

# **LE DIALOGUE DANS LE MARÉCAGE : THÉÂTRE MODERNE OU RÊVE DÉCADENT ? Sur les traces de D'Annunzio et Maeterlinck**

par Maria Rosa CHIAPPARO (Université de Tours)

« [D]es princesses enfermées dans des tours, souffrant la faim, s'égarant, pataugeant à travers les marais [...] »<sup>1</sup> : voilà comment Octave Mirbeau résume quelques-uns des éléments centraux du théâtre de Maeterlinck, dans son célèbre article de 1890 qui fit la gloire du dramaturge. Il pourrait s'agir aussi de l'indication des composantes dramatiques du *Dialogue dans le marécage*, première œuvre théâtrale de Marguerite Yourcenar, écrite entre 1929 et 1932<sup>2</sup>, située elle aussi, comme les pièces de Maurice Maeterlinck, dans un univers onirique à peine ébauché, dans un Moyen Âge mythique et abstrait. Étrange analogie, si l'on pense à la distance qui sépare les deux auteurs, pour ce qui concerne leur formation et leur inspiration. Analogie qui devient encore plus étrange quand l'on s'aperçoit que le sujet de la pièce de Yourcenar – l'histoire d'une femme, dont l'existence glisse constamment entre la vie réelle et la vie rêvée, victime de la jalousie de son mari, égarée dans la folie de l'amour et de la douleur, après la perte de son amant –, coïncide non seulement avec celui de *Pelléas et Mélisande* de Maurice Maeterlinck<sup>3</sup>, mais aussi avec le *Sogno d'una mattina di primavera* de Gabriele D'Annunzio<sup>4</sup>. On pourrait parler de simple intertextualité et résoudre aisément une question finalement banale. Mais souvent les intertextualités, si

---

<sup>1</sup> Octave MIRBEAU, « M. Maeterlinck », *Le Figaro*, 24 août 1890, cité par Dorothy KNOWLES, *La réaction idéaliste au théâtre depuis 1890* (1934), Genève, Slatkine Reprints, 1972, p. 279.

<sup>2</sup> Le *Dialogue dans le marécage* fut publié pour la première fois dans *La Revue de France*, 4, 15 février 1932, p. 637-665, et ensuite repris dans *Théâtre I*, en 1971.

<sup>3</sup> *Pelléas et Mélisande* fut publié pour la première fois en 1892, chez Paul Lacomblez à Bruxelles. Dès la fin de 1892, Lugné-Poe forme le projet de mettre en scène cette œuvre, projet pour lequel il créera le célèbre "Théâtre de l'Œuvre". Il représentera la pièce pour la première fois en mai 1893, dans ce même théâtre. Cf. Maurice MAETERLINCK, *Pelléas et Mélisande*, in *Œuvres II, Théâtre I*, Bruxelles, Éditions Complexes, 1999, t. II, p. 368-451.

<sup>4</sup> Le *Sogno d'un mattino di primavera* fut écrit en 1897 et mis en scène la même année à Paris par la Compagnie d'Eleonora Duse au Théâtre de la Renaissance. Cf. Gabriele D'ANNUNZIO, *Tutto il Teatro*, Milano, Grandi Tascabili Newton, 1995, t. I, p. 1-24.

insignifiantes qu'elles puissent être, sont les indices de phénomènes complexes, pour la compréhension desquels il faut faire resurgir toute une époque, avec ses valeurs et ses idées<sup>5</sup>, à l'intérieur de laquelle donner un sens aux choix opérés dans les œuvres.

Essayant de dépasser les intertextualités, on pourrait avancer l'hypothèse qu'il existe un fil unissant le mouvement de rénovation théâtrale de fin de siècle, dont D'Annunzio et Maeterlinck sont deux figures emblématiques, et le théâtre de l'entre-deux-guerres et considérer, alors, *Le Dialogue dans le marécage* comme l'expression suprême du rêve éthéré du théâtre symboliste et décadent. Ce rêve se verrait reflété dans les réalisations et dans les orientations du théâtre des années entre 1920 et 1940. Il est vrai que les rapprochements entre ces trois pièces ne justifient pas l'idée de l'influence du théâtre idéaliste sur l'avant-garde théâtrale de l'entre-deux-guerres. Ils n'expliquent pas non plus la reprise et la renaissance des valeurs symbolistes et décadentes dans les milieux artistiques européens au lendemain de la Première Guerre mondiale. Néanmoins, on pourrait voir dans la persistance des principes qui à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle avaient bouleversé le théâtre naturaliste et miné les fondements d'une construction devenue presque intouchable, la cause fondamentale de l'ouverture du théâtre français, et méditerranéen, aux chemins du drame moderne, déjà creusés par les Nordiques. On ne peut en effet comprendre les choix entrepris dans les milieux théâtraux de l'après-guerre qu'en fonction de la réaction idéaliste à l'esthétique du naturalisme. En effet, s'il n'y avait pas eu une rupture forte avec les conventions du théâtre naturaliste, il n'y aurait eu aucune réforme scénique ni rénovation théâtrale, et la fonction du théâtre serait restée figée et immuable dans les canons classiques du réalisme : reproduire passivement une tranche de vie quotidienne, avec des expédients bien rodés et bien connus du public<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Comme le dit Aldo Rossi : « [...] se un poeta non si può del tutto ridurre alla sua cultura, da questa non si può prescindere per la sua comprensione e collocazione. E si sa che esiste la cultura degli individui e quella del tempo, in una misteriosa simbiosi, in una interrelazione che non può essere tacitata o sottovalutata. E cultura del tempo sono anche gli avvenimenti storici che determinano certi indirizzi e quotazioni nella "nella guerra delle idee" (per usare un'espressione borghesiana) » (Aldo ROSSI, « La cultura italiana del fine secolo », in *D'Annunzio e la cultura germanica*, Atti del VI Convegno Internazionale di studi dannunziani, Pescara, 3-5 maggio 1984, Pescara, Centro Nazionale Studi Dannunziani, 1985, p. 18).

<sup>6</sup> « Occorre dunque ripartire dall'ultimo ventennio del XIX secolo, quando Ibsen passa su tutti palcoscenici come una meteora: dopo di lui fu impossibile sopportare il vecchio modo di scrivere il teatro, alla francese, con le *pièces bien faites*, costruite su elementi convenzionali – tirate, monologhi, duetti, *coups de théâtre*, *suspense* – e meccanismi perfettamente oliati, che sfidano la prevedibilità dell'intreccio a favore di un'abilità quasi artigianale nell'imbrogliare le carte e condurle alla felice ricomposizione finale.

