

COMPTES RENDUS

- de livres

Serena CODENA, *Le Minotaure de Yourcenar. Histoire d'une pièce*, Paris, L'Harmattan, coll. laboratorio@francesisti.it, 2021, 180 p. [ISBN : 978-2-343-24334-4 ; prix : 19 €]

Cet ouvrage, issu d'une thèse de doctorat en littérature française soutenue à l'Université de Pavie, constitue une étude génétique d'un genre particulier, puisqu'elle ne peut reposer sur une comparaison de brouillons et de manuscrits – dont nous ne disposons pas –, et elle porte principalement sur les variantes des différentes éditions et sur l'histoire éditoriale de l'œuvre. Cet examen, dans la mesure où il y a loin d'« Ariane et l'Aventurier » (paru en 1939 dans les *Cahiers du Sud*, mais écrit plusieurs années auparavant) à *Qui n'a pas son Minotaure ?* (publié en 1963 chez Plon, puis en 1971 chez Gallimard) est très fructueux et permet de suivre l'évolution de la conception de Marguerite Yourcenar.

Serena Codena inscrit la création de ce « petit jeu littéraire » (*Th II*, p. 176) devenu « divertissement sacré » dans son contexte en rappelant l'importance du thème du Minotaure dans la littérature et les beaux-arts au cours de la première moitié du XX^e siècle, avec, en particulier la revue *Minotaure*, Marguerite Yourcenar étant plus attentive à la dimension sacrée du mythe qu'aux pulsions psychiques qu'on y a souvent vues.

La chercheuse, devant les multiples dates données par Marguerite Yourcenar pour la composition d'« Ariane et l'Aventurier » (1930, 1932, 1933, 1934), mène l'enquête et, découvrant dans une lettre à André Fraigneau du 27 janvier 1933 une allusion à la recherche d'un éditeur pour leur jeu littéraire¹ et

¹ En fait, contrairement à ce qu'affirme Serena Codena, ce n'est pas, d'après cette lettre, André Fraigneau, mais Gaston Baissette qui était chargé de trouver un éditeur (*L*, p. 43-44).

dans le numéro des *Cahiers du Sud* de février 1933 une première publication du texte de Gaston Baissette (p. 81-99)², en déduit qu'« Ariane et l'Aventurier » date forcément d'avant le 27 janvier 1933.

L'étude s'intéresse aussi au paratexte, si important pour les pièces de Marguerite Yourcenar, et offre une analyse de « Mythologie III » (*Lettres françaises*, n°15, 1^{er} janv. 1945, p. 35-45), qui est comparé ensuite à la préface de *Qui n'a pas son Minotaure ?*, où la perspective s'élargit d'Ariane à Thésée. Elle montre aussi comment le titre *Qui n'a pas son Minotaure ?* est propre à étendre la portée de la légende aux démons intérieurs de chacun, en réponse à certaines critiques, comme celle de Karlheinz Braun des éditions Suhrkamp qui a refusé de publier les pièces de Marguerite Yourcenar inspirées des mythes grecs comme trop traditionnelles et trop peu actuelles.

Serena Codena étudie aussi le passage de la pièce de Plon à Gallimard en évoquant le litige qui opposa l'auteur à Georges Roditi qui avait succédé à Charles Orengo et en relevant les modifications apportées à la préface de la pièce, en analysant la différence de titre, qui est plus adapté puisque le précédent focalisait l'attention sur un seul des protagonistes : « Thésée : aspects d'une légende et fragment d'une autobiographie » devenant « Aspects d'une légende et histoire d'une pièce », et en examinant les corrections et les explicitions.

L'un des intérêts de ce travail consiste à mettre en rapport « Ariane et l'Aventurier » avec d'autres œuvres de Marguerite Yourcenar. En suivant une piste ouverte par Carminella Biondi³, qu'elle cite, Serena Codena décèle dans *Le Jardin des Chimères*, où Icare s'échappe d'un labyrinthe bien différent, dans lequel le monstre – la Chimère – est aussi différent, mais, comme le Minotaure, essentiellement une voix, des analogies entre l'envol

² On peut lire à la n. 1, p. 99 de ce numéro des *Cahiers du Sud*, – annonce prématurée – que la publication était sous presse aux éditions Haumont sous le titre de *Fable en trois auteurs*.

