mélange toute sorte de styles et de modes pour créer l'effet d'un bal masqué et pour situer la pièce dans une dimension atemporelle où l'on retrouve toujours les mêmes modèles et les mêmes archétypes qui se répètent continuellement<sup>179</sup>, exactement comme elle l'avait déjà fait pour *Le Mystère d'Alceste*. Thésée pourrait être habillé comme les héros grecs des peintures baroques avec le velours rouge, le panache blanc et une armure d'or, mais un uniforme galonné pourrait aussi lui convenir ; Autolykos pourrait porter une tunique brune d'esclave ou des couleurs bleues ; en ce qui concerne Minos, peu importe ses vêtements, pourvu qu'il ait la couronne de carton du Jour des Rois qui sert à souligner le ridicule de ce personnage ; Phèdre pourrait être habillée indifféremment à la crétoise ou à la parisienne, mais Ariane devrait porter une robe de lin pour mettre en relief sa pureté ; finalement, le seul conseil que l'écrivaine donne pour le personnage de Bacchus est qu'il soit beau.

Dans la première partie d'*Ariane et l'Aventurier* qui porte comme indication générale « LA BARQUE »<sup>180</sup>, on trouve trois brèves didascalies scéniques sur les autres espaces qui sont à peu près identiques dans la version de *Qui n'a pas son Minotaure ?* : « Au sommet du mâât »<sup>181</sup> ; « Dans la cale »<sup>182</sup> ; « Sur le pont »<sup>183</sup>. La seule différence que l'on trouve au niveau des didascalies externes dans *Qui n'a pas son Minotaure ?* est que la première indication est enrichie par une référence à Autolykos qui est « seul dans la hune »<sup>184</sup>. Si on considère aussi les didascalies internes ou implicites, on s'aperçoit que dans les deux versions les dialogues sont très descriptifs et fournissent beaucoup de détails sur la situation présente et passée, d'où l'on peut repérer des indications pour la mise en scène. En effet, les répliques sont riches en

---

<sup>178</sup> *Ibidem*.

<sup>179</sup> G. Giorgi, *L'Uno e il molteplice* dans *Qui n'a pas son Minotaure?* dans *Mito, storia, scrittura nell'opera di Marguerite Yourcenar*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 11-18.

<sup>180</sup> *AA*, p. 80.

<sup>181</sup> *Ibidem* ; *QM*, p. 184.

<sup>182</sup> *AA*, p. 81 ; *QM*, p. 186.

<sup>183</sup> *AA*, p. 82 ; *QM*, p. 189.

<sup>184</sup> *QM*, p. 184.

détails et peuvent apporter des informations précieuses sur la situation ; on a déjà vu que cette caractéristique est présente dans toutes les pièces yourcenariennes et détermine leur caractère de drame vocal, justement parce que la voix joue un rôle fondamental et véhicule toute sorte d'indication. C'est à partir des mots des personnages que l'on peut se figurer le décor de la pièce, l'attitude des acteurs, leurs gestes et leurs états d'âme ; ce sont donc les voix plutôt que les didascalies explicites qui créent la mise en scène. On pourrait se demander si les didascalies implicites que l'on trouve dans le texte doivent nécessairement être exploitées pour la mise en scène : en fait, les dialogues sont si riches en détails que si on choisissait de ne pas les montrer sur scène, leur absence n'affecterait pas la pièce, car le spectateur pourrait quand même imaginer la situation d'après les répliques des personnages. Dans le théâtre de Yourcenar on a donc la possibilité de choisir si utiliser ou non les informations scéniques que l'on peut tirer du texte.

Dans les deux versions *Autolykos* ouvre la pièce en présentant au public la situation et en décrivant le paysage, « Et sous le bleu liquide du ciel, le bleu solide, le bleu dense des vagues »<sup>185</sup> ; la description qui en découle s'accorde avec la vision de Yourcenar pour laquelle les scènes en barque doivent être caractérisées par la couleur bleu. Dans *Ariane et l'Aventurier*, où il n'y a pas la didascalie initiale qui donne cette information, le monologue d'Autolykos suffit seul pour présenter le décor, sans avoir besoin de le montrer directement au public ; en effet, le bleu de la mer et du ciel est répété plusieurs fois et les mots tous seuls contribuent à véhiculer l'image du paysage. Néanmoins, c'est la version de 1963 et de 1971 qui est plus riche en détails et qui montre une plus grande sensibilité pour la présentation scénique : Autolykos décrit non seulement les victimes dans la cale que l'on verra dans la scène suivante, mais aussi Thésée. Sa description rappelle une scène de théâtre, puisqu'au moment où il fait son discours, il fournit beaucoup d'informations sur les gestes et sur l'attitude du personnage :

Sublime, battu des vents, bien en scène sur la proue comme au haut d'un

---

<sup>185</sup> *AA*, p. 80; *QM*, p. 184.

trône, Thésée pense à la mort plus tragiquement (qui sait ?) que les prisonniers dans la cale [...] Tiens, il a froid : il ramène sur ses jambes le pan de son manteau...<sup>186</sup>

Il est vrai que Thésée sera visible seulement à partir de la scène III, mais ces indications peuvent être utiles pour comprendre comment Yourcenar imaginait son personnage. Dans ce cas, on a affaire à une didascalie implicite qui n'a rien à voir avec la scène où elle est insérée, mais qui fournit des informations qui pourraient être exploitées seulement par la suite. Par conséquent, faute de didascalies explicites pour la scène III, on pourrait caractériser le personnage de Thésée à partir des indications indirectes que l'on tire du monologue d'Autolykos.

Vers la fin de la scène, le gabier fait aussi référence à ses propres gestes : dans les deux versions, il révèle qu'il est en train de boire à la santé des comédiens, même si aucune didascalie externe n'indique cette action : « Je lève ma gourde à la santé des acteurs »<sup>187</sup>, mais ce n'est dans *Qui n'a pas son Minotaure ?* que l'on comprend qu'il se tient au cordage du navire pendant qu'il fait son discours : « Seule, la pression de mon bras agrippé à ce cordage est nécessaire »<sup>188</sup>.

Dans la scène des victimes dans la cale, les différences entre les deux versions se font de plus en plus marquées : si dans *Ariane et l'Aventurier*, on ne trouve aucune indication explicite ou implicite qui puisse être utile pour la mise en scène, dans *Qui n'a pas son Minotaure ?* la didascalie initiale fournit des conseils pour la réalisation de cette scène. Selon Yourcenar, il faudrait se servir d'une grosse lampe qui oscille sur l'entrepont et qui suggère le mouvement du navire, tout en laissant la scène dans une demie-obscurité. Comme on l'a déjà vu, une lumière qui se balance et qui ne permet pas aux spectateurs de se concentrer sur les victimes est un bon expédient pour souligner le caractère universel de cette scène et pour focaliser l'attention sur la voix des prisonniers et sur le sens de leur discours. Outre cette suggestion, dans la dernière édition, la situation de la cale était déjà annoncée par le monologue d'Autolykos : « Les quatorze victimes [...] jurent et prient dans la cale puante, heurtées

---

<sup>186</sup> *QM*, p. 184.

<sup>187</sup> *AA*, p. 81 ; *QM*, p. 185.

<sup>188</sup> *QM*, p. 185.

et bercées tour à tour par les mouvements du navire »<sup>189</sup>. Il s'agit encore une fois d'une didascalie indirecte qui est insérée à l'intérieur du discours du gabier, mais qui se réfère à la scène suivante, car elle suggère l'attitude et les gestes accomplis par les jeunes athéniens que l'on peut entrevoir grâce à la lumière de la lampe qui oscille et qui se balance dans l'obscurité. Le dialogue des prisonniers est beaucoup plus descriptif dans cette version que dans l'ancien sketch : en effet, dans *Ariane et l'Aventurier* les prisonniers n'accomplissent aucune action au cours de la scène, car ils se limitent à parler du Minotaure ; probablement, c'est pour cette raison qu'il n'y a aucune indication implicite à l'intérieur des dialogues, contrairement à l'autre version où les victimes évoquent leur condition dans la cale, l'obscurité, le balancement des vagues et multiplient les références à la situation présente : « La bourrasque a cessé, et la nausée pire que la peur. Le roulis ne nous jette plus contre les flancs du navire. Même dans cette cale, au fond du noir, on sent qu'il y a là-haut du soleil »<sup>190</sup> ; « On est tranquille, on fait sa partie de cartes dans son coin... »<sup>191</sup> ; « je vais pouvoir finir mon poème »<sup>192</sup> ; « Moi, mon calcul de la fréquence des vagues »<sup>193</sup>. Le suicide de la deuxième victime, que l'on ne trouve pas dans la version de 1939, est décrit entièrement à travers le dialogue, suivi d'une didascalie qui indique que le prisonnier est tombé à terre :

LA DEUXIÈME VICTIME : Un couteau ! Une corde ! [...] Je coupe, je taillade, j'ouvre à ma vie une porte rouge !... Libre enfin !... J'ai déjoué Dieu... (*Elle tombe*).

LA PREMIÈRE VICTIME : Qu'est-ce qu'il fait ? Liez-lui les mains ! Il est hors de lui ! Il voudrait mourir !<sup>194</sup>.

Dans ce cas, le caractère descriptif des dialogues est nécessaire pour la compréhension de l'œuvre, puisque, on l'a déjà vu, la scène est éclairée seulement par une lampe qui se balance et qui ne permet pas de voir clairement les personnages et leurs actions ; par conséquent, le spectateur

---

<sup>189</sup> *QM*, p. 184.

<sup>190</sup> *QM*, p. 186.

<sup>191</sup> *QM*, p. 188.

<sup>192</sup> *Ibidem*.

<sup>193</sup> *Ibidem*.

<sup>194</sup> *QM*, p. 187-188.



doit compter essentiellement sur le dialogue des victimes pour comprendre ce qui se passe sur scène.

Pour la scène suivante, la didascalie initiale de *Qui n'a pas son Minotaure ?* suggère de montrer sur scène la proue d'un navire et une voile blanche, tandis que le sketch de 1939 se limite à une simple indication spatiale, « *Sur le pont* »<sup>195</sup>, et à quelques didascalies implicites concernant « les bruits de foules »<sup>196</sup> des prisonniers et les couleurs de la Crète qui s'accordent avec les indications que l'on trouve dans la pièce de 1963 et de 1971 : « J'aperçois la côte... Une rive plate, des remparts jaunes sur la terre brune. C'est la Crète »<sup>197</sup>. Dans *Qui n'a pas son Minotaure ?* l'écrivaine multiplie les indications implicites du dialogue à partir desquelles se dégage toute l'action scénique : Autolykos entend les victimes qui pleurent, mais il ne les écoute pas, car il est trop occupé à régler les cordages du navire et à amener à bon port la cargaison: « Ils bégayaient tous on ne sait quoi. On n'a pas le temps de les écouter, occupé comme on l'est à resserrer les cordages... La mer moutonne, le vent change, un récif bouscule notre quille... »<sup>198</sup>. On pourrait choisir de faire entendre ces voix sur scène ou non, en fait elles ne sont pas fonctionnelles et les mots d'Autolykos font référence à la scène précédente pour assurer une transition plus souple d'une partie à l'autre de la pièce.

En ce qui concerne la deuxième partie de l'ancien sketch, nommée « *LE LABYRINTHE* »<sup>199</sup>, on trouve six indications spatiales qui caractérisent chaque scène : « *Dans la tour* », « *Du haut de la tour* », « *Le Débarcadère* », « *Devant une porte* », « *La Caverne* », « *L'Embarcadère* ». La scène qui inaugure cette partie et qui commence par l'indication « *Dans la tour* »<sup>200</sup> est un monologue de Minos qui a été supprimé dans *Qui n'a pas son Minotaure ?* où l'on ne trouve aucune didascalie scénique explicite ou implicite. Au contraire, dans la scène IV

---

<sup>195</sup> AA, p. 82.

<sup>196</sup> AA, p.85.

<sup>197</sup> AA, p. 85.

<sup>198</sup> QM, p. 189.

<sup>199</sup> AA, p. 86.