Yourcenar est-elle alors une nostalgique qui rêve du décor éthéré et abstrait du théâtre symboliste et décadent de D'Annunzio et Maeterlinck, désormais enseveli dans le passé ? Ou bien, D'Annunzio et Maeterlinck sont-ils deux figures essentielles pour le processus de rénovation théâtrale qui intéresse l'Europe depuis le tournant du siècle ? L'héritage de D'Annunzio et Maeterlinck est-il complètement effacé du panorama théâtral de l'entre-deux-guerres ? Ou bien leurs œuvres sont-elles perçues par les jeunes auteurs de théâtre de l'entre-deux-guerres comme un moment essentiel dans la naissance d'une esthétique théâtrale moderne ? Quelle est la place de Yourcenar dans ce "théâtre en marche" de l'entre-deux-guerres ? Voilà les questions qui surgissent quand l'on se penche sur cette pièce et auxquelles on voudrait répondre en prenant comme point de départ ce *Dialogue dans le marécage*, ainsi que les auteurs dramatiques auxquels Yourcenar se réfère.

La période de l'entre-deux-guerres connut un important mouvement de regain de l'idéalisme, qui se manifesta avec une particulière évidence dans l'expérimentation théâtrale<sup>7</sup>. Si l'idéalisme de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle fut l'expression d'un rejet de l'esthétique naturaliste<sup>8</sup>, la réaction farouche à l'emprise de l'art mimétique du naturalisme et donc la revendication de la nécessité de se libérer des frontières étroites du matérialisme positiviste<sup>9</sup> pour donner libre cours

---

La lotta alla convenzione si conduce in nome dell'analisi anche sgradevole, della conclusione aperta su un baratro non rassicurante, del conflitto perenne tra individui, della vita che crea e distrugge, della natura matrigna, della società ostile al piacere e che continuamente esige i suoi scotti. Si conduce in nome di un'etica borghese problematizzata e al limite della dissoluzione ad opera di quell'ideologia naturalistica, proprio quei principi borghesi che in pochi anni diventeranno oggetto di critica o di rivolta. » (Franca ANGELINI, *Teatro e spettacolo nel primo Novecento* (1988), Roma-Bari, Laterza, 2000, p. 19).

<sup>7</sup> « Quant à la production dramatique de l'idéalisme comme mouvement de réaction, elle s'était épuisée en une dizaine d'années, particulièrement sous sa forme symbolique. Ce courant avait commencé déjà avant 1900 à s'élargir et, se libérant des excès auxquels en qualité de réaction il s'était forcément livré, à pénétrer un peu partout, influençant les écrivains à des degrés différents et de façons diverses. [...] L'idéalisme n'a pas tué le réalisme [...], mais, s'unissant à lui, a donné des œuvres intensément humaines, quelquefois minutieusement réalistes où cependant le dramaturge a soulevé le coin du voile pour découvrir la vie secrète de l'âme ou même l'au-delà auquel l'âme humaine est si intimement liée, et où elle plonge quand la vie du corps est éteinte » (D. KNOWLES, *op. cit.*, p. 503-504).

<sup>8</sup> Sur ce sujet, fondamental est le travail de Angela I. VILLA, *Neoidealismo e Rinascenza Latina tra Otto e Novecento. La cerchia di Corazzini poeti dimenticati e riviste del Crepuscolarismo romano (1903-1907)*, Milano LED, 1999, et notamment la section de ce livre consacrée à la revivification des valeurs idéalistes, « Il neoidealismo mistico », p. 27-68.

<sup>9</sup> À ce propos, Ferdinand Brunetière affirmait : «[...] les sciences physiques ou naturelles avaient promis de supprimer "le mystère". Or, non seulement elles ne l'ont

à l'invention poétique, l'affirmation d'un besoin de poésie, de mystère, d'irrationnel et d'abstrait pour rénover les arts n'en fut pas la simple conséquence. Ce fut plutôt un vaste mouvement qui investit tout le monde culturel, intéressant non seulement le théâtre du tournant du siècle, mais toutes les nouvelles expériences théâtrales qui s'ensuivirent<sup>10</sup>. Le besoin d'irrationnel et de rêve, la revalorisation de l'âme et de l'intime, en dépit du concret et du réel d'un réalisme devenu encombrant et insensible : voilà la devise sous laquelle on commença à entamer, au tournant du siècle, une véritable réforme de la scène, réforme qui jeta les bases du théâtre moderne en Europe pour aboutir aux innovations théoriques, stylistiques et formelles de l'entre-deux-guerres. La longue coupure de la Première Guerre Mondiale n'interrompit guère le chemin creusé par la réaction idéaliste à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, qui se confirma, au contraire, comme étant la base de toute expérience intellectuelle nouvelle<sup>11</sup>. L'élan vers l'idéal, dépouillé de tous les excès provocateurs du début, avait pénétré profondément dans les mentalités de l'après-guerre, conditionnant tous les choix artistiques de l'époque. Par conséquent, le recours à l'idéalisme ne représentait pas seulement une sorte de refuge après les horreurs de la guerre<sup>12</sup>, mais surtout l'optique à

---

pas supprimé, mais nous voyons clairement aujourd'hui qu'elles ne l'éclairciront jamais. Elles sont impuissantes, je ne dis pas à résoudre, mais à poser convenablement les seules questions qui importent : ce sont celles qui touchent à l'origine de l'homme, à la loi de sa conduite, et à sa destinée future. L'inconnaissable nous entoure, il nous enveloppe, il nous étreint, et nous ne pouvons tirer des lois de la physique ou des résultats de la physiologie aucun moyen d'en rien connaître » (Ferdinand BRUNETIÈRE, «Après une visite au Vatican», *Revue des deux Mondes*, 1<sup>er</sup> janvier 1895, p. 99). Cet article pourrait être considéré comme le programme du combat mené contre le naturalisme par la *Revue des deux mondes*, en tout cas comme le manifeste du néo-idéalisme européen, étant donné qu'il suscita immédiatement dans tous les milieux intellectuels européens de l'époque un débat vivace, riche de conséquences importantes pour l'évolution de la littérature et de la pensée en général.

<sup>10</sup> « Au fond des querelles littéraires, il y a toujours une question philosophique. Cette question peut rester confuse, on ne remonte pas jusqu'à elle, les écrivains mis en cause ne sauraient dire souvent quelles sont leurs croyances ; mais l'antagonisme entre les écoles n'en provient pas moins des idées premières qu'elles se font de la vérité. » Zola fait ici particulièrement allusion à la querelle des idéalistes et des naturalistes, querelles éternelle, mais qui, au début de ce dernier quart de siècle, prend une allure plus définitivement philosophique » (D. KNOWLES, *op. cit.*, p. 7).