³ Carminella BIONDI, « Du labyrinthe d'Icare au labyrinthe de Thésée », *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*, Camillo FAVERZANI éd., Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des LSH, 1995, p. 21-29.

d'Icare et l'ascension cosmique d'Ariane, ainsi qu'entre Pan et Bacchus (Dieu).

Elle établit aussi un rapprochement entre le combat de Thésée contre le Minotaure et celui d'Hercule contre la mort dans *Le Mystère d'Alceste* publié dans le même volume en 1963 [et qui date de 1947].

Prenant en compte une remarque de Marguerite Yourcenar dans *Les Yeux ouverts* selon laquelle personne n'avait perçu que Bacchus (Dieu) et le « petit vieux » qui conduit Marko à la mort dans « La fin de Marko Kraliévitich » « étaient le même être, ou si l'on préfère la même chose »⁴, Serena Codena met judicieusement en parallèle la lutte de Marko avec ce vieillard et celle de Thésée contre le Minotaure.

Dans le cheminement qui conduit d'« Ariane et l'Aventurier » à *Qui n'a pas son Minotaure ?* en passant par *Ariane ou Qui n'a pas son Minotaure ?*⁵ Serena Codena insiste sur un projet que la critique a jusqu'ici laissé dans l'ombre : l'ouvrage *Dramatis Personae*, que la chercheuse présente comme une œuvre « dont les manuscrits ont été perdus » (p. 29). En réalité, et la lettre de Marguerite Yourcenar à Jean Ballard du 4 septembre 1946 (*L*, p. 75-76, citée p. 31)⁶ est sans ambiguïté : l'ouvrage projeté comprendrait « un long essai sur la tradition grecque au théâtre » et trois pièces : *Électre ou la Chute des masques*, *Alceste*, *Ariane ou Qui n'a pas son Minotaure ?* On peut aisément en déduire que cet ouvrage, que Boudot-Lamotte ne pourra faire paraître aux éditions Janin en raison de difficultés financières et qui sera refusé par Gallimard, a été publié par la suite sous forme fractionnée en deux livres⁷ parus chez Plon : *Électre ou*

⁴ À ce propos, il convient de remplacer le « *Ibid.* » de la n. 438, p. 115, qui renvoie par erreur, à cause de l'insertion de la n. 437, à *Nouvelles orientales*, par *YO*, p. 200 n. 1.

⁵ Titre que Marguerite Yourcenar donne dans une lettre à Jean Ballard du 4 septembre 1946, *L*, p. 76, comme le note Serena Codena, p. 35.

⁶ Il en va de même de celles qui ont été adressées à Emmanuel Boudot-Lamotte le 23 mars 1945 et le 3 janvier 1946 (*ACB*, p. 112-113 et p. 132) ; celle du 29 mars 1946 entretient toutefois une certaine ambiguïté puisque *Dramatis personae* y apparaît à la fois comme le titre de l'ouvrage comprenant les trois pièces précédées d'une préface d'« environ 60 pages » et comme le titre même de cette préface : « la préface (DRAMATIS PERSONAE proprement dit) » (p. 182).

⁷ Contrairement à ce qu'on peut lire p. 39-40, *Dramatis Personae* ne sera « découp[é] [...] en trois ouvrages », mais en deux, puisque *Le Mystère d'Alceste*

la *Chute des masques* (1954), *Le Mystère d'Alceste* suivi de *Qui n'a pas son Minotaure ?* (1963), et on conclura que l'essai qui devait ouvrir l'ouvrage et était constitué à partir des trois articles « Mythologie » publiés dans les *Lettres françaises* (n°11, janv. 1944 ; n°14, oct. 1944 ; n°15, janv. 1945), a donné matière aux préfaces de chacune des pièces. Il ne semble, donc, pas nécessaire de partir à la recherche d'une « œuvre perdue » ; tout au plus peut-on émettre l'hypothèse que le « long essai », divisé *in fine* en trois préfaces, a subi certaines modifications.