<sup>200</sup> *Ibidem*.

les différences sont plus évidentes : premièrement, d'une version à l'autre, on remarque une plus grande précision didascalique, car on passe de l'indication « *Du haut de la tour* »<sup>201</sup> à « *Une tour au bord de la mer. Un escalier en descend vers la plage. Ariane et Phèdre sur la terrasse au haut de la tour* »<sup>202</sup>. « *Le Débarcadère* »<sup>203</sup> de la version de 1939, qui était le lieu de la rencontre entre Phèdre et Thésée, a disparu, car les personnages se rencontrent au pied de la tour, sur la plage, sans besoin de changer de décor. Par conséquent, dans la version de 1963 et de 1971 on remarque une plus grande concentration de l'espace scénique qui répond aux exigences pratiques du théâtre. De plus, on trouve aussi des didascalies cinétiques qui n'existaient pas dans *Ariane et l'Aventurier* et qui spécifient les mouvements des personnages, leur position ou leur entrée en scène : « PHÈDRE, *s'engageant dans l'escalier* »<sup>204</sup> ; « THÉSÉE, *sur la plage* »<sup>205</sup> ; « PHÈDRE, *au pied de la tour* »<sup>206</sup> ; « MINOS, *entrant* »<sup>207</sup>. Ces indications témoignent d'une nouvelle prise de conscience de l'écrivaine pour les exigences scéniques : en effet, dans *Ariane et l'Aventurier*, on n'indiquait pas à quel moment Minos entrait en scène, la position des personnages n'était pas claire et Phèdre descendait de la tour par une échelle de corde, ce qui rendait plus complexe et dangereuse la représentation, puisque la comédienne devait s'improviser acrobate.

Le dialogue de Phèdre et Ariane aussi a subi une évolution, puisque les didascalies implicites augmentent dans la version de 1963 et de 1971 : si dans l'ancien sketch Phèdre se penchait du haut de la tour et se limitait à observer le passage des barques, dans la nouvelle édition elle fait signe avec son écharpe, petit détail qui n'est pas noté dans les didascalies explicites. Les répliques des personnages fournissent encore une fois des indications qui pourraient être exploitées pour la représentation de la pièce ou ignorées pour laisser aux voix la fonction de créer la scène :

---

<sup>201</sup> *AA*, p. 87.

<sup>202</sup> *QM*, p. 195.

<sup>203</sup> *AA*, p. 89.

<sup>204</sup> *QM*, p. 197.

<sup>205</sup> *Ibidem*.

<sup>206</sup> *QM*, p. 198.

<sup>207</sup> *QM*, p. 200.

dans *Ariane et l'Aventurier*, Phèdre entend les bruits des victimes qui débarquent, « On dirait que j'entends pleurer »<sup>208</sup>, et on voit deux hommes sur le pont ; même s'il n'y a aucune didascalie sur les costumes des personnages, on peut supposer que Thésée est habillé avec une armure : « [...] il m'a vue. Il porte une armure »<sup>209</sup>, comme dans la version de 1971 qui est enrichie par d'autres détails sur ses vêtements et sur ses attitudes envers les deux femmes :

ARIANE : Ils abordent. Un homme en armure saute à terre dans un grand fracas d'or.

PHÈDRE : Il nous aperçoit ; il hésite, intimidé par la solitude et la présence de femmes inconnues. Ses bracelets, son manteau rouge dénotent un prince... Étranger !<sup>210</sup>

Les indications des gestes et des mouvements, complètement négligées dans la première version, sont le plus souvent fournies par les dialogues dans l'édition de 1963 et de 1971 ; en effet, au moment de descendre de la tour pour rencontrer Thésée, Phèdre décrit ses mouvements, qui doivent être les plus charmants possibles pour séduire le héros :

Je pose négligemment sur cette marche mon pied droit, sur cette marche ensuite mon pied gauche. Et je sais d'instinct que cet homme aimera le mouvement de mes cuisses dans la transparence de ma jupe, et ce balancement presque imperceptible des seins sous l'or du collier<sup>211</sup>.

Même l'aspect des personnages peut ressortir de façon indirecte à travers leurs répliques : par exemple, on sait qu'Ariane porte un voile et qu'elle fait son apparition avec une quenouille à la main, tandis que Minos est décrit comme un homme « ventru »<sup>212</sup> qui entre en scène de façon tranquille, comme s'il était un bourgeois en train de faire sa petite promenade sur le quai.

La scène V, qui dans la version de 1939 se passe « *Devant une porte* »<sup>213</sup>, dans *Qui n'a pas son Minotaure ?* est mieux située : « *Paysage rupestre. À flanc de montagne, une gigantesque porte*

---

<sup>208</sup> AA, p. 89.

<sup>209</sup> *Ibidem*.

<sup>210</sup> QM, p. 197.

<sup>211</sup> *Ibidem*.

<sup>212</sup> QM, p. 200.

<sup>213</sup> AA, p. 92.

*close* »<sup>214</sup>. Le choix de vouloir montrer une porte gigantesque a une valeur purement symbolique et a pour but de souligner la médiocrité et la bassesse de Thésée, un homme qui n'est pas à la hauteur de son rôle de sauveur. Outre cette indication de décor, dans la pièce de 1971, l'écrivaine augmente les didascalies qui signalent l'intonation de la voix et l'entrée ou la sortie des personnages : « ARIANE, *entrant, une lampe à la main* »<sup>215</sup>, « THÉSÉE, *embarrassé* »<sup>216</sup>, « ARIANE, *doucement* »<sup>217</sup>, « *Il disparaît* »<sup>218</sup>. Le sketch de 1939 ne fournit aucune didascalie implicite à la place des indications que l'on vient de remarquer, mais le récit de Thésée nous dévoile que des cheveux roux sont restés collés aux vantaux de la porte du labyrinthe avec une traînée de sang qui provient des victimes. Il est probable que cette indication soit symbolique et évocatrice du massacre humain accompli par le monstre, car elle disparaît complètement dans la version de 1971. Dans les deux pièces, la réouverture de la porte est annoncée par Ariane qui en profite pour donner à Thésée le fil qui l'amènera hors du labyrinthe ; encore une fois, le fil peut être une simple allusion métaphorique, sans qu'il faille le montrer sur scène. Au moment où le héros entre dans le labyrinthe, la version de 1971 ajoute une indication sur sa sortie, « *Il disparaît* », tandis que dans l'ancien sketch c'était Autolykos qui en informait le public. Dans les deux versions, Autolykos et Ariane entendent les voix du Minotaure et de Thésée qui se confondent et qui annoncent déjà celles qui seront entendues par le public dans la scène suivante ; il est évident que ces indications implicites ont la fonction de préparer le spectateur pour entrer dans un véritable labyrinthe de voix.

En effet, la scène VI est parmi les plus importantes de toute la pièce : si dans *Ariane et l'Aventurier* il n'y a que des informations implicites très sommaires, dans *Qui n'a pas son Minotaure ?* la grande didascalie initiale que l'on a déjà analysée fournit trois possibilités pour la réalisation de cette scène qui mettent en relief la voix au détriment des

---

<sup>214</sup> *QM*, p. 202.

<sup>215</sup> *QM*, p. 204.

<sup>216</sup> *Ibidem*.

<sup>217</sup> *Ibidem*.

<sup>218</sup> *QM*, p. 206.

éléments visuels : premièrement, l’auteure propose de créer l’obscurité la plus complète et de faire entendre seulement les voix ; l’autre possibilité serait d’éclairer un instant certaines parties de la scène, pour donner de brèves impressions de ce qui se passe et, finalement, on pourrait utiliser des personnages-ombres qui bousculent continuellement Thésée à demi-invisible. L’écrivaine commence à utiliser les lumières pour créer des effets particuliers, notamment pour souligner la dimension intérieure du labyrinthe et les voix qui surgissent de l’inconscient du personnage. Dans *Ariane et l’Aventurier* la scène est plus simple, même s’il s’agit toujours d’une lutte métaphysique contre une entité que Thésée n’arrive pas à comprendre ; c’est dans *Qui n’a pas son Minotaure* que l’écrivaine développe davantage cette scène et ajoute des didascalies explicites sur l’intonation des voix, qui sont ici les véritables protagonistes : « VOIX D’AUTOLYCOS, *persuasive* »<sup>219</sup> ; « THÉSÉE, *protestant* »<sup>220</sup> ; « THÉSÉE, *satisfait* »<sup>221</sup> ; « VOIX DE THÉSÉE VIEILLI, *cassée, tremblante* »<sup>222</sup>.

En ce qui concerne les didascalies implicites, les deux versions s’accordent sur l’obscurité qui caractérise la caverne du monstre et qui suggère une dimension plus intérieure et psychologique du labyrinthe : « Il fait noir comme dans un antre. Rien de plus exténuant que de se battre avec la nuit »<sup>223</sup>. Dans *Ariane et l’Aventurier* Thésée raconte son combat avec le Minotaure : premièrement, il voit un point de lumière dans l’obscurité et il aperçoit le corps nu du monstre qui lui ressemble beaucoup : « La nuit sur un point se condense ; ou serait-ce plutôt qu’elle s’éclaircit ? Ce corps blanc... Ah, tu es nu ? Rien qu’un jeune homme... »<sup>224</sup>. La description continue, le Minotaure prend la forme de Thésée et, plus tard, d’Ariane ; cette confusion indique clairement la nature hybride du monstre qui peut prendre toutes les formes possibles, car chacun a son propre Minotaure. Par conséquent, il est évident que le

---

<sup>219</sup> *QM*, p. 208.

<sup>220</sup> *Ibidem*.

<sup>221</sup> *QM*, p. 212.

<sup>222</sup> *QM*, p. 213.

<sup>223</sup> *AA*, p. 95 ; *QM*, p. 207.

<sup>224</sup> *AA*, p. 96.

monstre n'est pas représentable sur scène et que toute didascalie explicite ou implicite risquerait de limiter ses possibilités, car il n'a pas une forme qui lui soit propre. Les actions des deux personnages sont suggérées seulement à travers le dialogue : « Je viens de te mordre »<sup>225</sup> ; « [...] En ce moment, je pèse sur toi du poids de toute la chair »<sup>226</sup> ; « Mon épée va fouiller ton cœur »<sup>227</sup> ; « Je suis couvert de sang »<sup>228</sup> ; « Je défaille »<sup>229</sup>. Dans *Qui n'a pas son Minotaure ?* Thésée doit faire face aux voix de son passé, de son présent et de son avenir qui surgissent de sa propre conscience et il ne se confronte pas avec un seul personnage, mais avec plusieurs ; à la fin de la scène, Thésée se trouve à lutter contre l'une des voix qu'il entend dans ce labyrinthe intérieur, notamment celle de sa vieillesse qu'il prend pour la voix de son père. La dynamique du combat est presque identique à celle de l'ancien sketch, car le dialogue est très descriptif et raconte tous les mouvements que le personnage accomplit à l'instant même où il parle :

[...] Tiens, sur le nez ! Tiens, sur l'œil ! [...] Mes mains qui saignent... J'ai cogné trop fort. Un bon couteau... En finir. Lui ou moi [...] Tiens, dans le cou !... Ce sale cou ridé, comme un dindon... Ah, misère ! Il me semble que c'est moi qui meurs<sup>230</sup>.

Dans cette version, le combat se termine par une didascalie explicite qui indique des bruits : « *Il tombe dans un grand fracas de boiseries démolies et de verre brisé* »<sup>231</sup>. Encore une fois c'est l'élément sonore qui prédomine et cette indication renvoie à la scène suivante où les personnages décrivent le labyrinthe comme s'il était un champ de foire ou un palais de miroirs des fêtes foraines.

Dans la scène VII l'espace change complètement : dans l'ancien sketch, Thésée faisait son apparition à « *L'Embarcadère* »<sup>232</sup> juste à temps pour partir avec son navire, mais dans *Qui n'a pas son*

---

<sup>225</sup> AA, p. 97.

<sup>226</sup> *Ibidem.*

<sup>227</sup> *Ibidem.*

<sup>228</sup> *Ibidem.*

<sup>229</sup> *Ibidem.*

<sup>230</sup> QM, p. 214.

<sup>231</sup> *Ibidem.*

<sup>232</sup> AA, p. 97.

*Minotaure* ? il s'évanouit dans « *Un marécage au bord de la mer* »<sup>233</sup>. Il est évident que le marais, que l'écrivaine a choisi d'insérer dans cette dernière version, possède une valeur symbolique que l'embarcadère n'avait pas : en effet, le personnage est sorti du labyrinthe, mais il n'a pas vaincu le Minotaure, donc il est bloqué et se trouve dans l'impossibilité d'évoluer et de devenir un héros. Dans la version de 1939, les didascalies implicites ne sont pas nombreuses : Thésée montre ses blessures à Ariane comme preuve de son combat contre le monstre et on fait une brève référence aux voiles blanches que Autolykos a hissé sans prévenir son maître. Au contraire, dans l'édition de 1963 et de 1971, les indications implicites abondent et concernent les lieux, les gestes et les mouvements des personnages. D'abord, l'évanouissement de Thésée permet à Autolykos et à Ariane de décrire la situation et l'espace dans lequel ils se trouvent : « Personne. Nous sommes dans un terrain vague : affiches déchirées, vieille ferraille. Quelque chose comme un champ de foire le matin du 15 juillet »<sup>234</sup> ; « Est-ce contre ces murs de carton-pâte, contre ces parois plaquées de miroirs déformants que Thésée s'est battu ? »<sup>235</sup>. Ariane intervient tout de suite pour décrire Thésée qui est à terre et qui risque de suffoquer avec le fil qu'elle lui a donné ; on pourrait affirmer que sa réplique, très riche en détails, fournit même des instructions aux autres personnages :

J'aperçois un corps étendu sur le sable, une barbe blonde, un baudrier d'or. Vite, Autolykos ! Thésée vient de tomber, écrasé par le poids du Labyrinthe s'effondrant sur lui. Il étouffe, ligoté dans ses propres nœuds [...]. C'est cela : relève-lui la tête ; coupe le lien qui étrangle l'artère du cou. Et toi, Phèdre, fais-lui respirer ce flacon de parfums<sup>236</sup>.