<sup>11</sup> « Ainsi, la France, organisatrice de cette grande manifestation [l'Exposition Internationales des Arts Décoratifs de 1925] se devait-elle de présenter un panorama ambitieux de *L'Art théâtral moderne* dont parle Jacques Rouché en 1910 dans son ouvrage. N'est-elle pas, dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, avec des hommes comme Paul Fort, Aurélien Lugné-Poe, et surtout André Antoine et Firmin Gémier à la source même des premiers bouleversements qui touchent l'art scénique ? » (Danièle PAULY, *Théâtre années 20. La rénovation scénique en France*, Paris, Norma Éditions, 1995, p. 18).

<sup>12</sup> Voir, à ce propos, le travail d'Éliane Tonnet-Lacroix qui s'attache à la production littéraire française de l'entre-deux-guerres, nous donnant des témoignages importants.

partir de laquelle observer l'être humain et réfléchir sur sa condition, le point de vue qu'il fallait adopter dans les nouvelles créations théâtrales, même dans le théâtre le plus engagé<sup>13</sup>. C'est bien l'intérêt pour l'âme et pour l'immatériel, propre au symbolisme et à la réaction idéaliste en général, en opposition avec l'intérêt pour l'homme "extérieur" des naturalistes, qui achemina le théâtre vers une sorte d'investigation intime et intérieure de l'homme moderne, permettant de mettre en scène les destructions matérielles de la guerre et la dégradation des valeurs sur lesquelles s'était fondée la société jusqu'à cette époque, mais surtout le mal métaphysique de cet homme moderne qui désormais avait perdu tous ses points de repère.

*Le Dialogue dans le marécage* naît dans cette atmosphère contrastée de l'entre-deux-guerres, dans un contexte intellectuel partagé entre nihilisme et frénésie aveugle, entre l'inaction presque mystique et l'exaltation de l'action<sup>14</sup>, et dans lequel l'idéalisme du tournant du siècle continue à survivre et à infléchir les esprits. La pièce naît dans une période effervescente pour le théâtre européen

---

Son analyse des années vingt montre bien l'orientation des intellectuels à l'égard de graves événements de l'époque et leur manière de considérer l'art : « En fait, bien qu'il soit marqué tragiquement par l'histoire, l'immédiat après-guerre n'est pas une période de littérature "engagée". Au contraire, comme le remarque Thibaudet, les maîtres de l'époque sont Gide, Proust et Valéry qui « réalisent un maximum de littérature désintéressée » (Thibaudet, *Réflexion sur le roman*). En effet, en réaction contre la sévère censure de la guerre et contre la mobilisation partisane des esprits on veut affirmer l'autonomie de l'art et l'indépendance de la pensée vis-à-vis de la politique. Telle est la conclusion d'une enquête menée au début de 1926. Interrogeant la plupart des écrivains qui ont marqué les lendemains de l'Armistice, les auteurs constatent, pour le regretter, que l'élite de la littérature démissionne de la politique et manifeste un scepticisme général à l'égard des idéologies » (Éliane TONNET-LACROIX, *Après-guerre et sensibilités littéraires (1919-1924)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1991, p. 64).

<sup>13</sup> Nous voulons insister sur cet argument et contester la thèse de ceux qui voient dans le théâtre du début du siècle l'expression d'un art vide et superficiel, enlisé dans des formes rhétoriques fin en soi, pour souligner les rapports étroits existant entre le théâtre engagé de l'entre-deux-guerres et le théâtre symboliste. Que l'on pense, par exemple, au livre de Sylviane Bonnerot (*Le théâtre de 1920 à 1950*, Paris, Masson et Cie, 1972), dans lequel l'auteur définit le théâtre d'avant-guerre comme « périmé » et sombrant dans une tradition médiocre, à savoir la tradition symboliste et décadente.

<sup>14</sup> Dans l'essai « Ravenne ou le péché mortel » de 1935, M. Yourcenar suggère magistralement les horizons idéologiques où œuvraient les intellectuels de l'époque, le caractère intransigeant et péremptoire des choix qui se présentaient à eux au lendemain de la guerre : « Pour l'homme qui va au-delà des réalités humaines, il n'y a que deux partis à embrasser. Posséder la vie comme une femme, la conquérir comme un monde, la mater comme une fauve, la dévorer comme un gibier, ou cracher sur cette pourriture. On n'a que le choix entre la pure sensualité et la perversité pure, entre le réalisme magique qui s'associe victorieusement au rythme même des choses, et le renoncement mystique, qui les repousse pour inventer un ciel. Il faut choisir d'être César à Rome, ou de rêver au désert » (M. YOURCENAR, « Ravenne ou le péché mortel », *EM*, p. 488).

dont elle montre les signes : elle renferme de nombreux éléments qui, tout en l'éloignant du théâtre commercial et de facile consommation, l'intègrent dans cette vague de recherche et de rénovation théâtrale qui avait investi les milieux artistiques de l'époque. Par ses caractéristiques stylistiques et formelles, la pièce témoigne de ce lien étroit existant entre la réaction idéaliste et la conception dramatique moderne : elle pourrait être considérée comme un élément de transition de l'esthétique symboliste et décadente fin de siècle au théâtre cérébral et intime de l'entre-deux-guerres. Qui plus est, cette pièce à matière médiévale italienne, par son refus de reproduire la réalité et donc par son recours à la légende, par le traitement essentiellement poétique d'une matière dramatique qui ne bouleverse pas particulièrement le langage dramatique, tout en révolutionnant les finalités que le théâtre bourgeois ou le théâtre naturaliste s'étaient fixées, atteste l'existence d'un courant métaphysique d'inspiration classique, une sorte d'"avant-garde" classique qui avait été souhaitée et même inaugurée par D'Annunzio lorsqu'il rêvait de créer une tragédie *moderna e mediterranea*<sup>15</sup>, et par tant d'autres intellectuels fin de siècle qui avaient cru à une "Renaissance latine". Pour ces derniers la rénovation de la scène était une nécessité et elle pouvait se réaliser seulement si l'on aspirait au théâtre de poésie et de parole, selon le modèle des dramaturges nordiques, qui néanmoins devait se fonder sur la richesse de la tradition gréco-latine et méditerranéenne en général, considérée comme le seul espoir pour une réforme qui