Serena Codena (p. 31-32) attire l'attention sur un point resté jusqu'ici dans l'ombre : Marguerite Yourcenar a eu l'intention, avant le projet de *Dramatis personae*, de réunir en un recueil intitulé *L'Allégorie mystérieuse* quatre pièces qu'elle ne désigne pas, mais dont deux étaient déjà parues en revue. L'information se trouve dans une lettre à Jacques Kayaloff de 1942, dont les références ne sont pas données (20 janvier 1942, *L*, p. 72-73). Reprenant la note des éditeurs de *L* (Michèle Sarde et Joseph Brami), Serena Codena estime à juste titre qu'il peut s'agir du *Dialogue dans le marécage*, d'*Ariane et l'Aventurier* (les seuls textes de théâtre de Marguerite Yourcenar parus jusque-là), et de *La Petite Sirène* et du *Mystère d'Alceste*. La lettre à Jacques Kayaloff contient une allusion assez nette à *La Petite Sirène*, qui a été jouée en anglais en 1942 au Wadsworth Athenaeum de Hartford (Connecticut) dans une mise en scène d'Everett Austin Jr ; *Le Mystère d'Alceste* parut partiellement en revue (*Cahiers du Sud*) en 1947, mais fut composé en 1942 (*Th II*, p. 99) et pourrait constituer le quatrième texte ; *Électre* qui parut aussi en 1947 dans *Le Milieu du siècle* fut écrit en 1943 ou 1944 (*Th II*, p. 99 et p. 20).

On notera une intéressante analyse du sous-titre « Divertissement sacré », oxymore si l'on prend divertissement au sens pascalien (ce qui détourne de l'essentiel, et par conséquent du sacré), qui combine comique et tragique ; ajoutons qu'on pourrait penser là à la tradition antique du *spoudogeloion*, qui mêle le sérieux et le rire, comme Horace qui déclare dans *Satires*, I, 1, v. 24-25 « toutefois, qu'est-ce

et *Qui n'a pas son Minotaure ?* seront réunis dans le même volume chez Plon en 1963, *Électre* étant paru en 1954, année où la pièce fut mise en scène par Jean Marchat au Théâtre des Mathurins à Paris, avec les déboires que l'on sait.

qui interdit de dire la vérité en riant ? » (*quamquam ridentem dicere uerum / quid uetat ?*)⁸.

Serena Codena, prolongeant des travaux menés il y a une trentaine d'années dans une autre perspective, celle de la réécriture du mythe antique, passe ensuite au crible « Ariane et l'Aventurier » et *Qui n'a pas son Minotaure ?*, mettant en valeur, entre autres, l'évolution du personnage d'Autolykos, les variations des réactions des victimes par rapport à leur destin, la transformation du Minotaure – qui acquiert « une dimension biblique » (p. 63) –, l'introduction de références au génocide nazi en même temps que l'estompage de renvois à l'Antiquité grecque au profit d'une « portée universelle » (p. 67) ; les anachronismes y sont plus nombreux, cherchant à la fois à susciter le rire et à donner une dimension intemporelle. Sont aussi soulignées la transformation du personnage de Thésée en un être plus vile, celle de Minos, dans le sillage de la seconde guerre mondiale, en un homme politique prêt à justifier toutes les horreurs, et celle d'Ariane en femme moins parfaite, pouvant être aigre et jalouse.

Particulièrement intéressante est la comparaison qui est établie entre les deux versions de la scène de l'entrée du labyrinthe : « Les métaphores de l'inconscient et les références aux rites bachiques disparaissent dans [la] version » de 1963 (p. 84). Serena Codena relève fort justement, ce qui jusqu'ici – à ma connaissance – n'avait jamais été remarqué, que dans le sketch primitif, la sorte d'extase mystique qui pousse les victimes vers le Minotaure dans le récit fait par Thésée à Autolykos (*AA*, p. 92) « n'est pas sans rappeler les cultes dionysiaques » (p. 83) et particulièrement *Les Bacchantes* d'Euripide, « où Dionysos est celui qui a le pouvoir de libérer l'homme de toutes ses chaînes » (p. 83).