Dans cette scène, les indications données par Ariane sont utiles pour la représentation de la pièce, car c'est comme si elle était le metteur en scène qui donne les instructions aux comédiens. Par la suite, on trouve d'autres indications : par exemple, Thésée semble couvert de sang et de blessures, tandis qu'Ariane est décrite avec une robe de lin, comme dans

---

<sup>233</sup> *QM*, p. 215.

<sup>234</sup> *Ibidem*.

<sup>235</sup> *Ibidem*.

<sup>236</sup> *Ibidem*.

la grande didascalie initiale ; puis, vers la fin, on trouve d'autres indications implicites sur les mouvements et sur les objets scéniques :

ARIANE : Suis-nous, Phèdre... Et toi, Autolykos, prête ton bras au héros encore chancelant, au soldat blessé... Mais quoi, petite fille... Tu baisses la tête ? Tu ramasses quelque chose à terre ?

PHÈDRE : Moins que rien, Ariane... Un jouet... Regarde : une petite lame rouillée oubliée sur le sable... Un sabre d'enfant<sup>237</sup>.

Dans ce cas, même si aucune didascalie explicite n'indique la présence de cet objet, il est évident qu'il devrait être montré sur scène pour sa valeur symbolique.

La troisième partie de l'ancien sketch, nommée « *L'ÎLE* »<sup>238</sup>, commence avec un monologue de Phèdre qui a été supprimé dans la version de 1963 et de 1971 : elle décrit la situation sur la barque avec beaucoup de détails, comme si le public ne pouvait pas voir : « En ce moment je me sèche au soleil, après le bain, sur le seuil de ma cabine qui consiste en un tandelet de pourpre. Il me semble que Thésée me regarde. Détournons la tête, afin de mieux la lui tourner »<sup>239</sup>. En effet, cette description ne semble pas nécessaire au théâtre, car les spectateurs peuvent regarder sans difficulté ce qu'il y a sur scène ; par conséquent, la suppression de ce monologue n'affecte pas la compréhension de la pièce, mais crée un contraste intéressant entre deux espaces qui se succèdent, puisque l'on passe du marécage de la Crète à « *Une plage à Naxos* »<sup>240</sup>. Dans les deux versions, la scène VIII sur la plage est presque dépourvue de didascalies explicites ou implicites : la version de 1963 et de 1971 n'ajoute qu'une brève référence à l'entrée en scène de Phèdre, « PHÈDRE, *entrant* »<sup>241</sup>, mais rien de plus ; en ce qui concerne les dialogues, les deux éditions se limitent à donner une description de l'île luxuriante de Naxos, avec ses arbres, ses fruits, ses rocs et ses plages, mais rien n'indique qu'elle doit être montrée sur scène. Les répliques des personnages pourraient être suffisantes pour donner une idée de ce lieu qui ressemble à un paradis perdu. Dans *Qui n'a pas son Minotaure ?*

---

<sup>237</sup> *QM*, p. 218.

<sup>238</sup> *AA*, P. 99.

<sup>239</sup> *Ibidem*.

<sup>240</sup> *QM*, p. 219.

<sup>241</sup> *QM*, p. 223.



Ariane ajoute une brève référence à la végétation de l'île, en particulier à une touffe de verveine qui commence à trembler à cause du vent, mais les didascalies implicites s'arrêtent là, puisque les personnages commencent à parler de leur avenir.

Dans la scène suivante, l'espace change et on se trouve sur un promontoire<sup>242</sup> de l'île où, dans les deux versions, Ariane commence à décrire son élévation et les moindres changements de son corps : « je crois respirer du vide »<sup>243</sup> ; « l'îlot de marbre émerge des eaux fluides : l'île verticale s'élève si haut qu'on doute si les vagues qui l'enserrent sont célestes ou marines »<sup>244</sup> ; « je vais finir par me pétrifier. Mes larmes se figent. Les battements de mon cœur se raréfient et s'éloignent »<sup>245</sup>. Aucune didascalie n'indique l'entrée en scène de Bacchus, car il se présente tout seul, « Ariane, c'est mon tour d'entrer en scène »<sup>246</sup>, mais son apparition est mieux décrite dans la dernière version, où le Dieu montre à la fille de Minos ses caractéristiques :

Regarde mieux. Ne remarques-tu pas ce poitrail où des poils blancs dessinent une étoile ? Et sous ces cheveux couleur de raisin mûr, ces petites protubérances qui m'apparentent aux bêtes des champs et au croissant de lune ?<sup>247</sup>

Vers la fin de la scène, les deux pièces sont presque identiques, car Ariane appuie sa tête sur la poitrine du Dieu et s'endort au moment où ils s'élèvent vers les étoiles ; néanmoins, dans la dernière version, on ajoute une description de Bacchus qui commence à changer et à prendre la forme d'éléments naturels :

Quoi ? cette chevelure n'est plus faite que de myrte, de muguet sauvage... Ces muscles gonflés sont des rocs où serpentent des veines de sardoine... Que tu es beau, rocher des âges ! Tu t'étires, tu changes : de rocher tu deviens cristal, banquise, grand nuage blanc [...]<sup>248</sup>

---

<sup>242</sup> « Un promontoire, dans l'île », *AA*, p. 103 ; « Un promontoire à Naxos », *QM*, p. 225.

<sup>243</sup> *AA*, p. 103 ; *QM*, p. 225.

<sup>244</sup> *Ibidem*.

<sup>245</sup> *Ibidem*. Dans *Ariane et l'Aventurier* on trouve : « Gelées, mes larmes se figent au bord des cils. Les battements de mon cœur, plus égaux, deviennent lentement imperceptibles ».

<sup>246</sup> *Ibidem*.

<sup>247</sup> *QM*, p. 227.

<sup>248</sup> *QM*, p. 228.

Il est évident que les descriptions fournies par Ariane dans la version de 1963 et de 1971 ne peuvent pas être réalisées sur scène avec facilité, mais la richesse du dialogue permet justement au spectateur de se figurer la scène, sans même avoir besoin de la voir. Le caractère protéiforme de Bacchus ressort mieux du dialogue que de tous les costumes théâtraux possibles, ainsi que l'élévation des deux personnages qui est laissée à l'imagination du public.

La dernière scène de la pièce se passe sur la barque et les personnages sont en train d'arriver à Athènes. Dans l'ancien sketch on ne trouve aucune indication explicite ou implicite, sauf la référence aux voiles noirs et aux cris de la foule qui acclament le nouveau roi, tandis que dans la version de 1971, la grande didascalie initiale signale comme élément du décor la proue de la barque et les voiles noirs et les dialogues des personnages fournissent des informations qui pourraient être utiles. Au début de la scène, Thésée montre à Phèdre la ville d'Athènes : « Regardez, Phèdre. Tout en face, sur cette colline, la pointe du casque d'Athéna. [...] Ici, tout près, les fumées du Pirée. À droite, le club nautique et l'établissement de bains sur la plage [...] »<sup>249</sup>, mais sa description est interrompue par la vision d'un peuple en deuil et par le bruit de glas qui annoncent la mort d'Égée : « Qu'est-ce que ce bruit de glas ? Et pourquoi ces drapeaux en berne, cette foule vêtue de deuil ? »<sup>250</sup>. Encore une fois, ces indications implicites pourraient rester au niveau de dialogues sans être nécessairement montrées sur scène, car les répliques des personnages sont riches en détails.

En conclusion, on pourrait affirmer que les indications scéniques explicites et implicites augmentent d'une version à l'autre et que dans *Qui n'a pas son Minotaure ?* on aperçoit une plus grande attention pour les exigences de la scène. D'ailleurs, le caractère de drame vocal ne disparaît pas, puisqu'il s'agit d'une spécificité du théâtre yourcenarien, qui continue à privilégier les voix par rapport aux actions.

Après avoir analysé l'évolution des didascalies scéniques au passage d'*Ariane et l'Aventurier* à *Qui n'a pas son Minotaure ?*, il faut considérer

---

<sup>249</sup> *QM*, p. 230.

<sup>250</sup> *Ibidem*.

la place de ces deux versions à l'intérieur de la production théâtrale yourcenarienne, pour vérifier si elles s'insèrent de façon cohérente dans l'évolution de l'écriture dramatique que l'on a remarquée.

On a déjà vu qu'*Ariane et l'Aventurier* ne présente que des didascalies très simples sur le lieu de l'action, sans aucun détail scénique ; parfois, on peut rencontrer des indications implicites qui sont néanmoins très brèves et qui ne semblent pas viser une mise en scène. On pourrait remarquer une ressemblance avec les didascalies du *Dialogue dans le marécage*, qui sont très superficielles et qui ne fournissent pas d'indications précises pour la représentation de la pièce ; si on considère que les deux drames ont été composés à peu près à la même époque, au moment où l'écriture dramatique de l'auteure était encore un peu maladroite, on pourrait affirmer que l'apparat didascalique d'*Ariane et l'Aventurier* s'insère parfaitement dans l'évolution que l'on a tracée.

En ce qui concerne *Qui n'a pas son Minotaure ?*, on a déjà vu que cette œuvre a été modifiée plusieurs fois et a été presque réécrite à l'époque de la composition des autres drames mythologiques : en effet, *Qui n'a pas son Minotaure ?* présente beaucoup d'affinités avec *Le Mystère d'Alceste* et représente déjà une étape successive par rapport aux autres drames, car elle développe davantage différents moyens scéniques, comme les lumières et les voix. Si *Électre ou la chute des masques* se servait de brèves didascalies pour caractériser l'espace scénique, *Qui n'a pas son Minotaure ?* va encore plus loin et multiplie les indications sur les décors, les costumes des personnages, les objets scéniques, l'intonation de la voix et l'usage des lumières. On a vu que la grande didascalie qui ouvre la pièce est indicative d'une nouvelle prise de conscience de l'écrivaine, due probablement au contact direct avec des metteurs en scène, et fournit des informations précieuses sur les intentions de l'auteure et sur les effets qu'elle souhaitait produire. L'espace est beaucoup plus complexe que dans les autres pièces, car on ne se limite pas à reproduire un seul lieu, mais on multiplie les décors qui se chargent de significations symboliques. En ce qui concerne les éléments scéniques, là où les didascalies manquent ou ne sont pas suffisantes, les indications implicites contenues dans le texte

interviennent pour enrichir la pièce d'éléments nouveaux qui pourraient être montrés directement sur scène ou demeurer dans le dialogue des personnages, en faisant appel à l'imagination des spectateurs. Un élément qui rattache cette pièce du *Mystère d'Alceste* est le choix des costumes qui semblent vouloir créer l'effet d'un bal masqué ; en fait, dans les deux pièces, l'exagération et la variété de couleurs et de styles que l'on remarque avaient la fonction de créer une atmosphère onirique et de situer les drames dans une dimension atemporelle et universelle. De plus, on a déjà vu que la scène du combat entre Hercule et la Mort ressemble beaucoup à la scène où Thésée doit faire face au Minotaure : toutes les deux se passent dans l'obscurité, mais si dans *Le Mystère d'Alceste* l'écrivaine se limitait à utiliser l'absence de lumière et la voix de la Mort pour mieux la caractériser, dans *Qui n'a pas son Minotaure ?* les effets de lumières sont plus développés et on joue beaucoup sur l'alternance d'obscurité et de clarté, tandis que les voix qui proviennent de l'intériorité de Thésée sont multipliées, ce qui rend cette scène beaucoup plus complexe et articulée. Le même procédé est exploité pour la scène des victimes dans la cale, où l'écrivaine met en relief encore une fois les voix des prisonniers qui décrivent leur peur et cherchent à se figurer le Minotaure. Dans la grande didascalie initiale, l'écrivaine s'efforce d'imaginer une possible réalisation sur scène de son texte et fournit, pour la première fois dans ses pièces, des suggestions très intéressantes. L'attention particulière pour les effets de lumière, pour les costumes, pour l'intonation de la voix et pour l'attitude des personnages sur scène est plus évidente dans *Qui n'a pas son Minotaure ?* que dans les drames précédents. *Rendre à César* représente la dernière étape de l'écriture dramatique de Marguerite Yourcenar, car on y retrouve tous types de didascalies et un plus grand développement des moyens scéniques : que l'on pense à l'utilisation de la voix-off, à l'attention pour la qualité et les mouvements de la lumière sur scène, ou à l'adaptation de certains soliloques à l'intérieur des dialogues. Même si l'écriture dramatique de Yourcenar peut paraître naïve ou peu appropriée à la mise en scène, l'évolution que l'on a remarquée souligne l'attention croissante de l'auteure pour les questions scéniques et la volonté d'améliorer ses pièces

pour les rendre plus jouables : en effet, d'un drame à l'autre, Yourcenar aborde de nouvelles thématiques et exploite différents moyens scéniques pour représenter l'intériorité de ses personnages et leurs dilemmes, qui sont ceux de chaque individu. Le contact avec des metteurs en scène a sans aucun doute contribué à cette évolution, car il a permis à l'auteure de perfectionner les didascalies de ses drames et de focaliser son attention sur les exigences scéniques, contrairement à l'opinion des critiques qui l'accusaient d'écrire des pièces destinées à la seule lecture. En conclusion, l'évolution que l'on a remarquée au passage d'*Ariane et l'Aventurier* à *Qui n'a pas son Minotaure ?* a un caractère paradigmatique et reflète le développement général que la création théâtrale yourcenarienne a subi au cours des années.