---

<sup>15</sup> L'idée d'un certain retour au classicisme et l'aspiration à une tragédie nouvelle, *moderna e mediterranea*, est bien illustrée dans *Il Fuoco* (1900), roman de D'Annunzio que l'on peut considérer comme le véritable manifeste théorique de son projet de réforme de la scène théâtrale italienne et latine. Les sources fondamentales de sa conception de la tragédie moderne sont bien mises en évidence : sans hésitation, D'Annunzio indique ses maîtres dans les figures éminentes de Nietzsche et de Wagner, l'un pour sa redécouverte de la Grèce et de la tragédie grecque, et l'autre pour la récupération du «dionysiaque» dans sa réforme de la tragédie. Et s'inspirant du modèle wagnérien, il veut réaliser ce que le grand allemand a su donner à son peuple, à savoir la création d'une tragédie méditerranéenne, expression de l'esprit latin. « L'opera di Riccardo Wagner [...] è fondata su lo spirito germanico, è d'essenza puramente settentrionale. Il suo drama non è se non il fiore supremo del genio della sua stirpe, non è se non il compendio straordinariamente efficace delle aspirazioni che affacciarono l'anima dei sinfoneti e dei poeti nazionali, dal Bach al Beethoven, dal Wieland al Goethe. Se voi immaginate la sua opera su le rive del Mediterraneo, tra i nostri chiari olivi, tra i nostri lauri svelti, sotto la gloria del cielo latino, la vedreste impallidire e dissolversi. Poiché [...] all'artefice è dato di veder risplender della perfezione futura un mondo ancora informe e di gioirne profeticamente nel desiderio e nella speranza, io annunzio l'avvento d'un'arte novella o rinnovellata che per la semplicità forte e sincera delle sue linee, per la sua grazia vigorosa, per l'ardore de' suoi spiriti, per la pura potenza delle sue armonie, continui e coroni l'immenso edificio ideale della nostra stirpe eletta » (G. D'ANNUNZIO, *Il Fuoco*, in *Prose di Romanzi*, Milano, Mondadori, coll. "I Meridiani", 1989, vol. II, p. 286-287).

renoue les liens avec le passé, tout en se penchant vers le futur. Réforme qui devait être l'expression d'un génie latin à opposer au déferlement de la vague nordique<sup>16</sup>. Ce qui à certains égards se réalisera par la suite dans le théâtre mythique de l'entre-deux-guerres, même si les dispositions programmatiques rigides proclamées par les promoteurs de cette "Renaissance latine"<sup>17</sup> restèrent surtout des manifestations de rhétorique, ayant plus un caractère politique qu'artistique. Il suffit de penser à D'Annunzio qui aisément se contredit affirmant que le seul moyen pour aboutir à une véritable réforme du théâtre était de «commencer par être wagnérien»<sup>18</sup>. Et surtout, il suffit de penser à ce que sera le théâtre de Yourcenar elle-même, mais aussi aux œuvres de Gide, de Giraudoux, de Sartre, de Camus, ainsi qu'au théâtre des mythes de Pirandello.

En effet, si la prégnance de la culture classique reste forte dans toute l'œuvre de Yourcenar, néanmoins s'intéressant essentiellement à l'exploration de l'âme humaine, elle n'hésite pas à se pencher vers le néo-idéalisme et vers tous ces auteurs qui au tournant du siècle s'étaient révoltés contre l'influence du positivisme, avec une prise de position plus esthétique que politique, comme l'en témoigne son

---

<sup>16</sup> Sur la question de l'opposition du génie latin à la puissance du "jeune" génie nordique, voir Anne-Rachel HERMETET, « "Qui nous délivrera d'Ibsen et de Tolstoï !" : Théâtre et Latinité autour de 1900 », in *Théâtre traduit, théâtre transmis : la scène française et l'Europe autour de 1900*, « Ateliers » 18/1998, Cahiers de la Maison de la Recherche, Université Charles de Gaulle – Lille 3, éd. par Joëlle PRUNGNAUD, 1998, p. 51-58 ; Yves CHEVREL, « Ce n'est pas clair pour nos cervelles de Latins. L'irruption d'Ibsen sur la scène française », *Europe*, n° 840 spécial Ibsen, avril 1999, p. 191-201.

<sup>17</sup> L'idée de «Renaissance latine» en opposition à une vague d'influence Nordique et Scandinave fut lancée dans un article consacré à D'Annunzio par Melchior de Vogüé, («La Renaissance latine», *Revue des deux Mondes*, 1 janvier 1895, p. 187-206). Il devint une sorte de programme théorico-politique favorisé par un grand nombre d'intellectuels et d'hommes de culture de l'époque, préoccupés par la sauvegarde et la valorisation de la tradition culturelle latine et méditerranéenne contre un mouvement nordique qui s'imposait de plus en plus dans tous les domaines des arts, du théâtre à la musique. Théodore de Wyzewa («Une enquête littéraire italienne», *Revue des Deux Mondes*, 1 septembre 1895, p. 451-462), à son tour, se penche sur cette problématique de la «Renaissance Latine» suggérant plus d'attention au monde littéraire italien, non seulement pour le ferment qui l'animait, mais aussi pour indiquer des éléments à opposer à une littérature du Nord qui avait déçu les attentes des intellectuels français.

<sup>18</sup> Dans l'été 1893, D'Annunzio consacra trois longs articles au «cas Wagner», éclaté après les critiques que Nietzsche adressa au grand musicien, en l'accusant d'avoir transformé son art en art du mensonge. D'Annunzio, toujours attentif aux phénomènes de changement et de nouveautés artistiques et littéraires, suit de près cette polémique, poussé par sa constante recherche de nouvelles stimulations pour son art personnel. Dans un de ces articles parus dans *La Tribuna*, il indique bien Wagner comme son antécédent, comme le point incontestable d'où il faut partir pour son idée de réforme de la tragédie : «[...] Wagner riassume la modernità. Non c'è che fare; bisogna cominciare con l'essere wagneriano » (G. D'ANNUNZIO, « Il caso Wagner », *La Tribuna*, 26 giugno 1893, recueilli dans *Il caso Wagner*, éd. par Paola SORGE, Bari, Laterza, 1996, p. 55).

intérêt pour le “méditerranéen” D’Annunzio et pour le “nordique” Maeterlinck. Dans la « Note » introductive écrite en 1969<sup>19</sup>, par ailleurs plutôt avare d’informations<sup>20</sup>, Yourcenar se préoccupe de nous indiquer les sources d’inspiration, ainsi que les modèles suivis pour la composition de cette pièce éphémère, qui porte les traces profondes du théâtre idéaliste. On sait, alors, que l’idée de la composition est offerte par l’épisode de Pia dei Tolomei, extrait de la *Divine Comédie* de Dante<sup>21</sup>, qu’elle traite par l’intermédiaire des modèles dramaturgiques de D’Annunzio et de Maeterlinck, en se servant du sensualisme de l’un et de la sensibilité de l’autre. Il s’agit d’un riche héritage pour une petite pièce comme *Le Dialogue dans le marécage* qui, de plus, ne fut mise en scène qu’en 1973<sup>22</sup>. Les affinités avec les deux auteurs, que l’on aperçoit dès qu’on approche l’œuvre, sont confirmées par Yourcenar elle-même dans l’introduction à la pièce<sup>23</sup>. Cette référence

<sup>19</sup> M. YOURCENAR, « Note sur *Le Dialogue dans le marécage* », *Th I*, p. 175-177.