Cette étude fait ressortir que la version définitive ajoute au sketch une dimension politique, recherche une plus grande cohérence, mais aussi multiplie les indications scéniques, car entre-temps Marguerite Yourcenar a travaillé avec le metteur en scène Everett Austin Jr pour *La Petite Sirène* et a écrit plusieurs autres pièces. Mais c'est surtout

⁸ Voir aussi, par exemple, Platon, *Les Lois*, 816d-e, Aristote, *Éthique à Nicomaque*, 1176b-1177a.

la voix qui est privilégiée dans *Qui n'a pas son Minotaure ?*, les exemples les plus frappants étant la scène des victimes dans la cale et celle de Thésée dans le labyrinthe. C'est sans doute cette préférence donnée à la mise en scène des voix au détriment des grandes actions scéniques qui fait du théâtre de Marguerite Yourcenar un théâtre statique qui, selon certains critiques (dont Serena Codena donne un échantillon), est « injouable » (p. 130-131). Mais ceux qui ont eu la chance d'assister à une représentation de *Qui n'a pas son Minotaure ?* dans la mise en scène de Jean-Louis Bihoreau en 1989 à La Monnaie de Paris peuvent témoigner du contraire.

Pour finir, Serena Codena souligne trois apports majeurs du passage d'« Ariane et l'Aventurier » à *Qui n'a pas son Minotaure ?* : recherche de l'universalité ; passage d'un ton comique à un ton plus tragique ; plus grande épaisseur psychologique des personnages.

L'étude, dans la meilleure tradition de l'Université italienne, est extrêmement bien documentée et présente une bibliographie très nourrie et très bien classée⁹ ; elle apporte un éclairage utile sur la genèse de *Qui n'a pas son Minotaure ?* Il faut saluer l'éditeur qui a créé une collection consacrée à des ouvrages critiques sur la langue et la littérature françaises rédigés en français par de jeunes chercheurs italiens, mais on ne saurait trop lui recommander de recourir à un correcteur, comme le voulait la tradition éditoriale, car il est dommage que trop de coquilles ou de fautes déparent cet ouvrage dont l'intérêt est indéniable.

Rémy POIGNAULT

⁹ On notera toutefois que la première édition d'*Électre ou la Chute des masques*, parue dans *Le Milieu du siècle* en 1947, et pourtant mentionnée, p. 34, ne figure pas dans la bibliographie. La meilleure bibliographie ne saurait être exhaustive, on pourra ainsi ajouter aux études sur le mythe du Minotaure un ouvrage collectif : *Autour du Minotaure*, Catherine d'Humières et Rémy Poignault éd., Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Mythographies et sociétés », 2013, 476 p. Ajoutons que, contrairement à ce qu'on lit p. 41 n. 105 et p. 168, le volume dirigé par Anne-Yvonne Julien, *Marguerite Yourcenar. Aux frontières du texte* n'a pas été édité au Québec, mais à Lille dans la revue *Roman 20-50*.

Pier Federico CALIARI, *L'enigma di Boussois. [I misteri di Villa Adriana]*, Robin Edizioni, Torino, Collana "Biblioteca del Vascello", 2022, 333 p. [ISBN : 979-12-5467-030-9 ; prix : 18 €]

Malgré son sous-titre, qui comprend le mot "mystères" et bien que, de fait, on fasse référence dans le texte à des épisodes en rapport avec les caractéristiques du roman policier, ou mieux, du roman noir, avec morts violentes et rites initiatiques, le volume, en réalité, est, à mon avis, avant tout un roman : en effet, le protagoniste, dans la lignée des *Pensionnaires des Beaux Arts* de l'Académie de France à Rome, dans sa recherche d'une solution aux mystères auxquels il est confronté, accomplit un parcours personnel de connaissance de soi, en un *tête-à-tête* avec soi qui, de plus, est loin d'être toujours positif.