## Conclusion

Si on a choisi de tracer l'histoire de *Qui n'a pas son Minotaure ?*, c'est parce que cette pièce est la plus intéressante du point de vue philologique : elle présente le plus grand nombre de variantes, car elle a été remaniée plusieurs fois avant d'être publiée. En effet, les autres textes dramatiques n'ont pas eu le même traitement et cela est confirmé aussi par la correspondance de l'auteure : les seules corrections que l'écrivaine y a apportées visent à clarifier le sens et à simplifier les pièces. Comme elle l'affirme pour *Le Mystère d'Alceste* dans une lettre datée du 22 décembre 1962 : « Cette nouvelle révision a apporté au texte très peu de changements, bien que j'aie [...] retouché certaines phrases dans le sens de la simplicité ou de la clarté »<sup>1</sup>. En effet, *Le Dialogue dans le marécage*, *Électre ou la chute des masques*, et *Le Mystère d'Alceste* ont été écrites d'un seul jet et laissées à peu près inchangées jusqu'à leur version définitive. Au contraire, *Ariane et l'Aventurier* nécessite d'un long travail de réécriture et c'est pour cette raison que Yourcenar en retient le texte si longtemps. En effet, le passage de la première version de « Cahiers du Sud » à celle de Gallimard entraîne toute une série de modifications qui ont été conçues principalement aux années 1940. Comme on l'a vu au chapitre III, on ne possède pas la version qu'elle écrit pour *Dramatis Personae*, donc on ne peut pas connaître cette phase intermédiaire où l'écrivaine commence à introduire les premières variantes. Néanmoins, on sait qu'à travers toute une série d'ajouts et de modifications le texte augmente considérablement d'ampleur et se développe en *Qui n'a pas son Minotaure ?*. Il est évident que le but de ce texte est complètement différent par rapport à la première version, puisque les circonstances de composition ont changé : il ne s'agit plus pour l'écrivaine de participer à un jeu littéraire, au contraire, il s'agit d'écrire un texte avec l'intention de le publier et de l'insérer à l'intérieur d'un ensemble organisé, c'est-à-dire le recueil *Dramatis Personae* qui devait contenir la première version de *Qui n'a pas son Minotaure ?*.

---

<sup>1</sup> M. Yourcenar, « Persévérer dans l'être ». *Correspondance 1961-1963* cit., p. 264.

Cette œuvre est exemplaire de la tendance de Yourcenar à reprendre les livres écrits précédemment pour les transformer et leur donner une forme nouvelle : la réécriture est une question capitale pour l'écrivaine qui ne semble jamais satisfaite et qui souhaite continuellement perfectionner ses textes à la lumière de l'expérience acquise ; parfois, le texte de départ est utilisé comme une ébauche à partir de laquelle construire la structure d'une œuvre tout à fait nouvelle<sup>2</sup>. Ce travail de révision qui s'étend sur plusieurs années et qui ne semble s'arrêter jamais est défini par Yourcenar comme un « travail [...] presque géologique, c'est-à-dire de composition par couches successives »<sup>3</sup>.

À partir de ces considérations, on pourrait s'interroger sur les deux textes que l'on possède et se demander si *Ariane et l'Aventurier* et *Qui n'a pas son Minotaure ?* sont deux versions de la même œuvre ou si elles représentent deux textes différents. Il faudrait donc déterminer le degré d'éloignement qui existe entre ces deux pièces et analyser l'entité des variantes. Selon le philologue G. Th. Tanselle, quand les révisions modifient complètement l'œuvre originale, l'édition revue est une œuvre différente par rapport à la première version<sup>4</sup>. De plus, un auteur peut modifier son ouvrage pour l'adapter à un public différent ou pour atteindre d'autres effets : dans ce cas, il ne s'agit pas d'une amélioration de l'œuvre, mais d'une sorte d'adaptation qui a sa propre autonomie et qui veut atteindre un but différent par rapport à la première version. Au contraire, si l'auteur veut parfaire esthétiquement son œuvre et introduit des variantes qui arrivent à la perfectionner, alors selon la théorie de W.W. Greg<sup>5</sup> l'élaboration finale du texte est considérée une amélioration et non une œuvre différente, puisqu'elle n'a pas trahi la conception

---

<sup>2</sup> À ce propos, Yourcenar cite une phrase de Yeats : « 'C'est moi-même que je corrige en corrigeant mon œuvre'. Cette phrase définit complètement mon propre point de vue sur le sujet. [...] il arrive aussi qu'on publie trop tôt, et dans ce cas la première version demeure, affligeant à l'écrivain un perpétuel remords. C'est pour remédier à cette situation qu'il m'est arrivé plusieurs fois de reprendre un livre publié, d'en faire autre chose, et, j'espère, mieux. » P. de Rosbo, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, Paris, Mercure de France, 1972, p. 20.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> G. Th. Tanselle, *Il problema editoriale dell'ultima volontà dell'autore* dans P. Stoppelli éd., *Filologia dei testi a stampa*, Bologna, Il Mulino, 1987.

<sup>5</sup> W. W. Greg, *The Rationale of Copy-Text*, cité par G.T. Tanselle, *Il problema editoriale dell'ultima volontà d'autore* cit., p. 147.

originale de l'œuvre. Il n'y a pas de règles fixes pour établir<sup>6</sup> le statut des différentes versions de l'ouvrage, tous les critères que l'on peut adopter ont leurs défauts et aucune méthode n'est sans erreurs, parce que ce qui peut être valable pour un texte ne l'est pas pour un autre<sup>7</sup>, par conséquent il faut juger au cas par cas. De plus, étant donné que chaque variante peut représenter un changement de l'intention de l'auteur sur le sens global de son texte<sup>8</sup>, il faut considérer attentivement l'interprétation de l'œuvre dans les deux versions.

En ce qui concerne la pièce de Marguerite Yourcenar, il faut considérer que, pendant le laps de temps qui sépare la première version de la dernière, se sont produits des événements qui ont marqué à jamais la vision de l'auteure et qui l'ont sans doute influencée dans la révision de son ouvrage. On a déjà vu que le sens du texte a beaucoup changé ainsi que le ton utilisé et le caractère des personnages. Les événements historiques ont sans aucun doute contribué à charger la pièce de significations nouvelles et les allusions à la Seconde Guerre Mondiale et à l'Holocauste sont nombreuses, mais cela ne limite pas l'interprétation du texte, puisque l'écrivaine vise essentiellement à faire ressortir le caractère universel du mythe : « l'allégorie politique devient à son tour autre chose »<sup>9</sup>. En effet, si *Ariane et l'Aventurier* est plus ancrée à la légende crétoise et au personnage d'Ariane, les remaniements et l'abondance d'anachronismes de *Qui n'a pas son Minotaure ?* contribuent à élargir ses significations et à souligner l'universalité de la situation décrite. Le ton, qui était comique dans l'ancien sketch, devient plus tragique, comme l'écrivaine même l'affirme : « le divertissement [...] tourne à la farce noire »<sup>10</sup>, grâce aux trois scènes qu'elle a complètement réécrites. De plus, on a vu que Yourcenar confère à ses

---

<sup>6</sup> F. Bowers, *Some Principles for Scholarly Editions of Nineteenth-Century American Authors* in « Studies in Bibliography », XVII (1964), p. 227 cité par G.T. Tanselle cit., pp. 148-149.

<sup>7</sup> Cfr. G. Rudler, *Les techniques de la critique et de l'histoire littéraires*, Paris-Genève, Ressources, 1979 ; J. Rohou, *Les études littéraires. Méthode et perspectives*, op. cit.

<sup>8</sup> J. Rohou, *Les études littéraires. Méthodes et perspectives*, Paris, Nathan, 1993, p. 69.

<sup>9</sup> *QM*, p. 179. On fait ici référence à l'édition Gallimard, 1971.

<sup>10</sup> *Ibidem*.



personnages une plus grande épaisseur psychologique et les rend plus cohérents et plus complexes, même si l'intrigue demeure la même. L'auteure supprime plusieurs naïvetés et incongruités, donne plus de cohérence à sa pièce et ajoute, comme on l'a vu, plusieurs indications pour la mise en scène, grâce à la rencontre avec des gens de théâtre, comme Everett Austin Jr, qui ont permis à l'écrivaine de prendre conscience des exigences scéniques. Donc, au passage d'une version à l'autre les modifications que l'on a analysées sont considérables et tout cela pourrait suggérer que *Qui n'a pas son Minotaure ?* s'éloigne d'*Ariane et l'Aventurier* et que, en raison des différences qui existent entre les deux œuvres, on pourrait considérer la dernière version comme un texte différent de l'ancien sketch ; en effet, le but, les circonstances de composition et la forme changent considérablement d'une version à l'autre. Toutefois, la situation n'est pas si simple qu'elle le paraît à première vue : l'intrigue et la structure demeurent les mêmes ainsi que les personnages et leurs dialogues, mais il est évident que *Qui n'a pas son Minotaure ?* présente une plus grande complexité et peut se prêter à plusieurs interprétations. L'auteure n'a pas changé le sujet ou ajouté des scènes *ex novo*, elle ne s'est pas complètement écartée de la première version. Par exemple, il est vrai que le Thésée de *Qui n'a pas son Minotaure ?* est un personnage plus détestable que celui d'*Ariane et l'Aventurier*, mais l'auteure n'a pas modifié le caractère de son personnage, elle a tout simplement insisté sur ses bassesses, qui le caractérisaient déjà dans la première version, et les variantes ont contribué à renforcer ses caractéristiques et sa médiocrité ; ou encore, le labyrinthe de l'ancien sketch est très simple, mais il présente déjà un aspect allégorique de caractère psychologique et moral qui ressort de façon plus évidente et plus complexe dans *Qui n'a pas son Minotaure ?* ; la même considération vaut pour le monstre à la tête de taureau qui est mieux développé dans la dernière version, mais qui se configurait déjà comme un monstre intérieur qui surgit de l'inconscient de Thésée. Les autres personnages n'ont pas subi une transformation radicale, tout simplement l'auteure a exploité ce qui était leur attitude initiale en y ajoutant une plus grande complexité. Par conséquent, l'écrivaine a

amélioré un texte qui portait déjà en germe des thématiques qui l'intéressaient beaucoup et sur lesquelles elle avait plus d'expérience:

Et pourtant, ce mince badinage touchait à des thèmes qui m'émouvaient encore, et sur lesquels j'étais probablement plus renseignée qu'autrefois. Le mythe nonchalamment traité par moi dans l'ancien sketch parisien gardait d'étranges virtualités, qui ne se révélaient pleinement à l'auteur qu'au cours de cette relecture<sup>11</sup>.

C'est comme si *Ariane et l'Aventurier* était un squelette sur lequel construire une œuvre plus riche en contenu et en symboles : « J'ai toujours pensé qu'il valait la peine de reprendre un sujet manqué à demi (et pas seulement à demi), de s'y remettre jusqu'à ce qu'on ait l'impression de lui avoir fait rendre tout ce qu'entre nos mains il pouvait donner »<sup>12</sup>. Donc, *Ariane et l'Aventurier* n'est pas une œuvre complètement différente de *Qui n'a pas son Minotaure ?* ; il s'agit d'un sketch un peu naïf, caractérisé par un ton comique et par des personnages conventionnels et, parfois, un peu stéréotypés, mais qui offre à l'écrivaine un terrain favorable pour approfondir certains thèmes déjà présents en germe.

On sait que Yourcenar a mis au pilon *Ariane et l'Aventurier*, car elle le considère comme un texte raté, le décrie continuellement dans la préface de Plon et de Gallimard et elle ne le nomme pas dans sa *Chronologie* de l'édition de la Pléiade :

Je fus choquée par des gentillesses et des impertinences qui font partie du bal masqué, mais qui irritent presque toujours au théâtre, parce qu'on y voit trop visiblement l'envie de plaire ou de déplaire, ou encore le réflexe de l'auteur embarrassé par un sujet trop beau ou trop grand pour lui et qui pirouette ou gambille un peu pour se rassurer soi-même et rassurer son auditoire. [...] Ce qui importe, comme toujours, est la qualité de ceux-ci [des mythes traités], et je n'étais pas spécialement éblouie des miens<sup>13</sup>.

