

Françoise Bonali Fiquet
Université de Parme

**Le retour du mythe dans *Qui n'a pas son Minotaure?*
de Marguerite Yourcenar.
Lecture de la scène des victimes**

La Seconde Guerre Mondiale a correspondu pour Marguerite Yourcenar à une interruption de son activité de romancière. Après la publication de ses premières œuvres: *Alexis ou le Traité du vain combat*, en 1929, *La Nouvelle Eurydice*, en 1931, *Denier du rêve* et *La Mort conduit l'attelage* en 1934 et *Le Coup de grâce* en 1939, sa carrière littéraire subit un temps d'arrêt. L'écrivain a évoqué cette « nuit de l'âme » dans les *Yeux ouverts* dans les termes suivants:

J'avais quitté l'Europe, j'avais plus ou moins abandonné mon métier d'écrivain - pas tout à fait puisque je traduisais les *Negro spirituals* et que j'écrivais quelques pièces - [...] mais du moins je l'avais abandonné dans son intensité, et les gens que je voyais étaient des gens nouveaux, pour moi, et sans intérêt parfois, au premier abord. C'était comme une œuvre au noir, où tout se défait. Ce que j'avais écrit jusque là, je n'y pensais plus¹.

1939 marque pour elle « le partage des eaux »². Un peu plus d'un mois après la déclaration de la guerre, au mois d'octobre, la jeune romancière quitte l'Europe et part pour les États-Unis,³ répondant à

¹ Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts. Entretiens avec Matthieu Galey*, Paris, Le Centurion, 1980, p. 131-132.

² L'expression est de Yourcenar elle-même qui l'utilise pour définir *La Petite Sirène*, un divertissement dramatique inspiré d'Andersen, écrit en 1942, cf. *Les Yeux ouverts*, cit., p. 200.

³ Marguerite Yourcenar avait réservé une place sur le *Neuw Amsterdam* mais le paquebot ne partit pas et elle dut chercher un autre embarquement. Ses biogra-

l'invitation de Grace Frick, qu'elle avait connue à Paris deux ans plus tôt.

Elle réside d'abord à New York, puis s'installe dans la petite ville d'Hartford dans le Connecticut, où elle rencontre Everett Austin, directeur du musée de la ville, qui constitua pour elle, durant ces sombres années de guerre, « une fenêtre sur l'Europe quittée », ⁴ un véritable lieu d'asile où elle allait revoir « aux pires heures de découragement et d'atonie », ⁵ ses tableaux préférés dont la vision lui rendait un peu de sérénité.

Au cours de cette période elle donne une série de conférences dans des collèges, des universités ou pour des groupements français et à partir de 1942, elle enseigne la littérature comparée au Sarah Lawrence College dans la banlieue de New York ⁶.

phes ont avancé l'hypothèse qu'elle ait pu traverser l'Atlantique sur le *California*, un cargo qui a accepté des passagers pour New York le 15 octobre, comme le précise Josyane Savigneau dans *Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie*, Paris, Gallimard, 1990, p. 150. Dans la confusion des départs précipités de 39, il était difficile de suivre les déplacements de l'écrivain, mais grâce à la correspondance avec Jean Ballard (conservée à la Bibliothèque Municipale Saint-Charles de Marseille, Fonds des *Cahiers du Sud*), nous pouvons dire qu'elle a très probablement accompli la traversée sur le *Manhattan*, un des deux transatlantiques de la compagnie *United States Lines*, qui assurait un service régulier entre New York, l'Irlande, la France et l'Allemagne avant le Seconde Guerre mondiale. En effet, tandis que la paquebot était en train d'accoster à New York, elle adressa un bref message [non daté mais du 24 octobre 1939 d'après le cachet de la poste] à la femme de Jean Ballard rédigé sur une carte postale qui représentait précisément le *Manhattan*. À ce sujet, voir notre « Petit complément biographique », *Bulletin* n° 21 de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes, Tours, décembre 2000, p. 37-40.

⁴ Cf. « À propos d'un divertissement et en hommage à un magicien ». Préface de *La Petite Sirène*, in *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1971, p. 178.

⁵ « Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien* », in *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade », 1982, p. 522, édition indiquée dorénavant par le sigle *OR*.