L'architecte Charles Louis Boussois est un passionné du classicisme et un érudit, en particulier à propos de la Villa Adriana, sujet de sa période de formation romaine ; mais en même temps c'est un riche antiquaire, savant connaisseur de l'Antiquité, attiré par les objets précieux et rares ; nous savons qu'il a servi comme officier lors de la Première Guerre mondiale, mais il est aussi présenté comme un libertin raffiné et jouisseur, incapable de se passer de conquêtes féminines : c'est précisément à travers les histoires d'amour (auxquelles l'auteur préfère s'attacher plutôt qu'à la description détaillée des meurtres – ce dont nous lui sommes reconnaissants) et les expériences sexuelles de Boussois durant son séjour romain – qui comprennent aussi une *affaire* avec la jeune Marguerite Yourcenar lors de sa première visite à la Villa Adriana en 1924 – que le protagoniste se livre à une analyse introspective de ses désirs, de sa capacité à aimer, de sa peur de la solitude, en une *recherche* au fond de lui-même pour mettre au jour ses sentiments les plus intimes, dont il est en partie submergé.

L'ensemble se déroule dans le cadre de la Villa Adriana, avec quelques brefs épisodes romains sur fond de morts violentes, de réunions secrètes tenues la nuit à l'intérieur du site archéologique, avec des phrases énigmatiques prononcées à voix basse qui renvoient à des rites obscurs et à des traditions antiques – traditions qui se rattachent au mythe d'Antinoüs/Osiris.

Sont réunis ainsi tous les ingrédients d'une histoire passionnante qui lie présent et passé : un passé lointain, mais aussi un passé plus proche, qui reprend un sujet encore un peu brûlant, celui de la période fasciste. Les circonstances temporelles, principalement l'Entre-deux guerres, permettent à l'auteur d'introduire parmi les personnages aussi Benito Mussolini et le nouveau contexte politique instauré en Italie, entre assentiment et contestation, qui crée un *fil rouge* entre les différents épisodes et "la réalité historique" du récit dans lequel se mêlent habilement rivalités personnelles, pressions politiques et les ambitions restreintes des milieux intellectuels, expression d'une élite transversale – de fait, apolitique –, mais qui tire en coulisses les ficelles des événements.

Dans ce monde varié et plein de contradictions s'entremêlent l'histoire personnelle de Charles Boussois et Marguerite Yourcenar, que j'ai choisi de privilégier par rapport à celles que le protagoniste a eues avec d'autres femmes avec lesquelles il est entré en contact, parce qu'à travers la future écrivaine, exemple de pure intellectuelle, passionnée par le passé, fascinée par Hadrien, ce qui la conduit à étudier et à approfondir sa connaissance de la Villa Adriana à la recherche de la beauté, l'Auteur profite de l'occasion pour exprimer aussi des pensées et des jugements, de caractère général, qui relèvent également, du moins en partie, de son éthique personnelle. Voici un exemple : en parlant de la Villa Adriana, Marguerite dit : « Ce lieu est une autobiographie totale » (p. 115) ; et plus loin : « Le Théâtre maritime est l'un des lieux de la Beauté majuscule » (p. 132) ; elle insiste sur cet aspect dans un autre passage : « ... je désire aussi chercher à expliquer les raisons de la beauté de ces lieux... » (p. 193) ; d'autre part, parlant plus généralement des rapports entre les deux sexes, elle dit : « ... on n'aime pas un genre, on aime une personne... qu'elle soit homme ou femme » (p. 208) ; et, de nouveau, à propos de la genèse du roman *Mémoires d'Hadrien*, elle explique que sa source d'inspiration n'est pas le désir de parler de l'homosexualité d'Hadrien et d'Antinoüs, dans laquelle l'écrivaine se reconnaissait, mais plutôt « l'Amour » (p. 323).

Je voudrais commencer mes observations sur quelques passages et personnages de l'œuvre en commentant une note liminaire obligée de l'Éditeur, qui dit textuellement « C'est une œuvre de fiction.

Noms, personnages, institutions, lieux et épisodes sont le fruit de l'imagination de l'auteur... Toute ressemblance avec des faits, des scénarios, des organisations ou des personnes, existant ou ayant existé, réels ou imaginaires, est tout à fait fortuite ». Je me permets de le contredire en partie – que l'Éditeur me pardonne – dans ce qui suit.