Tout semble indiquer que l'ancien sketch n'est considéré par l'écrivaine que comme une ébauche à partir de laquelle développer *Qui n'a pas son Minotaure ?* qu'elle considère plus importante et qui contient « la vision du monde qui sous-tend tous [ses] livres »<sup>14</sup>. Notamment, les

---

<sup>11</sup> *QM*, p. 178.

<sup>12</sup> *QM*, p. 178.

<sup>13</sup> *QM*, p. 177.

<sup>14</sup> M. Yourcenar, *Les Yeux Ouverts* cit., p. 187.

scènes qui ont été réécrites sont fondamentales pour l'auteure, comme elle-même l'affirme pour souligner l'importance de cette œuvre et pour répondre à des critiques qui la considéraient un ouvrage dépourvu de sérieux :

En fait, trois des scènes de cette pièce, la scène des condamnés à mort dans la cale du navire, Thésée errant parmi ses mensonges, et Ariane rencontrant Bacchus (Dieu), comptent, avec le dialogue entre Hercule et la Mort dans *Le Mystère d'Alceste*, parmi ce qu'il m'importe le plus d'avoir écrit<sup>15</sup>.

L'écart entre les deux versions est considérable, mais d'après notre analyse on a vu que le texte d'*Ariane et l'Aventurier* est fondamental pour aboutir à la composition de *Qui n'a pas son Minotaure ?*, car l'écrivaine a confirmé ce qui était déjà en germe dans l'ancien sketch.

Il faut ajouter que l'œuvre qui fait l'objet de cette thèse n'a pas seulement une importance en elle-même, mais elle joue un rôle fondamental dans la préparation du personnage des *Mémoires d'Hadrien*. Comme Yourcenar même le déclare à plusieurs reprises, elle a dû détruire le personnage de Thésée, le rendre médiocre, faible, impuissant, lâche et profondément détestable pour être en mesure de créer de façon convaincante la grande personnalité de l'empereur Hadrien :

Quelques années plus tard, j'allais essayer de décrire dans Hadrien un homme qui peu à peu se construit à l'aide de ses actes et du même coup organise un monde. Je crois bien que je n'aurais pas réussi à en donner même l'idée la plus inadéquate, si je n'avais d'abord tenté cette entreprise de comique désintégration<sup>16</sup>.

En effet, Thésée est un homme conventionnel jusque dans ses défauts et dans ses bassesses, c'est un lâche qui se trompe sur tout, notamment sur lui-même et il ment tout le temps, car il n'est pas à mesure de reconnaître ses faiblesses et il est toujours prêt à rejeter la responsabilité de ses actions sur quelqu'un d'autre. Outre ces défauts, il n'accepte pas son destin de héros et il fait tout pour l'éviter : il cherche des faux-fuyants ou des prétextes pour ne pas faire face à ses obligations. Hadrien est complètement à l'opposé : il s'agit d'un homme extrêmement lucide et qui tâche à tout moment de comprendre, de se construire et d'agir pour

---

<sup>15</sup> P. de Rosbo, op. cit., p. 155.

<sup>16</sup> *QM*, p. 179.

le mieux. C'est le grand « bâtisseur », l'homme qui a stabilisé la terre, qui a réorganisé le monde et qui a assuré pour un certain temps la paix dans l'Empire romain qui a intéressé Marguerite Yourcenar ; mais c'est aussi pour son philhellénisme et pour sa sagesse « humaniste »<sup>17</sup> avant la lettre que l'écrivaine a été attirée par la personnalité du grand empereur romain. Cela ne signifie pas que le personnage d'Hadrien n'ait pas de défauts, au contraire il connaît très bien ses faiblesses et il ne cherche pas à les cacher ; parfois, il est pris lui aussi « comme nous tous dans les jeux de miroir qui se produisent dès qu'il s'agit de soi »<sup>18</sup>, mais si Hadrien arrive à se débrouiller, on ne peut pas dire la même chose pour Thésée qui, au contraire, se perd dans les jeux de miroir du labyrinthe de Crète sans arriver à améliorer et à devenir un héros. En fait, le fils d'Égée n'est pas intéressé à accomplir son destin, car il cherche seulement à obtenir la gloire et le prestige, même si pour le faire il doit tricher un peu et sacrifier la vie des otages et celle de son père. Au contraire, Hadrien accepte son destin et s'efforce de l'accomplir par tous les moyens ; si faisant, il arrive à assurer une période de paix et de grande prospérité à son empire. Les différences entre ces deux personnages sont éclatantes et même spéculaires : Thésée est aussi médiocre et aveuglé qu'Hadrien est extraordinaire et lucide ; l'indifférence de l'un pour la prospérité de son règne est aussi grande que l'intérêt de l'autre pour la consolidation de son empire. Par conséquent, il est évident que *Qui n'a pas son Minotaure ?* a été un texte fondamental, car il a permis à l'auteure de créer son chef-d'œuvre et de construire un personnage extraordinaire, grâce à la désintégration de Thésée. En conclusion, malgré l'opinion courante selon laquelle les œuvres théâtrales de Marguerite Yourcenar ont un intérêt mineur par rapport au reste de sa production littéraire, l'analyse que l'on a conduite cherche à démontrer le contraire et à souligner notamment la grande importance que revêt l'évolution de *Qui n'a pas son Minotaure ?* à l'intérieur de l'œuvre de Marguerite Yourcenar.

---

<sup>17</sup> « En ce qui concerne Hadrien, sa sagesse est essentiellement humaniste. Je veux dire par là qu'elle est une sagesse basée sur la confiance en la raison humaine, en la capacité de l'homme de concilier les contraires, sur l'action, sur un équilibre intelligemment maintenu entre deux tensions contraires ». P. de Rosbo, op. cit., p. 100.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 53.



## Bibliographie

### Sources Primaires

#### Œuvres de référence

*Ariane et l'Aventurier* in « Cahiers du Sud », t. 19, n° 219, août-septembre 1939, pp. 80-106.

*Le Mystère d'Alceste* suivi de *Qui n'a pas son Minotaure ?*, Paris, Plon, 1963.

*Qui n'a pas son Minotaure?* dans *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1971.

#### Autres œuvres appartenant au Tryptique

BAISSETTE, Gaston, *Le Labyrinthe de Salomon* in « Cahiers du Sud », t. 19, n° 219, août-septembre 1939, pp. 119-120.

BAISSETTE, Gaston, *Sur le Retour aux Mythes* in « Cahiers du Sud », t. 19, n° 219, août-septembre 1939, pp. 121-131.

BAISSETTE, Gaston, *Thésée* in « Cahiers du Sud », t. 19, n° 219, août-septembre 1939, pp. 61-79.

FRAIGNEAU, André, *Le Point de vue du Minotaure* in « Cahiers du Sud », t. 19, n° 219, août-septembre 1939, pp. 107-118.

FRAIGNEAU, André, Préface du *Tryptique* in « Cahiers du Sud », t. 19, n° 219, août-septembre 1939, pp. 58-60.

#### Œuvres théâtrales de Marguerite Yourcenar

*Électre ou la Chute des masques* in « La Table Ronde », n° 65, mai 1953, pp. 45-57 ; repris dans *Électre ou la Chute des masques*, Paris, Plon, 1954 ; repris dans *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1971, pp. 7-79.

*La Petite Sirène* dans *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1971, pp. 135-172.

*Le Dialogue dans le marécage* in « Revue de France », n° 4, 15 février 1932, pp. 637-665 ; repris dans *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1971, pp. 173-201.

*Le Mystère d'Alceste* in « Cahiers du Sud », n° 284, 1947, pp. 576-601 ; repris dans *Le Mystère d'Alceste - Pièce en un acte* in « Revue de Paris », mai 1963, pp. 13-36 ; repris dans *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1971, pp. 81-161.

*Rendre à César* dans *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1971, pp. 7-134.

## **Essais et préfaces de Marguerite Yourcenar**

*Carnet de notes (1942-1948)* in « La Table Ronde », n° 89, mai 1955, pp. 83-90 ; repris dans *En pèlerin et en étranger* dans *Essais et mémoires*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, pp. 526-534.

*Carnet de notes d'Électre* dans *Théâtre de France*, tome IV, Paris, Les Publications de France, 1954, pp. 27-29.

*Mythologie* in « Les Lettres Françaises » n° 11, janvier 1944, pp. 41-46 ; repris dans « Nouvelles Littéraires », n° 2728, 13-20 mars 1980, pp. 9-10 ; repris sous le titre *Mythologie grecque et mythologie de la Grèce* dans *En pèlerin et en étranger* dans *Essais et mémoires*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, pp. 440-445.

*Mythologie II. Alceste* in « Les Lettres Françaises » n° 14, 1<sup>er</sup> octobre 1944, pp. 33-40 ; repris et modifié sous le titre *Examen d'Alceste* comme préface au *Mystère d'Alceste* dans *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1971, pp. 83-104.

*Mythologie III. Ariane-Électre* in « Les Lettres Françaises », n° 15, janvier 1945, pp. 35-45 ; la première partie est reprise et modifiée sous le titre *Thésée : aspects d'une légende et fragment d'une autobiographie* comme préface à *Qui n'a pas son Minotaure ?*, Paris, Plon, 1963, pp. 155-180 ; repris comme préface à l'édition de 1971 sous le titre *Aspects d'une légende et histoire d'une pièce* dans *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1971, pp. 165-179 ; la deuxième partie est reprise et modifiée sous le titre *Avant-propos* comme préface à la pièce *Électre ou la Chute des masques*, Paris, Plon, 1954, pp. III-XXXIV ; puis publiée dans *Théâtre II*, Paris, Gallimard 1971, pp. 9-22.

*Thésée, mythe éternel* in « Le Figaro Littéraire », n° 895, 15 juin 1963.

*Theseus : Aspekte eine Sage* in « Merkur », Oktober 1963, pp. 966-976.

*Three Greek Myths in Palladian Perspective* in « Chimera, A Literary Quarterly, vol. 4 : 3 [A special issue on Myth], spring 1946 ; 4 Summer 1946.

## **Les autres œuvres de Marguerite Yourcenar citées dans cette thèse**

*Agrippa d'Aubigné* in « Nouvelle Revue Française », n° 107, 1<sup>er</sup> novembre 1961, pp. 819-834 ; repris et modifié sous le titre *Théodore-Agrippa d'Aubigné* dans *Tableau de la littérature française. De Rutebeuf à Descartes*, Paris, Gallimard, 1962, pp. 500-513 ; repris et modifié sous le titre *Les Tragiques d'Agrippa d'Aubigné* dans *Sous bénéfice d'inventaire*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, pp. 3-194.

*Alexis ou le traité du vain combat*, Paris, Au Sans Pareil, 1929 ; repris pour Plon, 1952 ; repris pour Gallimard, 1971 ; repris dans *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982, pp. 1-76.

*Archives du Nord*, Paris, Gallimard, 1977 ; repris dans *Essais et mémoires*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, pp. 951-1184.

*Carnet de notes des Mémoires d'Hadrien* in « Mercure de France », n° 1071, 1<sup>er</sup> novembre 1952, pp. 415-432 ; repris dans *Œuvres romanesques*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1982, pp. 519-541.

*Chants Noirs* in « Mercure de France », n° 1066, 1<sup>er</sup> juin 1952, pp. 251-261 ; repris dans *Fleuve profond, sombre rivière*, Paris, Gallimard, 1964.

*Conte bleu. Le Premier Soir. Maléfice*, Paris, Gallimard, 1993.

*Denier du rêve*, Paris, Grasset, 1934 ; nouvelle version augmentée pour Plon, 1959 ; réédition pour Gallimard, 1971 ; repris dans *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982, pp. 159-284.

*Deux amours d'Achille* in « Mercure de France », n° 263, 1<sup>er</sup> octobre 1935, pp. 118-127 ; repris sous les titres *Achille ou le mensonge* et



*Patrocle ou le destin* dans *Feux*, Paris, Plon, 1957, pp. 19-34 et 41-50.

*Diagnostic de l'Europe* dans *Essais et mémoires*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, pp. 1649-1655.

*En pèlerin et en étranger*, Paris, Gallimard, 1989 ; repris dans *Essais et mémoires*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, pp. 425-593.

*Essai sur Kavafis et Poèmes* in « Mesures », 6<sup>e</sup> année, n° 1, 15 janvier 1940, pp. 15-35.

*Feux*, Paris, Grasset, 1936 ; repris pour Plon, 1957 ; repris pour Gallimard, 1974 ; repris dans *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, 1982, pp. 1045-1139.