<sup>20</sup> Comme le remarque Camillo Faverezani : « La Note sur *Le Dialogue dans le marécage* constitue l’exception parmi les préfaces que Marguerite Yourcenar a consacrée à son théâtre. [...] pour cette œuvre, l’auteur ne s’arrête que l’espace de quelques lignes sur les vers de Dante, [...], sans prendre en considération ni le personnage historique de Pia dantesque, ni l’explication que la critique a donnée de ce passage du chant V du *Purgatoire*, ni les autres textes littéraires qui [...], se sont inspirés du même épisode de *La Divine Comédie* » (Camillo FAVERZANI, « Le Dialogue dans le marécage : œuvre poétique ou œuvre romanesque ? », *Bulletin de la SIEY*, n° 7, novembre 1990, p. 41)

<sup>21</sup> Il s’agit de l’épisode cryptique de Pia dei Tolomei, cité dans le chant V du *Purgatoire*, v. 133-136, qui, au cours des siècles, a suscité de nombreux commentaires et interprétations sur ce personnage devenu désormais mythique :

133 Ricorditi di me, che son’ la Pia.  
Siena mi fe’ ; disfecemi Maremma :  
Salsi colui che innellata, pria  
136 Di sposando, m’avea con la sua gemma.

Probablement, M. Yourcenar cite de mémoire les vers de Dante, car au vers 134 on retrouve une coquille : « Mi difece Maremma », *Th I*, p. 175.

<sup>22</sup> Bien que la pièce ait été écrite dans les années trente, *Le Dialogue dans le marécage* ne fut jamais mise en scène à l’époque. Elle fut représentée pour la première fois en 1973 par R. Ben Simon au Théâtre Daniel Sorano de Vincennes, et en 1988 par J.L. Wolff, au Théâtre Renaud-Barrault de Paris. Cf. Loredana PRIMOZICH, « Liste des mises en scènes du théâtre de Yourcenar », in *La scène Mythique*, *Bulletin de la SIEY*, n° 9, novembre 1991, p. 125-127 ; C. FAVERZANI, « Le Dialogue dans le marécage : œuvre poétique ou œuvre romanesque ? », *op. cit.*, p. 58-59.

<sup>23</sup> « La petite pièce qui suit [...] s’inspire d’un fait divers du Moyen Âge italien [...]. Cette pathétique anecdote [...] nous est connue par les commentaires dont s’entourent quatre vers assez cryptiques que lui a consacrés Dante dans le chant V son *Purgatoire* [...]. 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 » (M. YOURCENAR, « Note sur *Le Dialogue dans le marécage* », *Th I*, p. 176).



est d'autant plus importante qu'elle est révélatrice de l'horizon culturel à l'intérieur duquel Yourcenar conçoit son théâtre : il ne s'agit pas simplement de donner les antécédents poétiques et les sources d'inspirations de la pièce, mais de reconnaître l'autorité de deux grands auteurs comme D'Annunzio et Maeterlinck dans le cadre du théâtre des mythes de la tradition idéaliste. Elle va inscrire son œuvre à l'intérieur de cette tradition, attestant l'influence que continuait à exercer la réaction idéaliste sur les choix et les expressions du théâtre de l'entre-deux-guerres. Cela veut dire que, si au lendemain de la Première Guerre mondiale persistait une forme théâtrale que l'on pourrait définir comme réaliste, désormais l'avant-garde scénique ne reconnaissait que l'autorité de cette nouvelle esthétique théâtrale qui s'était développée à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle avec la réaction idéaliste et qui avait engendré des grandes expérimentations et scéniques et stylistiques.

La critique yourcenarienne a déjà bien mis en évidence les apports externes et les emprunts présents dans l'œuvre, en particulier les rapprochements avec D'Annunzio et avec Maeterlinck, ainsi que la fonction des vers de Dante<sup>24</sup> dans la construction de la pièce. Ces liens valorisent cette sorte de rapport de filiation revendiqué par Yourcenar dans son introduction. Si ce type d'analyse est intéressant pour montrer la richesse de cette « petite pièce », il l'est d'autant plus qu'il témoigne de la présence dans l'œuvre de thèmes et d'éléments qui la rattachent aux milieux intellectuels idéalistes et qui lui confèrent un rôle de continuateur de cette avant-garde classique qui intéresse l'Europe depuis le tournant du siècle.

---

<sup>24</sup> Le *Dialogue dans le marécage* n'est pas l'œuvre la plus étudiée de Yourcenar. Il y a tout de même dans la bibliographie critique concernant le théâtre yourcenarien, un certain nombre d'essais qui lui sont consacrés. Cf. Maurice DELCROIX, « La théâtralité du Dialogue », *Bulletin de la SIEY*, n° 9, novembre 1991, p. 9-24 ; C. FAVERZANI, « Le Dialogue dans le marécage : œuvre poétique ou œuvre romanesque ? », *op. cit.* ; ID., « Mi volesti sventurato? » Sur la *Pia de' Tolomei* de Gaetano Donizetti », *Les langues néolatines*, LXXXVI, 4, 285, 1992, p. 39-56 ; ID., « Cette femme de chair au cœur fragile, ou la Pia onirique », *L'Ariane retrouvée ou le théâtre de Marguerite Yourcenar*, Saint-Denis, Université de Paris VIII / Vincennes, coll. « Travaux et Documents », 2001, p. 47-76 ; Daniel-Henri PAGEAUX, « Marguerite Yourcenar dramaturge ? », *Bulletin de la SIEY*, n° 7, novembre 1990, p. 13-27 ; Gianni POLI, « L'arte Teatrale di Marguerite Yourcenar », *Teatro contemporaneo*, VIII, n° 20, octobre 1988 - gennaio 1989, p. 137-149 ; L. PRIMOZICH, « La Pia de Dante ou les nuances musicales d'une pièce yourcenarienne », *Marguerite Yourcenar et l'art. L'art et Marguerite Yourcenar*, (Actes du Colloque tenu à l'Université de Tours en novembre 1988), éd. par Jean-Pierre CASTELLANI et Rémy POIGNAULT, Tours, SIEY, p. 249-256 ; ID., « Pia, femme ou fantôme ? », *Bulletin de la SIEY*, n° 7, novembre 1990, p. 29-39 ; ID., « Les mises en scène du théâtre de Marguerite Yourcenar : des motifs et des choix », *Bulletin de la SIEY*, n° 9, novembre 1991, p. 97-107.

Essayons de voir en quoi cette pièce se rattache à la tradition idéaliste et comment elle peut être un symbole de modernité. Le *Dialogue dans le marécage* est un acte unique écrit dans la forme originale du « dialogue dramatique » (*DM*, p. 176) ou, si l'on veut, du drame poétique. Yourcenar ne s'étend pas sur les détails scéniques, aucune description du lieu ou des personnages n'est donnée, aucune didascalie n'est présentée pour nous aider à compléter l'action dramatique. La seule indication qu'elle donne sert simplement à ébaucher le décor, à donner un cadre à l'histoire, par ailleurs déjà évoqué par la citation de Dante. La scène se déroule donc « dans la cour d'un vieux manoir délabré, près de Sienne, dans la région des marécages, au début d'un après-midi d'été » (*DM*, p. 179), indication succincte mais très importante, non seulement pour les renseignements sur le décor que l'on peut en déduire, mais pour tout ce qu'elle renferme et ne dit pas.