⁶ Voir la « Chronologie » de l'édition de la Pléiade, *OR*, p. XXII.

Du point de vue littéraire, les années de guerre correspondent à une cassure, à un moment de découragement lié à l'abandon de la rédaction des *Mémoires d'Hadrien*, commencés dans les années 20. Il vaut la peine de relire certains fragments des *Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien* qui évoquent avec beaucoup de sobriété et de pudeur mais d'une manière particulièrement pathétique le profond désarroi d'un écrivain dans l'impasse:

Projet abandonné de 1939 à 1948. J'y pensais parfois, mais avec découragement, presque avec indifférence, comme à l'impossible. Et quelque honte d'avoir jamais tenté pareille chose.

*

Enfoncement dans le désespoir d'un écrivain qui n'écrit pas. (*OR*, p. 522).

Nous disposons de peu d'éléments biographiques sur ces années de guerre, sur la répercussion des événements extérieurs sur la personnalité de l'écrivain. Elle se sent alors comme une barque à la dérive, privée de points de repères, comme il ressort d'une lettre écrite à Jean Ballard, le directeur des *Cahiers du Sud* à la fin de la guerre⁷.

Après son installation aux États-Unis, Marguerite Yourcenar s'est trouvée en quelque sorte dans la même situation que la Petite Sirène du conte d'Andersen qu'elle adapta en 1942 pour un spectacle d'Everett Austin consacré aux 4 éléments (l'Eau, la Terre, l'Air, le Feu). Pour gagner l'amour du Prince du Danemark, la Petite Sirène est prête à sacrifier sa voix, mais brusquement transportée du règne des eaux au monde des hommes, elle ne rencontre qu'incompréhension. En renonçant à sa voix, elle a perdu son identité. *La Petite Sirène*, est une pièce capitale pour comprendre la situation de l'écrivain pendant la guerre.

Les années de guerre constituent en quelque sorte une sombre période de « dépaysement ». Coupée de ses racines européennes,

⁷ « Durant ces années passées à distance, dans cette espèce d'Arche que furent les États-Unis, le plus affreux était ce sentiment de flotter au milieu d'un monde disparu, submergé, désormais sans terre ferme » (lettre expédiée d'Hartford, le 4 septembre 1946, citée dans *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, p. 74).

Yourcenar s'est retrouvée dans l'incapacité d'écrire. Comme la Petite Sirène, elle a perdu sa voix. « Mon découragement atteint à la largeur et à la profondeur de l'Océan Atlantique », confie-t-elle le 20 janvier 1942 à Jacques Kayaloff⁸.

Les *Carnets de notes* qui couvrent la période 1942-1948 témoignent toutefois d'une volonté de ne pas s'abandonner totalement au désespoir, de ne pas se laisser anéantir par les forces destructrices:

1943 [...]. 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 choses⁹.

La période de guerre est décrite en termes dramatiques (« noir complet ») qui peuvent être rapprochés de certaines expressions des *Carnets de notes* de *Mémoires d'Hadrien* (« pires heures de découragement et d'atonie »), mais de l'extrait précédemment cité émerge une volonté de ne pas *s'enliser*, de réagir pour surmonter le moment de crise. Il vaut la peine, me semble-t-il, de souligner l'emploi du verbe « tâtonner » qui indique une recherche incertaine, hésitante. Dans le même texte, l'écrivain recourt à une image très efficace, celle du blessé qui doit affronter une période de rééducation pour recommencer à vivre normalement:

1943. Il est trop tôt pour parler, pour écrire, pour penser peut-être, et pendant quelque temps notre langage ressemblera au bégaiement du grand blessé qu'on rééduque. Profitons de ce silence comme d'un apprentissage mystique¹⁰.

Il est difficile de dire avec exactitude en quoi a consisté cet « apprentissage mystique » mais on peut imaginer que l'écrivain, en ces sombres années de guerre, se répéta souvent les quatre voeux bouddhiques auxquels elle fait allusion à la fin de la longue interview accordée à Matthieu Galey, et qu'elle a cherché, en particulier, à « se

⁸ *Ibid.*, p. 72.

⁹ « Carnets de notes 1942-48 », publiés dans *La Table Ronde*, en 1955, et repris dans *En pèlerin et en étranger*, Paris, Gallimard, 1989, p. 172. Nous soulignons.

