

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

par Simone PROUST (Paris)

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

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

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

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

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

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

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

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

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