Assurément le contexte de la narration est une synthèse entre invention et réalité, comme le déclare l'Auteur lui-même dans la Postface, ou plutôt dans les Remerciements : les lauriers du Pœcile, qui imitent les colonnes du péristyle ont été plantés postérieurement à l'année où est située la scène du roman (p. 11) ; et le bassin et les statues du Canope (p. 121) seront mis au jour bien après les faits relatés, au milieu des années cinquante du siècle dernier ; à propos de Roccabruna il est dit qu'il s'agit d'une « construction massive avec un couronnement circulaire qui laissait supposer un développement en hauteur qui, en fait, n'a jamais été réalisé » (p. 112), mais, même si la partie supérieure s'est effondrée, nous savons qu'elle était constituée à l'origine d'une série d'au moins trois étages superposés au dé de base, comme le montrent les vestiges architectoniques ; et, en restant toujours à Roccabruna, on parle aussi de *tholos* en décrivant la partie inférieure (p. 241), mais l'Auteur sait bien que la *tholos*, qui n'existe plus désormais, était placée – comme le prouve le soubassement des colonnes – au-dessus de la base massive utilisée aujourd'hui comme terrasse panoramique en direction de Rome. Du reste, dans *Mémoires d'Hadrien* aussi, il est dit quelque part que l'empereur se rend chez son médecin pour un examen – c'est manifestement, de la part de Yourcenar, qui était aussi une érudite attentive aux sources antiques, un anachronisme relevant des licences poétiques accordées aux auteurs.

Toutefois, si la connaissance des lieux, et pas seulement archéologiques, par l'Auteur transparait tout au long du roman – et ce n'est pas un hasard étant donné qu'il les fréquente depuis une vingtaine d'années –, se dégage aussi une connaissance précise des habitants de ce territoire : certains conservent leur nom dans la fiction, comme, par exemple, le comte Francesco Lolli ; dans d'autres cas, il est assez facile de les reconnaître sous les noms fictifs par lesquels ils sont présentés (par exemple sous la dénomination de

Comte Nerone Aureo Marciano on saisit une allusion au Comte Colleoni / ou à un représentant de la famille Bulgarini étant donné que la propriété se situe dans la partie méridionale de la Villa Adriana ; mais voir aussi la « Galleria di Tivoli *Tibur Superbum* » (p. 30), qu'il faut assurément identifier avec la « Galleria'90 ». La distribution des personnages secondaires qui gravitent autour de Boussois est constituée en majorité de personnages historiques célèbres : ainsi, par exemple, l'architecte Frank Lloyd Wright, dont nous ne savons pas toutefois s'il est jamais allé à la Villa Adriana – même si sa visite est placée à une période où il a séjourné de façon certaine en Italie ; ou l'architecte Charles-Édouard Jeanneret-Gris, plus connu sous le nom de Le Corbusier, qui, à l'inverse, a fréquenté la villa impériale, y puisant une inspiration pour ses projets, précisément l'année relatée dans le texte. Mais, en général, l'Auteur préfère jouer à confondre les noms et les fonctions. Guglielmo de Angelis D'Ossat est un scientifique, défini, par ailleurs, comme ingénieur et théoricien de l'art, ainsi qu'architecte ; les frères Piranèse cités à plusieurs reprises comme auteurs du Plan de la Villa Adriana de 1781 étaient en réalité père et fils (Giovanni-Battista et Francesco) ; Vincenzo Reina et Ubaldo Barbieri, les ingénieurs qui coordonnèrent le travail des élèves auteurs du Plan publié en 1906, sont réunis sous la figure de l'archéologue-ingénieur Leone Farnese, dont le nom rappelle l'architecte Francesco Leoni, fidèle collaborateur de Chicco Caliarì et âme du Prix Piranèse ; dans l'historien de l'art Anton Scipione Martinez il est facile de reconnaître l'architecte Antonio Muñoz, comme on peut le déduire de la mention du projet d'imiter les colonnes du Temple de Vénus et de Rome avec des éléments végétaux (p. 282).

En ce qui concerne le protagoniste, derrière les strates de la personnalité de Boussois, on entrevoit l'exubérance de Chicco Caliarì, lui aussi architecte passionné de l'Antiquité et du monde des *Pensionnaires*, ainsi que de la bonne chère, partisan de la théorie de la structure polycentrique de la Villa Adriana remontant à des modèles pergaméniens et qui a en commun avec Boussois une approche technico-scientifique ; on peut le deviner à partir de quelques observations que l'Auteur met dans sa bouche : « La pensée de l'architecte, pendant qu'il observe les ruines, est toujours

une pensée de reconstruction dans laquelle l'objectif véritable est la reconstitution de la forme originelle... » (p. 137) ; en outre, on peut déduire d'un léger indice la surimpression, du moins en partie, du protagoniste avec Hadrien lui-même, comme le suggère le nom de l'un des personnages secondaires du récit, la Vibiana, nom qui rappelle celui de l'épouse de l'empereur, Vibia Sabina, et qui dans un passage est appelée explicitement Vibienne Sabine.