¹⁰ *Ibid.*, p. 171.

perfectionner dans la mesure du possible », « s'adonn[ant] jusqu'au bout à l'étude »¹¹. Dans cette recherche de perfectionnement,¹² une grande place est occupée par la lecture et les travaux de traduction qui lui ont permis de remonter aux sources de la pensée grecque et du chant noir: « je lisais beaucoup - a-t-elle confié à Matthieu Galey - et j'ai écrit certaines choses, j'ai ébauché ou écrit certaines pièces, comme *Le Mystère d'Alceste*, *La Chute des masques* et *La Petite Sirène*, les trois seules pièces écrites entièrement à cette époque-là, et laissées telles quelles depuis¹³ ».

Les années 1942-1944 ont constitué une période de maturation et de recherche sur le mythe grec dont témoignent l'essai intitulé *Mythologie*, qui a paru dans « Les Lettres françaises » de Buenos Aires, alors dirigées par Roger Caillois, et la rédaction de trois œuvres théâtrales: *Le Mystère d'Alceste*, *Électre ou la Chute des masques* et *La Petite Sirène*.

Le recours aux mythes antiques durant la Seconde Guerre Mondiale a peut-être en partie correspondu à un repli sur elle-même de l'écrivain, pour qui la culture humaniste auquel son père l'avait initiée dès l'enfance restait le seul refuge.

Dans les années les plus sombres de la « Drôle de guerre », le recours à l'universalité du langage mythologique est apparu à Yourcenar comme une bouée de sauvetage pour échapper au mutisme, une précieuse clé pour sortir du goufre et reprendre confiance en l'humain. « La tradition grecque a été pour des générations de poètes cette clef des champs Élyséens, écrit-elle en 1944¹⁴. Elle a résolu le double problème d'un système de symboles assez riche pour permettre les plus

¹¹ *Op. cit.*, p. 334.

¹² À ce propos, voir la belle étude de Carminella Biondi, *Marguerite Yourcenar ou la quête de perfectionnement*, Pise, Editrice Libreria Goliardica, « Histoire et critique des idées », n° 82, 1997 (diffusé en France par les éditions Didier).

¹³ *Les Yeux ouverts*, cit., p. 122.

¹⁴ Marguerite Yourcenar, « Mythologie », *Les Lettres françaises*, Buenos Aires, janvier 1944, p. 44; essai repris dans *En pèlerin et en étranger*, cit., sous le titre « Mythologie grecque et Mythologie de la Grèce », p. 32.

complètes confessions individuelles, assez général pourtant pour être immédiatement compris ».

Comme Gide, Claudel, Cocteau ou Giraudoux, Marguerite Yourcenar a cherché dans l'universalité du langage mythologique une réponse aux angoisses du monde moderne et, en particulier, aux problèmes déchirants auxquels a été confrontée l'humanité pendant les deux guerres mondiales¹⁵.

Ce n'est certainement pas un hasard si les trois pièces de Marguerite Yourcenar qui empruntent leur sujet au mythe grec ont été écrites en grande partie durant les années de guerre. Le *Mystère d'Alceste*,¹⁶ centré sur le combat spirituel d'Hercule contre la Mort a été rédigé durant l'été 1942, lors de la première visite de Marguerite Yourcenar à l'île des Monts Déserts. *Électre ou la chute des masques*, où l'écrivain reprend le mythe d'Électre et la sanglante histoire des Atrides pour réfléchir sur la manière dont l'humiliation conditionne la justice et la transforme en vengeance, a été écrite l'année suivante, toujours aux Monts Déserts¹⁷.

¹⁵ Sur le retour du mythe grec dans le théâtre français du XX^e siècle, nous renvoyons à Jean Thomas, « Les Mythes antiques dans le théâtre contemporain », *Lettres d'Humanité*, t. III, Paris, Les Belles Lettres, 1944, pp. 148-157 et François Jouan, « Le retour au mythe grec dans le théâtre contemporain », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, juin 1953, p. 62-79.