La première chose qu'on remarque est le fait qu'il s'agit d'un acte unique, comme c'était le cas pour les *Sogni*<sup>25</sup> de D'Annunzio, ainsi que pour quelques-unes des œuvres de Maeterlinck<sup>26</sup>, et en particulier pour *Les Sept Princesses*, pièce avec laquelle le *Dialogue* partage l'atmosphère suspendue de l'attente éternelle, ainsi que le contraste entre le réveil à la vie réelle et la chute dans le néant. On remarque d'emblée que l'acte unique sera adopté par une grande partie de l'avant-garde théâtrale qui, dans ce début du XX<sup>e</sup> siècle, s'acharnera à détruire les conventions du drame bourgeois de type naturaliste pour construire un drame analytique et critique qui se libère du poids du fait réel<sup>27</sup>. Cet acte unique qui avait été un instrument d'investigation puissant dans les œuvres de Strindberg, visait à remplacer la convention classique des trois actes et bien qu'il puisse être considéré comme « une tentative de sauver de la crise le style "dramatique" »<sup>28</sup> classique, sa façon de se proposer comme représentation en temps réel d'une tranche de vie figée sur la scène, comme si représentation et événement pouvaient coïncider, lui donne un rôle fondamental dans la réforme de la scène. Pour dépasser l'esthétique réaliste, il fallait abolir la représentation d'un fait écrit qui se voulait reproduction de

<sup>25</sup> Il s'agit du *Sogno d'un mattino di primavera* (1897) et du *Sogno d'un tramonto d'autunno* (1897), mis en scène seulement en 1905 à Livorno par la Compagnie Fumagalli-Franchini. Cf. G. D'ANNUNZIO, *Tutto il Teatro*, op. cit., p. 25-47.

<sup>26</sup> Que l'on pense, par exemple, à *L'Intruse* (1890), *L'Aveugle* (1890) et *Les Sept Princesses* (1891). Cf. M. MAETERLINCK, *Œuvres II, Théâtre I*, op. cit., p. 242-365.

<sup>27</sup> Il suffit de penser à *Maschere* (1893) de Roberto Bracco, à *La Morsa* (1898) de Luigi Pirandello, aux *Sintesi drammatiche* (1911) et à *Marionette, che passione!* (1918) de Rosso di San Secondo.

<sup>28</sup> Peter SZONDI, *Théorie du drame moderne*, trad. de l'allemand par Patrice PAVIS, Lausanne, L'Âge d'homme, 1983, p. 77.

la réalité et mettre en scène le fait dans son devenir. L'acte unique est l'infinie dilatation d'un instant unique et en tant que tel devient une « contre-convention » adoptée pour combattre le naturalisme, comme le dit Franca Angelini<sup>29</sup>. Il constitue un expédient aspirant à la représentation directe de la réalité, mais qui dissout la convention du réalisme grâce à ce regard concentré sur un événement devenant surréaliste et même allégorique justement parce qu'il est hyperréaliste. Grâce à cet expédient, la reconstruction mimétique est abandonnée et la scène est transformée en « azione parlata »<sup>30</sup>, parole qui crée le personnage, ce même personnage qui vit la scène en la jouant.

Ce choix de l'acte unique a une valeur fondamentale pour comprendre la conception théâtrale de Yourcenar : il indique la volonté de dépasser les conventions réalistes, les descriptions documentaires des personnages, pour s'intéresser à leurs conflits intérieurs. L'espace scénique sert à reproduire les portraits intimes de ces personnages qui ont tendance à s'identifier avec une idée, avec leur conception de la vie et du monde. Dans cet aspect précis de sa dramaturgie, Yourcenar se montre influencée par la philosophie de Schopenhauer, cette même philosophie qui eut un rôle essentiel dans la réaction idéaliste et qui conditionna profondément la poétique de D'Annunzio et de Maeterlinck, ainsi que le théâtre de Pirandello et de toute la génération d'auteurs du début du XX<sup>e</sup> siècle. Elle met en scène des êtres qui sont la proie de leur représentation du monde, incapables de saisir le réel, dont ils sont condamnés à n'appréhender qu'une production de leurs structures mentales. Cela fait du théâtre une métaphore du monde qui est perçu comme incontournable, comme impossible à cerner. Reproduction du réel qui non seulement explique

---

<sup>29</sup> « Tra la rappresentazione convenzionale del pre-scritto e l'accadimento avanguardistico c'è l'atto unico, una contro-convenzione che aspira alla rappresentazione diretta della realtà. Contro-convenzione: infatti l'atto unico si edifica su altri patti col pubblico e specialmente su quello di un tempo condensato, una durata di carattere psicologico, per un conflitto all'ultimo sangue regolato dalla legge del più forte » (F. ANGELINI, *op. cit.*, p. 20).

<sup>30</sup> C'est le titre de l'un des premiers essais sur le théâtre de Luigi Pirandello, publié dans *Il Marzocco* en 1899, dans lequel l'auteur propose l'acte unique comme la solution utile que le théâtre doit adopter pour dénoncer les limites infranchissables de la représentation théâtrale : répéter et revivre. L'acte unique devient « l'azione stessa parlata, la parola viva che muova, l'espressione immediata, connaturata con l'azione, la frase unica, che non può esser che quella, propria a quel dato personaggio in quella data situazione ; parole, espressioni, frasi che non s'inventano, ma che nascono, quando l'autore si sia veramente immedesimato con la sua creazione fino a sentirla come essa si sente, a volerla com'essa si vuole » (Luigi PIRANDELLO, « L'azione parlata », *Il Marzocco*, 7 maggio 1899, recueilli dans *Saggi, Poesie, Scritti Varii*, Milano, Mondadori, 1977<sup>4</sup>, p. 1015-1016).

la subjectivité comme le centre de la nouvelle conception poétique, niant le sens même de la conception mimétique du réalisme, mais qui en plus devient la cause principale de l'incommunicabilité entre ces hommes, perdus derrière leurs Chimères. Et c'est ce qui se passe pour les personnages des drames de D'Annunzio, de Maeterlinck et de Yourcenar, enfermés dans une tour délabrée et isolée qui est la forteresse sans porte du monde des idées de Schopenhauer.