Benedetta ADEMBRI
(traduction de Rémy POIGNAULT)

Enzo CORDASCO, *Le radici e il cielo. Marguerite Yourcenar e l'Ambiente*. Mise en espace, prefazione di Françoise Bonali Fiquet. Fotografie di Stefano Contin, Perugia, Edizioni Era Nuova, "Coll. Melete", 2022, 68 p.

Un jour, au cours d'une conversation, Françoise Bonali Fiquet et moi avons convenu qu'il aurait été intéressant de publier, en langue italienne, une anthologie des textes de Marguerite Yourcenar concernant directement ou indirectement l'écologie. Nous nous étions occupées de ce sujet depuis longtemps à Parme, où l'une de nos étudiantes, Alessia Dall'Oca, à la fin des années 1980 avait présenté un mémoire intitulé : « *Dilater le cœur humain à la mesure de toute la vie* ». *Ecologia umana e animale nell'opera di Marguerite Yourcenar*, sujet repris par Bonali Fiquet surtout au cours de ces dernières années.

Or, cette anthologie a été réalisée par Enzo Cordasco de façon on ne peut plus séduisante, car il est poète et dramaturge, connaît intimement l'œuvre de Marguerite Yourcenar qu'il fréquente, avec un regard amoureux, depuis tant d'années et à laquelle il a consacré de nombreux ouvrages, dont, tout récemment, un très beau recueil de poèmes intitulé *Il dolore fa il suo giro : poesie per Marguerite* (2021), une sorte de *Spoon River* qui fait revivre tant de personnages, réels ou imaginaires, qui ont accompagné l'écrivaine au cours de sa vie.

Dans *Le radici e il cielo*, il compose une pièce poétique en choisissant quelques passages clés du discours écologique yourcenarien, où interviennent plusieurs voix, dont celle de Yourcenar elle-même, qui dialogue avec le narrateur et avec des actrices qui portent sur la scène ses préoccupations pour la pollution de la planète, son amour pour la nature et sa sensibilité face à la beauté d'un monde que les hommes n'ont pas encore pillé. Les répliques sont tirées d'abord, en guise d'introduction, de ses ouvrages les plus strictement écologiques, de son interview avec Matthieu Galey, suivies de passages littéraires extraits, en particulier, de *La Petite Sirène*, de *L'Œuvre au Noir*, de la *Présentation critique d'Hortense Flexner*, d'*Écrit dans un jardin*, etc. Un florilège de textes très beaux et très efficaces qui saisissent le lecteur et l'impliquent tout naturellement, le contraignant à assumer une attitude active face à la sauvegarde de la beauté fragile du monde où nous vivons.

La pièce a été « récitée », avec succès, plusieurs fois et dans plusieurs lieux au cours de l'été 2022, accompagnée de musique. Les quelques images de Stefano Contin donnent au lecteur le plaisir supplémentaire du regard, tandis que la savante introduction de Françoise Bonali Fiquet l'aide à situer *Le radici e il cielo* dans le vaste panorama international des recherches autour du thème de la sauvegarde de notre planète dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar.