*La Nouvelle Eurydice*, Paris, Grasset, 1931 ; repris dans *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, pp. 1249-1325.

*La Couronne et la Lyre. Poèmes traduits du grec*, Paris, Gallimard, 1979.

*La Mort conduit l'attelage*, Paris, Grasset, 1934.

*Le Cerveau noir de Piranèse* dans *Piranèse : Les Prisons imaginaires*, Monaco, Jaspard, Polus et Cie, 1961, pp. 1-11 ; repris dans *Sous bénéfice d'inventaire* dans *Essais et mémoires*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, pp. 3-194.

*Le Coup de grâce*, Paris, Gallimard, 1939 ; repris dans *Alexis ou le traité du vain combat suivi du Coup de grâce*, Paris, Gallimard, 1971 ; repris dans *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982, pp. 77-157.

*Le Jardin des Chimères*, Paris, Librairie académique Perrin, 1921.

*Le lait de la mort* in « Le Nouveau Candide », 25 juillet- 1<sup>er</sup> août 1962, p. 14 ; repris dans *Nouvelles Orientales*, Paris, Gallimard, 1963, pp. 55-67 ; repris dans *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982, pp. 1190-1199.

*Le Sourire de Marko* in « Le Nouveau Candide », 18-25 janvier 1962, p. 14 ; repris dans *Nouvelles Orientales*, Paris, Gallimard, 1963, pp.

35-53 ; repris dans *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982, pp. 1182-1189.

*L'Homme* in « L'Humanité », 13 juin 1926, p. 2.

*Les Charités d'Alcippe*, Liège, La Flûte Enchantée, 1956 ; repris pour Gallimard, 1984.

*Les Dieux ne sont pas morts*, Paris, Sansot, 1922.

*Les Songes et les Sorts*, Paris, Grasset, 1938 ; repris dans *Essais et mémoires*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, pp. 1525-1645.

*L'Œuvre au noir*, Paris, Gallimard, 1968 ; repris dans *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982, pp. 557-877.

*Mémoires d'Hadrien. Première partie : « Animula Vagula Blandula »* in « La Table Ronde », n° 43, juillet 1951, pp. 71-84.

*Mémoires d'Hadrien (suite) : « Varius multiplex multiformis »* in « La Table Ronde », n° 44, août 1951, pp. 94-118.

*Mémoires d'Hadrien (fin) : « Tellus stabilita »* in « La Table Ronde », n° 45, septembre 1951, pp. 36-59.

*Mémoires d'Hadrien*, Paris, Plon, 1951 ; repris pour Gallimard en 1971 ; puis repris dans *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982, pp. 285-555.

*Nouvelles Orientales*, Paris, Gallimard, 1938 ; recueil repris et augmenté en 1963 et en 1978 ; repris dans *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982, pp. 1169-1248.

*Pindare*, Paris, Grasset, 1932 ; repris dans *Essais et mémoires*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, pp. 1437-1524.

*Poèmes grecs traduits et présentés par Marguerite Yourcenar* in « Médecine de France », n° 34, 1952, pp. 33-36 ; repris et modifié dans *La Couronne et la Lyre*, Paris, Gallimard, 1964.

*Présentation critique de Constantin Cavafy 1863- 1933 suivie d'une traduction intégrale de ses Poèmes par Marguerite Yourcenar et Constantin Dimaras*, Paris, Gallimard, 1958.

*Quoi ? L'éternité*, Paris, Gallimard, 1988 ; puis repris dans *Essais et mémoires*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, pp. 1185-1433.

*Sources II*, éd. Elyane Dezan Jones, Paris, Gallimard, 1999.

*Sous bénéfice d'inventaire*, Paris, Gallimard, 1962 ; repris dans *Essais et mémoires*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, pp. 3-194.

*Souvenirs pieux*, Monaco, Alphée, 1973 ; repris pour Gallimard en 1974 ; repris dans *Essais et mémoires*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, pp. 709-949.

Traduction de *Kindai nogaku-shu (Cinq nô modernes)* de Yukio Mishima, Paris, Gallimard, 1984.

## Correspondance

Correspondance avec Egon de Vietinghoff dans M. Goslar, Marguerite Yourcenar et les von Vietinghoff, Bruxelles, Cidmy, 2012.

Correspondance de Marguerite Yourcenar avec Jean Ballard dans les années trente in « Bulletin de la SIEY », n° 32, décembre 2011, pp. 21-47.

Correspondance avec Joseph Massabuau (1928-1963), Bruxelles, Cidmy, 2011.

*D'Hadrien à Zénon. Correspondance 1951-1956*, texte établi et annoté par C. Gaudin et R. Poignault, avec la collaboration de J. Brami et M. Delcroix, Paris, Gallimard, 2004.

*En 1939, l'Amérique commence à Bordeaux. Lettres à Emmanuel Boudot-Lamotte (1938-1980)*, édition établie, présentée et annotée par Élyane Dezon-Jones et Michèle Sarde, Paris, Gallimard, 2016.

*Lettres à ses amis et quelques autres*, édition établie, présentée et annotée par Michèle Sarde et Joseph Brami avec la collaboration d'Élyane Dezon-Jones, Paris, Gallimard, 1995.

« *Persévérer dans l'être* ». *Correspondance 1961-1963*, texte établie et annoté par J. Brami et R. Poignault, avec la collaboration de M. Delcroix, C. Gaudin et M. Sarde, Paris, Gallimard, 2011.

« Une volonté sans fléchissement ». *Correspondance 1957-1960*, texte établi, annoté et préfacé par Joseph Brami et Maurice Delcroix. Édition coordonnée par Colette Gaudin et Rémy Poignault avec la collaboration de Michèle Sarde. Paris, Gallimard, 2007.

## Entretiens

DE ROSBO, Patrick, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, Paris, Mercure de France, 1972.

YOURCENAR, Marguerite, *Les Yeux Ouverts. Entretiens avec Matthieu Galey*, Paris, Le Centurion, 1980.

YOURCENAR, Marguerite, *Portrait d'une voix. Vingt-trois entretiens (1952-1987)*, textes réunis, présentés et annotés par M. Delcroix, Paris, Gallimard, 2002.

*Radioscopie (Écrivains) : Jacques Chancel reçoit Marguerite Yourcenar*, 11 juin 1979  
([www.ina.fr/audio/PHD99232122/marguerite-yourcenar-1-audio.html](http://www.ina.fr/audio/PHD99232122/marguerite-yourcenar-1-audio.html))

## Œuvres d'autres auteurs cités dans cette thèse

ANOUILH, Jean, *Antigone*, Paris, Éditions de la Table Ronde, 1946.

BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris, Éditions de Minuit, 1952.

BECKETT, Samuel, *Fin de partie suivi de Acte sans paroles*, Paris, Éditions de Minuit, 1957.

BORGES, Jorge Luis, *La casa de Asterión* dans *El Aleph*, Madrid, Debolsillo, 2011.

CAMUS, Albert, *Le Minotaure ou la Halte d'Oran*, Alger, Charlot, 1950.

COCTEAU, Jean, *Antigone* dans *Théâtre*, Paris, Gallimard, 1949.

COCTEAU, Jean, *La Machine Infernale* dans *Romans, poésies, œuvres diverses*, Paris, Librairie Générale Française, 1995.

COCTEAU, Jean, *L'aigle à deux têtes*, Paris, Gallimard, 1973.

COCTEAU, Jean, *Le Requiem* dans *Romans, poésies, œuvres diverses*, Paris, Librairie Générale Française, 1995.

COCTEAU, Jean, *Les Chevaliers de la Table Ronde* dans *Théâtre*, Paris, Gallimard, 1949.

COCTEAU, Jean, *Œdipe-roi*, Paris, Plon, 1928.

COCTEAU, Jean, *Orphée* dans *Romans, poésies, œuvres diverses*, Paris, Librairie Générale Française, 1995.

COCTEAU, Jean, *Renaud et Armide*, Paris, Gallimard, 1943.

CORTÁZAR, Julio, *Los Reyes*, Madrid, Alfaguara, 1949.

EVANS, Arthur, *The palace of Minos*, London, Macmillan & Co. LTD., 1936.

FRAIGNEAU, André, *Les Voyageurs Transfigurés*, Belgique, Nicolas Chaudun, 2014.

FREUD, Sigmund, *Der Wahn und die Träume in Jenseits Gradiva*, Wien und Leipzig Hugo Heller & CIE, 1907.

GIDE, André, *Philoctète* in « La Revue Blanche », 1<sup>er</sup> décembre 1898.

GIDE, André, *Journal*, vol. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1997.

GIDE, André, *La Porte Étroite*, Paris, Gallimard, 2000.

GIDE, André, *Œdipe*, Paris, Honoré Champion, 2007.

GIDE, André, *Thésée*, New York, Pantheon Books, 1946.

GIRAUDOUX, Jean, *Amphitryon 38*, Paris, Grasset, 1929.

GIRAUDOUX, Jean, *Électre*, Paris, Gallimard 1967.

GIRAUDOUX, Jean, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, Paris, Grasset, 1935.

JENSEN, Wilhelm, *Gradiva. Una fantasia pompeiana*, Donzelli, 2013.

JOYCE, James, *Ulysses*, Paris, Shakespeare & Co, 1922.

LARBAUD, Valéry, *Le Vaisseau de Thésée*, Lausanne, Ides et Calendes, 1946.

MONTHERLANT, Henri de, *La Reine Morte*, Paris, Gallimard, 1942.

MONTHERLANT, Henri de, *La Rose de Sable*, Paris, Gallimard, 1968.

MONTHERLANT, Henri de, *La ville dont le prince est un enfant*, Paris, Gallimard, 1951.

MONTHERLANT, Henri de, *Le Chaos et la Nuit*, Paris, Gallimard, 1963.

MONTHERLANT, Henri de, *Les Célibataires*, Paris, Grasset, 1934.

MONTHERLANT, Henri de, *Les Garçons*, Paris, Gallimard 1969.

MONTHERLANT, Henri de, *Pasiphaé*, Tunis, Éditions de Mirages, 1936.

PAVESE, Cesare, *Dialoghi con Leucò*, Torino, Einaudi, 2006.

RACINE, Jean, *Phèdre* dans *Œuvres Complètes*, édition présentée par Georges Forestier, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999.

RENAULT, Mary, *The king must die*, New York, Pantheon Books, 1958.

SAINT-AUGUSTIN, *Les Confessions*, traduction française d'Arnauld D'Andilly, Paris, Gallimard, 1993.

SARTRE, Jean-Paul, *Huis clos*, Paris, Gallimard 1947.

SARTRE, Jean-Paul, *Les Mouches*, Paris, Gallimard, 1947.

SUARÈS, André, *Minos et Pasiphaé*, Paris, La Table Ronde, 1950.

SUPERVIELLE, Jules, *Le Minotaure dans Premiers pas dans l'univers*, Paris, Gallimard, 1950.

TARDIEU, Jean, *Une voix sans personne*, Paris, Gallimard, 1954.

## Sources Secondaires

### Biographies et repères biographiques

BLOT, Jean, *Marguerite Yourcenar*, Paris, Éditions Seghers, 1971.

GABORET-GUISELIN, Dominique, *Les Fonds Marguerite Yourcenar à Harvard : Les Travaux et les Jours* in « Cahiers Marguerite Yourcenar », n° 8, 1999, pp. 21-24.

GOSLAR, Michèle, *Yourcenar Biographie. « Qu'il eût été fade d'être heureux »*, Lausanne, Éditions l'Âge d'homme, 2014.

SARDE, Michèle, *Vous, Marguerite Yourcenar. La passion et ses masques*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1995.

SAVIGNEAU, Josyane, *Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie*, Paris, Gallimard, 1990.

### Études critiques sur *Qui n'a pas son Minotaure ?*

ARANCIBIA, Blanca, *Le mythe du Minotaure chez Yourcenar, Borges et Cortázar dans Marguerite Yourcenar et l'art. L'art de Marguerite Yourcenar*, Tours, SIEY, 1990, pp. 257-266.

BIONDI, Carminella, *Du labyrinthe d'Icare au labyrinthe de Thésée dans Marguerite Yourcenar et la Méditerranée. Actes du colloque international (Université Blaise Pascal, 15-17 mai 1991)*, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1995, pp. 21-30.

BONALI-FIQUET, Françoise, *Le retour du mythe dans Qui n'a pas son Minotaure ? de Marguerite Yourcenar. Lecture de la scène des victimes* in « Pré-textes franco-danois », n° 11, 2001, pp. 1-12.

BONALI-FIQUET, Françoise, *La rivisitazione del mito in Qui n'a pas son Minotaure ? di Marguerite Yourcenar* dans *Marguerite*

*Yourcenar dall'isola di Creta all'île heureuse*, Cremona, Fantagrafica, 2000, pp. 25-35.