La prééminence de l'idée par rapport à la réalité explique l'absence d'une véritable action dramatique dans la pièce de Yourcenar, comme dans les pièces de D'Annunzio et dans celle de Maeterlinck, l'action ayant été déjà accomplie avant, dans un temps révolu, qu'il n'est pas nécessaire de connaître pour l'accomplissement du drame, car il est tout intérieur. L'essentiel de la pièce réside dans la concrétisation de quelques instants et de quelques sensations qui suffisent à révéler l'âme des personnages, l'idée qui leur donne une identité, faisant ressortir ainsi le conflit entre rêve et réalité, principe fondateur de la critique du théâtre naturaliste.

Cela explique l'inutilité d'un décor réaliste et donc l'absence d'indications précises pour la mise en scène. La reconstruction de la scène est vague et à peine esquissée, l'atmosphère est raréfiée et irréaliste pour rendre l'ambiguïté qui subsiste au fond de la vie de ces personnages, leur tendance à confondre la réalité et l'idée qu'ils s'en font. La seule limitation spatio-temporelle est due au personnage de Pia, dont l'existence est réelle, au moins attesté par Dante et par ses commentateurs, dans la Sienne du Moyen Âge<sup>31</sup>. Toutefois, dans l'utilisation de l'histoire pour ses créations fictives, Yourcenar réussit à se libérer de tous les conditionnements réalistes, pour laisser accomplir l'action dramatique par peu de personnages qui ne sont que des voix. Cette récupération d'un Moyen Âge mythique, que l'on retrouve soit chez D'Annunzio<sup>32</sup> soit chez Maeterlinck<sup>33</sup>, ainsi que chez

---

<sup>31</sup> Sur l'existence réelle du personnage de Pia dei Tolomei, voir C. FAVERZANI, « *Le Dialogue dans le marécage : œuvre poétique ou œuvre romanesque ?* », *op. cit.*, note 4, p. 41-45.

<sup>32</sup> Que l'on pense à *Francesca da Rimini*, pièce écrite par D'Annunzio en 1901, qui, par ailleurs, s'inspire elle aussi d'un épisode de la *Divine Comédie*. Le traitement de certains éléments rhétoriques liés à l'imaginaire médiéval, telle ? l'utilisation symbolique des roses, ainsi que l'importance du thème musical ont poussé C. Faverzani à rapprocher *Le Dialogue dans le marécage* avec *Le Martyre de Saint Sébastien* de G. D'Annunzio, pièce qui s'inspire des Mystères médiévaux, (C. FAVERZANI, « *Le Dialogue dans le marécage : œuvre poétique ou œuvre romanesque ?* », *op. cit.*, p. 46). L'écho de la culture médiévale dans l'œuvre yourcenarienne renvoie au mouvement de récupération de la culture du Moyen Âge naît à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, ainsi qu'à la revalorisation des Mystères médiévaux opérée par le théâtre symboliste. Tenant compte de cette tendance, à notre avis, plus qu'au *Martyre de Saint Sébastien*, la symbolique des roses renvoie à une autre œuvre de D'Annunzio qui sous-tend la création

tant d'autres auteurs du tournant du siècle, n'est que l'expédient, si blâmé par Zola<sup>34</sup>, utilisé dans le nouveau théâtre idéaliste pour

yourcenarienne, à savoir le *Sogno di una mattina di primavera*. En effet, dans cet acte unique, comme dans la pièce de Yourcenar, les roses constituent à la fois le symbole de l'amour maudit et funèbre sous lequel succombent les protagonistes, ainsi que le moyen pour réactualiser et faire revivre la joie et la douleur dont cet amour avait été la cause. Les roses ne représentent pas la sublimation de la sainteté, comme ce fut le cas dans *Le Martyre de Saint Sébastien*, mais plutôt la conjonction funeste d'amour et de mort que D'Annunzio traitera aussi dans une autre pièce de la période française, *La Pisanelle, ou Le jeu de la rose et de la mort*, dans laquelle il imagine que la protagoniste, la prostituée Pisanelle, la *magna meretrix* comme il la définit, déchirée entre des crises de mysticisme et la luxure de son métier, meurt étouffée « sous un amas de roses incarnates » (G. D'ANNUNZIO, *La Pisanelle, ou Le jeu de la rose et de la mort* (1913), in *Tutto il Teatro*, op. cit., p. 286). Sur la symbolique des roses, on cite comme exemple un passage du *Sogno di una mattina di primavera* : « TEODATA: [...] Bastò, l'altro giorno, ch'ella vedesse una rosa rossa! IL DOTTORE: Bisogna allontanare quel colore dai suoi occhi, Teodata. TEODATA: Fu una rosa che fiori a tradimento, dottore. Nessuno la sapeva nascosta nel rosaio, fra tante bianche. [...] La povera anima gittò, un grido, quando la vide, e cominciò a tremare [...]; e tutto l'orrore di quella notte le ritornò negli occhi... » (G. D'ANNUNZIO, *Sogno di una mattina di primavera*, op. cit., p. 7). Il est intéressant de confronter cet extrait avec un passage du *Dialogue dans le marécage* : « SIRE LAURENT : On m'avait bien dit qu'il y avait encore des rosiers. J'avais défendu qu'il y en eût. Je les avais fait arracher... (À quoi bon des roses dans un marécage ?) [...] Vous ne savez peut-être pas que c'est dans la roseraie, chez nous, que tout a eu lieu... Il a eu roses pour complices... Et ce pourquoi je ne pouvais pas permettre... Je ne peux pas souffrir les roses » (M. YOURCENAR, *Dialogue dans le marécage*, *Th I*, p. 185-186).

<sup>33</sup> La plupart des œuvres de Maeterlinck, de la *Princesse Maleine* (1889) à *La Princesse Isabelle* (1935), sont situées dans un Moyen Âge mythique et légendaire : *Les Sept Princesses* (1891), *Pelléas et Mélisande* (1892), *La Mort Tintagiles* (1894), *Alladine et Palomides* (1894), *Aglavaine et Sélysete* (1896), *Ariane et Barbe-Bleu* et *Sœur Béatrice* (1901), *L'Oiseau bleu* (1908), pour ne donner que quelques exemples significatifs. Comme le dit Paul Gorceix : « Dans le conte, découvert très tôt à travers les frères Grimm et les romantiques allemands et E.T.A. Hoffmann, il a rejoint l'espace magique d'indivision et de non-séparabilité entre l'être humain et l'Univers où se confond ce que la pensée classique avait œuvré à distinguer, à partager, de manière artificielle. "Tout ce qui est poétique doit être légendaire et symbolique", lui avait appris Novalis dans ses *Fragments* [...]. Dans cette perspective, toute forme de poésie, même le drame, peut devenir conte – et inversement » (Paul GORCEIX, « De *La Princesse Maleine* à *La Princesse Isabelle*. Essai sur le théâtre de Maeterlinck », in M. MAETERLINCK, *Œuvres II, Théâtre I*, op. cit., p. 11 et *passim*).