¹⁶ Voir en particulier, Rémy Poignault, *Le Mystère d'Alceste: rénovation et métamorphose du mythe*, communication présentée à la *Giornata Internazionale di Studio sull'opera di Marguerite Yourcenar*, (Università di Pavia, 8 novembre 1985), *Il Confronto Letterario*, supplément au n° 5, 1986, pp. 69-80 et Maurice Delcroix, « Dramaturgie du *Mystère d'Alceste*: la scène à faire' », communication présentée lors des *Rencontres autour du théâtre de Marguerite Yourcenar*, Hôtel de la Monnaie, Paris, 10-11 juin 1989, dont les actes ont été publiés par Rémy Poignault dans le *Bulletin* n°7 de la *Société Internationale d'Études Yourcenariennes*, Tours, p. 81-97.

¹⁷ À ce sujet, nous nous permettons de renvoyer à notre « *Électre de Marguerite Yourcenar ou le tourbillon de la haine* », dans *Tradizione dell'antico nelle letterature e nelle arti d'Occidente. Studi in memoria di Maria Bellincioni Scarpat*, Università di Parma, Roma, Bulzoni, 1990, p. 558-569.

Qui n'a pas son Minotaure? dont la première version avait été commencée en 1932-34 et publiée en 1939, dans les « Cahiers du Sud » sous le titre *Ariane et l'Aventurier* fut profondément remanié en 1944.

Si les mythes conservent encore tout leur prestige et leur actualité c'est, comme l'a précisé l'auteur quelques années plus tard, au moment de la première mise en scène d'*Électre*,¹⁸ « parce qu'ils ont cessé d'être d'aucun temps, même des temps antiques. Chacun les porte à sa guise; chacun s'arrange pour verser le plus possible de soi dans ces moules éternels. *Électre, Œdipe, Antigone, Pasiphaé*, quelques autres encore: nous ne différons jamais autant les uns les autres que quand nous abordons les mêmes thèmes »¹⁹.

Des quatre mythes cités ici, Marguerite Yourcenar en a illustrés deux durant la Seconde Guerre mondiale, celui d'*Électre* qu'elle a en quelque sorte désintégré en modifiant considérablement les données de la légende antique, en imaginant un Oreste non plus fils d'Agamemnon (le monarque assassiné) mais l'Égisthe (l'usurpateur), et celui de Pasiphaé, la femme du roi de Crète, Minos, dans *Qui n'a pas son Minotaure?*

À travers le mythe, l'écrivain retrouve la capacité de parler de soi et des moments difficiles qu'elle traverse. Nous nous servons de l'exemple de *Qui n'a pas son Minotaure?* pour le souligner.

D'une comparaison entre la première version de la « pièce », *Ariane et l'Aventurier*, publiée dans les *Cahiers du Sud*, en 1939, et le drame *Qui n'a pas son Minotaure?* on peut observer que la scène des victimes (scène II du drame) et celle du labyrinthe (scène VI) ont été entièrement réécrites et on peut dire que « l'histoire contribue au second réveil du mythe »²⁰. L'actualité du mythe explose de manière

¹⁸ La pièce fut mise en scène en novembre 1954 au Théâtre des Mathurins par Jean Marchat.

¹⁹ Marguerite Yourcenar, « Carnets de notes d'*Électre* », *Théâtre de France*, IV, 1954, p. 27.

²⁰ Voir, à ce sujet, les fines études de Rémy Poignault sur le théâtre de Marguerite Yourcenar et, en particulier, la communication qu'il a présentée à l'Hô-

dramatique dès la deuxième scène de la pièce, complètement transformée en 1944, où l'on peut lire en filigrane le souvenir de l'holocauste²¹.

En 1939, dans *Ariane et l'aventurier*, l'auteur n'utilisait pas encore le terme de « victimes » et elle n'avait pas donné au dialogue des sept jeunes hommes et des sept jeunes filles « voués au dents du Minotaure » l'autonomie d'une scène. La pièce que l'auteur publia à la veille de la guerre pour répondre à l'appel amical de Jean Ballard²² n'était pas alors découpée en dix scènes, comme elle le sera dans la version de 1963,²³ mais divisée en trois parties, intitulées respectivement: « la barque, le labyrinthe » et « l'île ». L'écrivain n'avait pas encore caractérisé les victimes en les désignant par un nombre ordinal (première, deuxième, troisième victime, etc...faisant clairement allusion au numéro de matricule des déportés en route vers les camps de concentration) mais imaginé un dialogue entre les passagers de la cale du bateau, désignés de manière on ne peut plus neutre par « un jeune homme », « une jeune fille ».