BRÉMOND, Mireille, *Mais où sont passés les monstres ? Réflexions sur le Sphinx de J. Cocteau et le Minotaure de M. Yourcenar* in « Bulletin de la SIEY », n° 19, décembre 1998, pp. 61-68.

BRÉMOND, Mireille, *Promenades dans le labyrinthe (Thésée de Gide et Qui n'a pas son Minotaure ? de Yourcenar)* in « Cahiers de Linguistique », n° 2-3, novembre 2001- mars 2002, pp. 169-179.

DE FEYTER, Patricia, *Qui donc n'aurait pas son Minotaure ?* dans *Retour du mythe : vingt études pour Maurice Delcroix*, Leiden, Brill, 1996, pp. 245-256.

DELCROIX, Maurice, *Traverses du labyrinthe* dans *Lectures transversales de Marguerite Yourcenar. Actes du colloque international de Mendoza (4-7 août 1994)*, Tours, SIEY, 1997, pp. 133-144.

DELCROIX, Maurice, *Voix et vocations des victimes dans Qui n'a pas son Minotaure ?* in « Bulletin de la SIEY », n° 31, décembre 2010, pp. 105-124.

FAVERZANI, Camillo, *L'Ariane retrouvée ou le théâtre de Marguerite Yourcenar*, Université Paris 8, Travaux et Documents, Giuditta Isotti Rosowsky, 2001.

GARGUILO, René, *Le mythe du labyrinthe et ses modulations, dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar* dans *Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours, SIEY, 1995, pp. 197-205.

POIGNAULT, Rémy, *D'Ariane et l'Aventurier à Qui n'a pas son Minotaure ? ou le mûrissement d'un thème* in « Bulletin de la SIEY », n° 7, novembre 1990, pp. 61-80.

POIGNAULT, Rémy, *Désintégration du mythe ?* in *L'Antiquité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Littérature, mythe et histoire*, Bruxelles Latomus Revue d'études Latines, pp. 242-281.

POIGNAULT, Rémy, *L'Antiquité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Littérature, mythe et histoire*, Bruxelles, Latomus Revue d'études Latines, 1995.

POIGNAULT, Rémy, *Qui n'a pas son Minotaure ? Le sourire grinçant du mythe* dans *L'Antiquité dans l'œuvre de Marguerite*



Yourcenar. *Littérature, mythe et histoire*, Bruxelles, Latomus, 1995, pp. 191-241.

POIGNAULT, Rémy, *Sur les traces de Sénèque dans Qui n'a pas son Minotaure? de Marguerite Yourcenar dans Présence de Sénèque*, Paris, Touzot, 1991, pp. 221-241.

VAZQUEZ DE PARGA, María José, *Le labyrinthe de Marguerite Yourcenar* in « Bulletin de la SIEY », n° 4, juin 1989, pp. 41-51.

## **Études critiques sur le théâtre de Marguerite Yourcenar**

ANDERSSON, Kajsa, *La Petite Sirène et l'exil dans Marguerite Yourcenar : écritures de l'exil*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, 1998, pp. 257-266.

BARILE, Laura, *Il mistero di Alceste. Euripide e Yourcenar dans Marguerite Yourcenar sulle tracce « des accidents passagers »*, Bulzoni, 2007, pp. 243-260.

BONALI-FIQUET, Françoise, *Bibliographie relative au théâtre de Marguerite Yourcenar* in « Bulletin de la SIEY », n° 7, novembre 1990, pp. 109-121.

BONALI-FIQUET, Françoise, *Destin et liberté dans Électre ou la chute des masques* in « Bulletin de la SIEY », n° 7, novembre 1990, pp. 99-108.

BONALI-FIQUET, Françoise, *Du « Lamento du Jardinier » de Giraudoux au dialogue de Théodore et d'Électre dans Électre ou la Chute des masques de Marguerite Yourcenar* in « Bulletin de la SIEY », n° 9, novembre 1991, pp. 61-72.

CAPUSAN, Maria Voda, *Marguerite Yourcenar et le théâtre poétique dans Marguerite Yourcenar et l'univers poétique. Actes du colloque international de Tokyo (9-12 septembre 2004)*, Clermont-Ferrand, SIEY, 2008, pp. 305-316.

CAPUSAN, Maria Voda, *Pour une poétique de la violence – Du récit à la scène : Denier du rêve et Rendre à César* in « Bulletin de la SIEY », n° 26, décembre 2005, pp. 175-180.

CASTELLANI, Jean-Pierre, *Métamorphoses du romanesque, de Denier du rêve à Rendre à César* in « Bulletin de la SIEY », n° 9, novembre 1991, pp. 87-96.

CATINCHI, Philippe-Jean, *Un exemple de syncrétisme yourcenarien. La Petite Sirène à la croisée des mythes* in « Bulletin de la SIEY », n° 9, novembre 1991, pp. 49-60.

CAVAZZUTI, Maria, *La Petite Sirène : du conte de Hans-Christian Andersen à la pièce de Marguerite Yourcenar. La réécriture d'un mythe dans Marguerite Yourcenar. Écriture, réécriture, traduction. Actes du colloque international de Tours (20-22 novembre 1997)*, Tours, SIEY, 2000, pp. 197-203.

CAVAZZUTI, Maria, *La Petite Sirène : une écriture solipsiste de l'amour dans Marguerite Yourcenar. Écritures de l'autre*, Boucherville, XYZ Éditeur, 1997, pp. 255-264.

CAVAZZUTI, Maria, *La Sirenetta : un microcosmo della scrittura yourcenariana dans Marguerite Yourcenar dall'isola di Creta all'île heureuse*, Cremona, Fantagrafica, 2000, pp. 57-66.

CHIAPPARO, Maria Rosa, *Le dialogue dans le marécage : théâtre moderne ou rêve décadent ? Sur les traces de D'Annunzio et Maeterlinck dans Marguerite Yourcenar écrivaine du XIX<sup>e</sup> siècle ?* Clermont-Ferrand, SIEY, 2000, pp. 85-100.

CODENA, Serena, *Da leggere o da rappresentare? Le indicazioni sceniche nelle opere teatrali di Marguerite Yourcenar* in « Il Confronto Letterario », II, n° 68, 2017, pp. 71-96.

CORDASCO, Enzo, *Entretien avec Patrizia Zappa Mulas* in « Bulletin de la SIEY », n° 31, décembre 2010, pp. 37-41.

CORDASCO, Enzo, *Un teatro di voci e di ombre : Marguerite Yourcenar sulla scena*, Perugia, Crace, 2009

DELCROIX, Maurice, *Dramaturgie du Mystère d'Alceste : la « scène à faire »* in « Bulletin de la SIEY », n° 7, novembre 1990, pp. 81-97.

DELCROIX, Maurice, *La théâtralité du Dialogue* in « Bulletin de la SIEY », n° 9, 1991, p. 9-23.

DELCROIX, Maurice, *Marguerite Yourcenar et Maurice Maeterlinck* in « Bulletin de la SIEY », n° 25, décembre 2004, p. 131-141.

FAVERZANI, Camillo, *Le Dialogue dans le marécage : œuvre poétique ou œuvre dramatique ?* in « Bulletin de la SIEY », n° 7, novembre 1990, pp. 41-59.

FAVRE, Yves-Alain, *La poésie tragique dans le théâtre de Marguerite Yourcenar* dans *Marguerite Yourcenar et l'art. L'art de Marguerite Yourcenar*, Tours, SIEY, 1990, pp. 227-236.

GROPALI, Enrico, *Un'Elettra per due. Una misteriosa affinità tra Camus e la Yourcenar* in « Il Giornale », 30 novembre 1991, p. 5.

HALLEY, Achmy, *Yourcenar et Cocteau, une amitié à part* in « Bulletin de la SIEY », n° 24, décembre 2003, pp. 149-171.

HIRAMATSU, Naoko, « *Carrefour des songes* » : *la poétique du Nô dans l'œuvre théâtrale de Marguerite Yourcenar* dans *Marguerite Yourcenar et l'univers poétique. Actes du colloque international de Tokyo (9-12 septembre 2004)*, Clermont-Ferrand, SIEY, 2008, pp. 317-325.

KATZ, Dori, *Marguerite Yourcenar in the theatre* in « Performing Arts », VI, n° 2, v. 7, 1998, pp. 97-109.

LOMBARDI, Marco, *Pia e Alceste. Il teatro della coppia* dans *Marguerite Yourcenar sulle tracce « des accidents passagers »*, Bulzoni, 2007, pp. 223-242.

MAURI, Daniela, *Miti antichi e religiosità in alcuni testi teatrali di Marguerite Yourcenar* in « Mythologiques. Studi di letterature francese », XVI, 1990, pp. 202-215.

ORVIETO, Paolo, *Marguerite Yourcenar. Il mito, Elettra e Teseo* dans *Marguerite Yourcenar sulle tracce « des accidents passagers »*, Bulzoni, 2007, pp. 203-222.

PAGEAUX, Daniel-Henri, *Marguerite Yourcenar dramaturge ?* in « Bulletin de la SIEY », n° 7, novembre 1990, pp. 13-27.

POIGNAULT, Rémy, *Variations sur le mythe antique dans les préfaces de Théâtre II* in *Marguerite Yourcenar. Aux frontières du texte*, Québec, Septentrion, 1995, pp. 81-100.

POLI, Gianni, *L'esthétique de la scène chez Marguerite Yourcenar* dans *Marguerite Yourcenar et l'art. L'art de Marguerite Yourcenar*, Tours, SIEY, 1990, pp. 237-248.

PRIMOZICH, Loredana, *La Pia de Dante ou les nuances musicales d'une pièce yourcenarienne dans Marguerite Yourcenar et l'art. L'art de Marguerite Yourcenar*, Tours, SIEY, 1990, pp. 249-256.

PRIMOZICH, Loredana, *Le « cœur éternel » de M. Yourcenar* in « Bulletin de la SIEY », n° 2, juin 1988, pp. 9-15.

PRIMOZICH, Loredana, *Les mises en scène du théâtre de Marguerite Yourcenar* in « Bulletin de la SIEY », n° 9, novembre 1991, pp. 97-107.

PRIMOZICH, Loredana, *Liste des mises en scène du théâtre de Yourcenar* in « Bulletin de la SIEY », n° 9, novembre 1991, pp. 125-127.

PRIMOZICH, Loredana, *Pia, femme ou fantôme ?* in « Bulletin de la SIEY », n° 7, novembre 1990, 29-39.

SPREAFICO, Marina, *À la frontière de Marguerite Yourcenar* in « Bulletin de la SIEY », n° 9, novembre 1991, pp. 117-120.

SPREAFICO, Marina, *La Sirenetta* a cura di F. Locatelli, Bergamo, Lemma Press, 2016.

TURRETTES, Cécile, *Électre ou la chute des masques et le renouveau de la tragédie* in « Bulletin de la SIEY », n° 19, décembre 1998, pp. 69-83.

TURRETTES, Cécile, *Électre, une nouvelle image des parricides* in « Bulletin de la SIEY », n° 20, décembre 1999, pp. 113-124

## **Autres études critiques sur l'œuvre de Marguerite Yourcenar**

ALEO, Giovanna ; CAMPAGNE, Michèle ; PULEIO, Maria Teresa (dir.), *Marguerite Yourcenar. Storia, viaggio, scrittura*, Catania, C.U.E.C.M., 1992.

BENOIT, Claude, *Valeurs symboliques et culturelles dans l'itinéraire méditerranéen de Marguerite Yourcenar avant 1940 dans Marguerite Yourcenar et la Méditerranée. Actes du colloque international (Université Blaise Pascal, 15-17 mai 1991)*, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1995, pp. 13-20.

BIONDI, Carminella ; BONALI-FIQUET, Françoise ; CAVAZZUTI, Maria ; PESSINI, Elena (dir.), *Marguerite Yourcenar Essayiste. Parcours, méthodes et finalités d'une écriture critique*, Tours, SIEY, 2000.

BIONDI, Carminella, *Marguerite Yourcenar ou la quête du perfectionnement*, Pise, Editrice Libreria Goliardica, 1997.

BONALI-FIQUET, Françoise, *La correspondance de Marguerite Yourcenar avec Jean Ballard dans les années trente* in « Bulletin de la SIEY », n° 32, décembre 2011, pp. 21-47.

BONALI-FIQUET, Françoise, *Marguerite Yourcenar 'collaboratrice' dei « Cahiers du Sud » negli anni Trenta* in « Il Confronto Letterario », I, n° 57, 2012, pp. 73-79.

BROSSOLLET, Marc, *Marguerite Yourcenar et ses éditeurs* dans *Marguerite Yourcenar Essayiste, Parcours, méthodes et finalités d'une écriture critique*, textes réunis par C. Biondi, F. Bonali-Fiquet, M. Cavazzuti et E. Pessini, Tours, SIEY, 2000, pp. 315-322.