<sup>34</sup> « [...] les procédés que les idéalistes emploient pour hausser leurs œuvres à la poésie. Ils commencent par reculer du fond des âges le sujet choisi. Cela fournit des costumes et rend le cadre assez vague pour leur permettre tous les mensonges. Ensuite, ils généralisent au lieu d'individualiser ; leurs personnages ne sont plus des êtres vivants, mais des sentiments, des arguments, des passions déduites et raisonnées. Le cadre faux veut des héros de marbre ou de carton. Un homme en chair et en os, avec son originalité propre, détonnerait d'une façon criarde au milieu d'une époque légendaire. Aussi voit-on les personnages d'une tragédie romantique se promener, raidis dans une attitude, l'un représentant le devoir, l'autre le patriotisme [...] toutes les idées abstraites y passent à la file [...]. Toute la poésie, pour eux, est dans le passé et dans l'abstraction, dans l'idéalisation des faits et des personnages. [...] À les entendre, il faut que les sujets entrent dans les mensonges de la légende, il faut que les hommes se pétrifient et

échapper aux contraintes de la réalité et se débarrasser des aspects documentaires du théâtre naturaliste. Pour rendre à l'art la noblesse qu'il avait perdue sous la pression du matérialisme positiviste, il fallait fuir la quotidienneté et la vulgarité du réel et utiliser la parole pour atteindre le rêve, le mystère, l'inconnaissable, l'ineffable. Le théâtre devient donc "*visibile poema*"<sup>35</sup>, comme le préconisait D'Annunzio, enchantement des sens, mais pas pour cela simple distraction, puisque cette distanciation du réel représentait aussi une aspiration vers le Beau, une aspiration vers la perfectibilité et la perfection.

Ce concept d'art sublime est exprimé par le traitement musical du sujet, comme le dit Yourcenar elle-même<sup>36</sup>, par l'attribution à la musique du pouvoir de suggestion et d'évocation que lui avaient reconnu les symbolistes<sup>37</sup>, et que l'on reconnaît dans la poétique de D'Annunzio et Maeterlinck<sup>38</sup>. La pièce entière est centrée sur la parole poétique, ou si l'on veut *poïétique*, unique expédient théâtral qui crée le drame et fait vivre et agir les personnages, parole qui accompagne de son rythme les modulations de la pièce et suggère les drames intimes des personnages. Ce pouvoir de la parole, Yourcenar le laisse entendre déjà dans le titre adopté, qui réduit la pièce à un simple dialogue, à un échange de paroles. C'est à l'intérieur de cette parole évocatrice que prend forme ce « poème dramatique » dans lequel on retrouve le seul sujet qui, selon Mallarmé, soit digne d'un drame : « l'antagonisme de rêve chez l'homme avec les fatalités à son existence

---

tournent à l'état de statue, pour que l'artiste puisse enfin les accepter et les accommoder à sa guise » (Émile ZOLA, *Le Naturalisme au théâtre* (1881), in *Œuvres complètes*, Édition établie sous la direction de Henri MITTERAND, Paris, Cercle du livre précieux, 1968, t. 11, p. 288).

<sup>35</sup> « Applicate al teatro, l'idea del visibile poema e quella della musica visibile, elaborate in un contesto pittorico, esprimono l'aspirazione del poeta a coniugare il dicibile e l'indicibile, le arti dello spazio con le arti del tempo. [...] Quando D'Annunzio scopre il teatro, la sua poetica è dominata dal dispositivo musicale che opera uno spostamento nell'originaria costellazione del visibile-dicibile verso l'indicibile-invisibile » (Valentina VALENTINI, *La tragedia moderna e mediterranea : sul teatro di Gabriele D'Annunzio*, Milano, Franco Angeli, 1992, p. 21)

<sup>36</sup> « Le thème psychologique finit de la sorte par être traité comme un thème musical aurait pu l'être. » (*DM*, p. 176).

<sup>37</sup> Pour les rapports entre musique et poésie, voir les livres de Jean-Louis BACKÈS, *Musique et littérature*, Paris, P.U.F., 1994 ; Teófilo SANZ, *Música y Literatura. La poesía francesa en la obra de Maurice Ravel*, Burgos, Universidad de Burgos, 1999 ; Enrica LISCIANI PETRINI, *Il suono incrinato. Musica e filosofia nel primo Novecento*, Torino, Einaudi, 2001.

<sup>38</sup> « L'art suggestif des symbolistes [...] était essentiellement un art musical, et c'était par la musique des mots et des vers, qu'ils cherchaient à exprimer ou plutôt à évoquer, l'essence de nos êtres, refusant en vrais idéalistes de se renfermer dans les limites de la matière brute » (D. KNOWLES, *op. cit.*, p. 53).

départies par le malheur »<sup>39</sup>. Le théâtre doit échapper au prosaïsme de la mimésis, au matérialisme du naturalisme, pour être théâtre de parole, de poésie, de rêve, théâtre d'idées.

Ce renvoi à D'Annunzio et à Maeterlinck n'est pas une simple question d'affinités thématiques ; il exprime plutôt une vision du monde, une conception de l'art et de la poésie. Yourcenar faisant appel à ces deux auteurs, expression de la conception idéaliste du théâtre, non seulement revendique un héritage culturel précis, celui du « théâtre de poésie » du tournant du siècle, mais, de plus, elle laisse apercevoir le chemin que le théâtre d'avant-garde de l'entre-deux-guerres allait suivre<sup>40</sup> : celui du drame analytique et critique qui n'hésitera pas à utiliser le mythe et la légende pour matérialiser les idées, les pensées et les conflits intérieurs de l'homme moderne<sup>41</sup>.

Yourcenar écrivain du XIX<sup>e</sup> siècle, alors ? Oui, mais de ce XIX<sup>e</sup> siècle qui jeta les bases du drame moderne et traça le chemin aux plus grandes innovations théâtrales de la première partie du XX<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>39</sup> Stéphane MALLARMÉ, *Divagations* (1897), Paris, Gallimard, 2000, p. 187.

<sup>40</sup> Les quelques références aux expériences théâtrales de l'entre-deux-guerres présentent dans *Feux* montrent bien l'intérêt de la jeune Yourcenar pour cet univers si éblouissant du théâtre d'avant-garde. « Sur ce décor kaki, feldgrau, bleu horizon, l'armure de l'Amazone changeait de forme avec les siècles, de teintes selon les projecteurs. Avec cette Slave qui faisait de chaque feinte un pas de danse, le corps à corps devenait tournoi, ballet russe » ( M. YOURCENAR, *Patrocle ou le destin*, OR, p. 1075-1076).

<sup>41</sup> Que l'on pense, à ce propos, au théâtre des mythes de Pirandello, mais aussi au théâtre du grotesque de Ionesco.