Dans la version de 39, la conversation des condamnés à mort se cristallise autour du mystère qui entoure le Minotaure. Une jeune fille précise: « On ne le connaît pas. Personne ne l'a vu. C'est un prisonnier. » Un jeune homme va même jusqu'à douter de son existence. Les victimes évoquent tour à tour les bruits qui courent sur le prisonnier du labyrinthe. Les sentiments qu'inspire cet être, mi-homme mi-bête,

tel de la Monnaie, à l'occasion de la mise en scène de *Qui n'a pas son Minotaure?* par Jean-Louis Bihoreau en 1989: « *D'Ariane et l'aventurier à Qui n'a pas son Minotaure?* ou le mûrissement d'un thème », in *Rencontres autour du théâtre de Marguerite Yourcenar*, cit., p. 61-80.

²¹ Le terme d'« holocauste » est utilisé par la septième victime.

²² Cf. les lignes mises en exergue de la publication de 1939, *Cahiers du Sud*, 219, août-septembre 1939, p. 80.

²³ Le texte, précédé d'une préface intitulée « Thésée: Aspects d'une légende et fragment d'une autobiographie », fut publié en volume par Plon, à la suite du *Mystère d'Alceste*. Il fut réédité dans le deuxième volume des œuvres théâtrales de Marguerite Yourcenar publiées par Gallimard en 1971.

vont de la peur à la pitié. De manière paradoxale, certaines victimes sont même fascinées par le monstre. Elles sont anxieuses de le voir et de se faire aimer de lui:

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!

Une jeune homme. - Moi aussi... Mais comme c'est beau.²⁴

La fascination exercée par le monstre sur ses futures victimes a un caractère pathologique qui n'échappe pas à Thésée, chargé de les accompagner à Cnossos. Il qualifie en effet, cette conversation de « délire »²⁵.

Dans la version de 1944, l'épisode, qui correspond à la scène II, acquiert une plus grande importance et surtout assume un caractère beaucoup plus dramatique comme l'annonce Autolykos, du haut du mât du navire, dès la première scène: « Les quatorze victimes promises aux dents du Minotaure jurent et prient dans la cale puante, heurtées et bercées tour à tour par les mouvements du navire »²⁶.

Les Quatorze victimes qui naviguent vers la Crète, entassées dans la cale d'un bateau, évoquent de manière douloureuse les prisonniers entassés dans l'obscurité des wagons à bestiaux en route vers les camps de concentration nazis.

Le moyen de transport est différent (non plus un train mais un navire) mais dans les deux cas il s'agit d'un voyage vers la mort.

Dans l'attente de ce destin les comportements sont les plus variés, allant de la superficialité au désespoir le plus complet. Alors que la première victime, faisant preuve d'une certaine sérénité, conserve la

²⁴ *Ariane et l'aventurier*, cit., p. 82.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Qui n'a pas son Minotaure?*, in Marguerite Yourcenar, *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1971, p. 184. Nous citerons le texte en utilisant le sigle *Th. II* suivi de la page.

capacité d'apprécier le retour du calme après la tempête (« la bourrasque a cessé et la nausée pire que la mort » (*Th. II*, p. 186), la deuxième affronte l'approche de la mort avec angoisse, maudissant le soleil dont elle sera privée. Obsédée par la mort qui l'attend, elle ne pense qu'à l'inéluctabilité du destin et méprise le bonheur précaire de la cinquième et de la sixième victimes qui s'abandonnent à la joie de leur amour naissant:

Je crache sur vous, distractions humaines offertes dans la pénombre, délices des cheveux frôlés, tentations des bras tendus! Vous me dégoutez autant que moi-même, cadavres futurs, ô mes périssables bien-aimés! (*Th. II*, p. 187)

Le désespoir de la seconde victime est si profond qu'elle ne sera pas en mesure d'affronter l'épreuve qui l'attend et choisira la voie du suicide, qui lui semble le seul moyen d'accéder à la liberté. La scène atteint alors son point culminant. Le style hâché des mots qu'elle prononce: « Un couteau! Une corde! » et le rythme haletant de ses phrases: « je coupe, je taillade », suggèrent la panique qui s'empare d'elle.