DELCROIX, Maurice, *Traverses du labyrinthe* dans *Lectures transversales de Marguerite Yourcenar. Actes du colloque international de Mendoza (4-7 août 1994)*, Tours, SIEY, 1997, pp. 133-144.

DEZON, Élyane-Jones, *Sources II texte d'accompagnement* dans *Marguerite Yourcenar. Écriture, réécriture, traduction. Actes du colloque international de Tours (20-22 novembre 1997)*, Tours, SIEY, 2000, pp. 9-20.

DICOPOULOU, Vassiliki, *Le voyage en Grèce, la découverte de l'Égée dans Marguerite Yourcenar et la Méditerranée. Actes du colloque international (Université Blaise Pascal, 15-17 mai 1991)*, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1995, pp. 41-50.

DI STEFANO, Silvia, *Marguerite Yourcenar et les Cahiers du Sud* in « Bulletin de la SIEY », n° 21, décembre 2000, pp. 27-36.

FAIGRE, Marc, *Un long combat. Marguerite Yourcenar et les Cahiers du Sud* in « Marseille », n°141-143, avril 1986, pp. 76-81.

FARRELL, Frederick et Edith, *The Art of Re-writing* in « L'Esprit créateur », vol. XIX, n° 2, spring 1979, pp. 36-46.

FAVERZANI, Camillo (dir.), *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée. Actes du colloque international (Université Blaise Pascal, 15-17 mai 1991)*, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1995.

FORTUNATI, Vittorio, *Non è mai troppo presto : la lettura secondo Marguerite Yourcenar dans Della lettura : riflessioni d'autore* in Supplément au n° 67 de « Il Confronto Letterario », 2017, pp. 103-112.

GIORGI, Giorgetto, *Mito storia e scrittura nell'opera di Marguerite Yourcenar*, Milano, Bompiani, 1995.

GOSLAR, Michèle, *Sources II. Des carnets de notes de "toute la vie"* dans *Marguerite Yourcenar Essayiste. Parcours, méthodes et finalités d'une écriture critique, textes réunis par C. Biondi, F. Bonali-Fiquet, M. Cavazzuti et E. Pessini*, Tours, SIEY, 2000, pp. 107-110.

HALLEY, Achmy, *Marguerite Yourcenar en poésie. Archéologie d'un silence*, Paris, Éditions de Boccard, 2005.

HALLEY, Achmy, *Marguerite Yourcenar. Grecque par-delà la Grèce* in « Desmos-le Lien », 15, 2004, pp. 9-29.

HOWARD, Joan E., *Sacrifice in the works of Marguerite Yourcenar. From violence to vision*, Southern Illinois University Press, 1992.

JULIEN, Anne-Yvonne (dir.), *Marguerite Yourcenar. Aux frontières du texte*, Québec, Septentrion, 1995.

MAGNE, Denys, *Deux œuvres de jeunesse de Marguerite Yourcenar dans Études Littéraires*, vol. 12, n° 1, Québec, Université de Laval, avril 1979, pp. 93-111.

MEDEIROS, Ana de ; DEPREZ, Bérengère (dir.), *Marguerite Yourcenar : écritures de l'exil*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, 1998.

PESSINI, Elena, *Le mythe de l'île dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar dans Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours, SIEY, 1995, pp. 353-362.

POIGNAULT, Rémy, *La fontaine d'Aréthuse : résurgence de la source antique dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar dans Marguerite Yourcenar. Retour aux sources. Actes du colloque*

*international de Cluj-Napoca 28-30 octobre 1993*, Tours, SIEY, pp. 103-124.

POIGNAULT, Rémy, *La légende d'Icare vue par Marguerite Yourcenar dans Retours du mythe. Vingt études pour Maurice Delcroix*, Amsterdam, Rodopi, 1996, pp. 211-229.

POIGNAULT, Rémy (dir.), *Lectures transversales de Marguerite Yourcenar. Actes du colloque international de Mendoza (4-7 août 1994)*, Tours, SIEY, 1997.

POIGNAULT, Rémy (dir.), *Le sacré dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Actes du colloque international de Bruxelles (26-28 mars 1992)*, Tours, SIEY, 1993.

POIGNAULT, Rémy ; CASTELLANI, Jean-Pierre (dir.), *Marguerite Yourcenar. Écriture, réécriture, traduction. Actes du colloque international de Tours (20-22 novembre 1997)*, Tours, SIEY, 2000.

POIGNAULT, Rémy ; FRÉRIS, Georges (dir.), *Marguerite Yourcenar écrivaine du XIX<sup>e</sup> siècle ? Actes du colloque international de Thessalonique, Université Aristote (2-4 novembre 2000)*, Clermont-Ferrand, SIEY, 2004.

POIGNAULT, Rémy, *Marguerite Yourcenar et l'Orient : panorama* in « Bulletin de la SIEY », n° 16, mai 1996, pp. 25-33.

PULEIO, Maria Teresa, *I labirinti della seduzione : Marguerite Yourcenar, Qui n'a pas son Minotaure ?*, Catania, C.U.E.C.M., 1996.

VAZQUEZ DE PARGA, María José ; POIGNAULT, Rémy (dir.), *L'universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Actes du colloque international Tenerife (Espagne) novembre 1993*, Tours, SIEY, 1994.

WASSERFALLEN, François, *Sortir du labyrinthe pour contempler l'horizon : la pensée méditerranéenne de Marguerite Yourcenar dans Marguerite Yourcenar et la Méditerranée. Actes du colloque international (Université Blaise Pascal, 15-17 mai 1991)*, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1995, pp. 249-260.

## **Comptes rendus sur le théâtre de M. Yourcenar**

*Alceste et Ariane* in « Le Phare », 1963.

BAIGNÈRES, Claude, *Au Théâtre des Mathurins, "Électre ou la Chute des masques" de Marguerite Yourcenar* in « Le Figaro », 11 novembre 1954, p. 12.

BOURGET-PAILLERON, Robert, *Électre ou la Chute des masques* in « Revue des deux mondes », 1<sup>er</sup> décembre 1954, pp. 541-542.

COURNOT, Michel, *Qui n'a pas son Minotaure ? de Marguerite Yourcenar* in « Le Monde », n° 10874, 15 janvier 1980, p. 17.

DEDET, Christian, *Le Mystère d'Alceste par Marguerite Yourcenar (Plon)* in « Revue de Paris », mai 1963, p. 27.

DE RICAUMONT, J., *Inventaire* in « Cahiers des Saisons », automne 1964.

KANTERS, Robert, *Chroniques* in « Cahiers du Sud », avril 1955, p. 483.

KANTERS, Robert, *Deux Ariane pour Thésée* in « Le Figaro Littéraire », 31 août 1963, p. 2.

KEMP, Robert, « *Électre* » ou « *la Chute des masques* » in « Le Monde », 11 novembre 1954, p. 8.

MARCABRU, Pierre, *Jeux littéraires* in « Le Figaro », 14 janvier 1980, p. 30B.

MARCEL, Gabriel, *Le Mystère d'Alceste et Qui n'a pas son Minotaure ? par Marguerite Yourcenar* in « Livres de France », mai 1964, p. 6.

*Marguerite Yourcenar – Théâtre I* in « Indications », n° 3, 1972, pp. 1-4.

RIÈSE, Laure, *Yourcenar, Marguerite. Théâtre II* in « French Review », vol. 46, n° 6, mai 1973, pp. 1256-1258.

SIGANOS, André, *Le Minotaure et son mythe*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.

SION, Georges, « *Grandeurs du théâtre* » in « Bulletin de la SIEY », n° 30, décembre 2009, pp. 177-178.



SION, Georges, *Marguerite Yourcenar ou l'inventaire des richesses* in « Le Soir », 15 décembre 1971.

Sur *Électre ou la Chute des masques* au théâtre des Mathurins, voir « Figaro », 26 octobre 1954, p. 10 ; 1<sup>er</sup> novembre 1954, p. 10 ; ou « Figaro Littéraire », n° 448, 20 novembre 1954, p. 12.

TYTELL, Pamela, *Yourcenar dans le labyrinthe* in « Les Nouvelles Littéraires », n° 2718, 3 janvier 1980, p. 43.

WACHTHAUSEN, Jean-Luc, *Au Théâtre Marie-Stuart Marguerite Yourcenar dans le labyrinthe de Thésée*, in « Le Figaro », 5 janvier 1980, p. 21.

*Yourcenar (Marguerite) Théâtre II* in « Bulletin unique du livre français », n° 314, février 1972, p. 162.

### **Autres ouvrages critiques**

BRUNEL, Pierre ; COUTY, Daniel ; BELLENGER, Yvonne ; SELLIER, Philippe, TRUFFET Michel, *Histoire de la littérature française, Tome II XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Nancy, Bordas, 1981.

CHEVALIER, Jean ; GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont & Éditions Jupiter, 1969.

COLLINI, Maria Benedetta, *Éclats de mythes dans la poésie symboliste*, Milano, Mimesis, 2016.

FORTUNATI, Vittorio, *Burlesco, teatralità e galanteria nelle opere in prosa di Scarron*, Roma, Bulzoni Editore, 2011.

GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988.

LACOMBE, Roger, *Sade et ses masques*, Paris, Payot, 1974.

NÉDÉLEC, Claudine, *Les États et Empires du burlesque*, Paris, Champion, 2004.

### **Essais sur le théâtre et sur les méthodologies critiques**

BRADBY, Davis, *Le théâtre français contemporain (1940-1980)*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1990.

CASCETTA, Annamaria ; PEJA, Laura, *Ingresso a teatro : guida all'analisi della drammaturgia*, Firenze, Le Lettere, 2003.

COLETTA, Gianluca, *Cos'è la stilistica*, Roma, Carocci, 2010.

D'AMICO, Silvio, *Storia del teatro*, Volume IV, *Il teatro contemporaneo*, Milano, Garzanti, 1968.

DE MIN, Silvia, *Leggere le didascalie – narrazione, commento, immaginazione nella drammaturgia moderna*, Bologna, Archetipolibri, 2013.

DELCROIX, Maurice, *Méthode du texte: introduction aux études littéraires*, Louvain-la-Neuve, Duculot, 1987.

GALLÈPE, Thierry, *Didascalies – les mots de la mise en scène*, Paris, Éditions Harmattan, 1998.

GEGIĆ, Emina, *Dida. La didascalia nel testo drammatico*, Roma, Infinito Edizioni, 2008.

MAZZOCCHI DOGLIO, Mariangela, *Il teatro simbolista in Francia (1890-1896)*, Roma, Edizioni Abete, 1978.

MOTOKIYO, Zeami, *Il segreto del teatro Nō*, Milano, Adelphi, 1987.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1980.

PAVIS, Patrice, *Voix et images de la scène. Pour une sémiologie de la réception*, Lille, Presses Universitaires, 1985.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin-Sup Lettres, 1977.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre II*, Paris, Éditions Sociales, 1981.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre III*, Paris, Belin-Sup Lettres, 1996.

## Essais de critique textuelle et philologique

BERGEZ, Daniel, *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Bordas, 1990.

BOWERS, Fredson, *Some Principles for Scholarly Editions of Nineteenth-Century American Authors* in « *Studies in Bibliography* », vol. 17, 1964, pp. 223-228.

CATACH, Nina (dir.), *Les éditions critiques. Problèmes techniques et éditoriaux*, Paris, Les Belles Lettres, 1988.

CONTINI, Gianfranco, *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970.

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Éd. du Seuil, 1987.

GREG, W.W., *The Rationale of Copy-Text* in « *Studies in Bibliography* », vol. 3, 1950-1951, pp. 19-36.

GRÉSILLON, Almuth, *De la genèse du texte littéraire. Manuscrit, auteur, texte critique*, Tusson, Du Lérot, 1998.

LAUFER, Roger, *Introduction à la textologie : vérification, établissement*, édition des textes, Paris, Larousse, 1972.

ROHOU, Jean, *Les études littéraires. Méthodes et perspectives*, Paris, Nathan, 1993.

RUDLER, Gustave, *Les techniques de la critique et de l'histoire littéraires*, Paris-Genève, Ressources, 1979.

STOPPELLI, Pasquale, *Filologia dei testi a stampa*, Bologna, Il Mulino, 1987.

TANSELLE, G. Thomas, *The Editorial Problem of Final Authorial Intention* in « *Studies in Bibliography* », vol. 29, 1976, pp. 167-211.

## Œuvres d'art montrées

BURROUGHS, Bryson, *Consolation of Ariadne*, New York, Metropolitan Museum, 1915.

*Combat de Thésée et du Minotaure*, New York, Metropolitan Museum dans la galerie 155, 540-530 av. J.C.

PICASSO, Pablo, *Minotauromaquia*, New York, Museum of Modern Arts, 1935.

*Teseo Libertatore*, Naples, Musée Archéologique.

TINTORETTO, Jacopo, *Bacco, Venere e Arianna*, Venise, Palazzo Ducale, 1576-1577.