Certaines victimes affrontent l'approche de la mort avec l'impassibilité des stoïques, d'autres avec la foi des chrétiens, qui voient dans cette épreuve un sacrifice nécessaire à leur rachat.

Cette expérience cruciale leur confère une noblesse qu'elles ne possédaient pas auparavant. Les comportements présentés sont loin d'être tous aussi exemplaires et Thésée, qui écoute la conversation des victimes n'hésitera à qualifier de « pauvres types »²⁷ les passagers qu'il est chargé de livrer au roi Minos. Nouveaux martyrs de la foi, ceux-ci en arrivent à bénir leur bourreau-et, comme Jésus sur le calvaire, s'en remettent à la volonté du Seigneur.

« Que sa volonté s'accomplisse », dit la septième victime, reprenant clairement les paroles de Jésus au pied du Mont des Oliviers²⁸.

²⁷ « Pauvres types. Pas très intéressants comme spécimens de la race humaine » (*Th. II*, p. 212).

²⁸ Matthieu XVI, 42: « Mon père, si cette coupe ne peut passer sans que je la boive, que ta volonté soit faite ».

À travers le dialogue des victimes se dessine peu à peu l'image du Minotaure. Entouré d'un halo de mystère, à la fois repoussant et plein de charmes, ce monstre à l'avidité insatiable se confond pour les uns avec le Mal extrême tandis que pour d'autres il s'identifie avec Dieu. C'est d'ailleurs sous les traits de Bacchus (Dieu) qu'il apparaîtra à Ariane à l'avant-dernière scène, mais lorsque Thésée tentera de l'affronter, il ne rencontrera qu'un double de lui-même, devant lutter avec ses angoisses, ses velléités et ses contradictions.

Le Labyrinthe où pénètre Thésée est celui de l'inconscient. Il y rencontre des voix et des visages de son passé (voix de Thésée jeune homme évoquant ses amours) et de son avenir (voix de Thésée vieilli jaloux d'Hippolyte). Aux prises avec le Minotaure, Thésée combat sans le savoir avec lui-même.

À travers le personnage de Thésée, Yourcenar nous propose une « caricature de l'homme moyen », d'un être pitoyable « qui sans cesse se ment à soi-même » et « ne devient supportable qu'au moment où il s'avoue 'un pauvre homme'. »²⁹

À travers le mythe gréco-crétois, Marguerite Yourcenar nous offre une pièce d'une grande modernité, qui nous repropose les éternels thèmes de l'imposture et du destin, de l'homme en quête de liberté mais toujours prisonnier de sa condition. La complexité symbolique de l'œuvre a été soulignée par l'écrivain elle-même, qui propose trois niveaux de lecture pour la scène de la cale: « Au 1^{er} 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 à Auschwitz et au troisième l'image de l'homme en général enfermé dans sa réalité 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 »³⁰

²⁹ Marguerite Yourcenar. *Les Yeux ouverts. Entretiens avec Matthieu Galey*, cit., p. 199-200.

³⁰ Patrick de Rosbo, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar* (O.R.T.F. France Culture, du 11 au 16 janvier 1971), Paris, Mercure de France, 1972, p.

Pour Marguerite Yourcenar le retour au mythe ne correspond pas à une vision archéologique et statique du monde ancien. Il est dicté par le sentiment d'un contact entre le présent et le passé. Les personnages qu'elle emprunte aux mythes de l'antiquité ont encore beaucoup à nous dire. Loin d'être figés, ils vivent encore pour nous et nous aident à comprendre les interrogations et les angoisses de l'homme moderne.

155. À la fin des mêmes *Entretiens*, Yourcenar précise que le sous-titre « divertissement sacré », qu'elle a donné à la pièce ne doit pas tromper le lecteur. Elle souligne, en effet, que trois des scènes de la pièce, la scène des condamnés à mort dans la cale du navire, Thésée « errant parmi ses mensonges » et la rencontre d'Ariane avec Bacchus (Dieu), avec le dialogue entre Hercule et la Mort dans *Le Mystère d'Alceste*, comptent « parmi ce qu'il [lui] importe le plus d'avoir écrit. »