Carminella BIONDI

- de spectacle

***Marie-Madeleine*, Marguerite Yourcenar, spectacle conçu et interprété par Brigitte Catillon**, au Théâtre-de-Poche Montparnasse à Paris, du 7 novembre 2021 au 30 janvier 2022.
Musiques : Nicolas Daussy ; lumières : Orazio Trotta

« Je m'appelle Marie : on m'appelle Madeleine » (*F*, p. 1123).
Brigitte Catillon se tient droite devant une salle plongée dans l'obscurité. Elle interprète la Madeleine de Marguerite Yourcenar,

celle que nous retrouvons dans le sixième récit de *Feux*. Ce texte, « produit d'une crise passionnelle » (Préface, *F*, 1075), oscille entre la poésie et la prose. Le lyrisme se traduit d'abord dans l'attitude de l'actrice puis dans son regard. Le public a l'impression d'assister, comme dans « Clytemnestre ou le crime », à un procès où l'accusée se livre sans réserve. Brigitte Catillon affirme, d'ailleurs, dans un de ses entretiens, être partie de « l'idée d'un interrogatoire ». Elle fait ainsi revivre la voix d'une femme abandonnée, s'appropriant l'intimité de sa souffrance pour l'exposer aux yeux du spectateur fasciné devant cette mise à nu. Le spectacle, expression à la fois intime et publique, devient celui des « feux » de la passion. La narration se mêle à la poésie, la subjectivité s'allie au mythe, nous invitant à nous engouffrer dans la brèche du temps pour suivre les pas de Marie-Madeleine. Si le temps de la représentation dure une cinquantaine de minutes, celui de l'histoire se dilate afin de tracer le périple de la jeune femme de son village jusqu'à Jérusalem, de l'abandon de Jean, son fiancé, jusqu'à l'abandon du Christ, de la jeune fille naïve et séductrice qu'elle était, à la femme meurtrie et désabusée qu'elle devient à la fin de la pièce.

Protégé par une allée discrète du Montparnasse, comme s'il était réservé à quelques initiés, le Théâtre de Poche accueille le groupe des spectateurs dans une salle intime. C'est pendant certains soirs de novembre que l'interprète prête sa voix à une des nombreuses victimes de l'amour qui peuplent les pages du recueil. Le décor est bien celui d'un Proche-Orient intemporel, ancré dans l'imaginaire collectif, cet Orient « d'avant-hier et de toujours » (Préface, *F*, p. 1076) condensé dans l'ocre des tissus et dans le bois d'une chaise solitaire. Ces couleurs qui « racontent les terres du Sud, les étendues de sable » selon les propres mots de l'actrice, épousent avec douceur et sobriété celles de son ample vêtement. La lumière d'Orazio Trotta éclaire les planches parisiennes où prend vie un univers visuel mais aussi verbal et sonore. En effet, la narration de l'abandon se trouve ponctuée par le rythme de la musique de Nicolas Daussy. Les notes, vierges de toute référence, embrassent avec éloquence le souffle du texte. Brigitte Catillon nous offre ainsi un spectacle total. Fidèle à une définition barthienne du théâtre, la mise en scène diffuse une polyphonie informationnelle où les multiplicités de signes se

condensent en une synesthésie harmonieuse. Chaque mot semble solliciter un imaginaire à la fois sémantique et sensoriel.

L'actrice complète sa tunique évasée par un ruban couvrant déceimment une partie de la chevelure qui a servi autrefois à sécher les pieds usés du Christ. Cependant, malgré l'effacement de tout signe de séduction, la silhouette provocatrice de la jeunesse se superpose, dès les premiers mots, au visage creusé par les sillons du souvenir. La voix décrit avec conviction les lèvres gonflées et les yeux de fauve pris dans les filets d'un passé évanoui. La parole, dont l'urgence se fait palpable, emplît toutefois le silence avec un rythme mesurée. Une tension se condense dans chaque péripétie avec le départ de Jean puis la rencontre de l'aimé. Les mots yourcenariens redessinent ainsi progressivement les espaces géographiques traversés par cette femme. L'ensemble du spectacle se transforme en une vision tournée vers le passé. La narratrice se voit de nouveau seule le soir de ses noces, se livrant à des bras inconnus, ballottée entre les vils désirs de la chair et la soif inassouvie de l'esprit. La rétrospection permet ainsi de déployer une à une les strates de la douleur comme pour l'assumer. Les mots, à la fois assassins et thaumaturges, cicatrisent la blessure en même temps qu'ils la dévoilent.

Marie-Madeleine commence son récit en revendiquant son identité comme si elle avait besoin d'affirmer son existence. Cette identité est par ailleurs issue du croisement de plusieurs figures : la pécheresse, Marie de Béthanie, Marie de Magdala. Le spectateur tente ainsi de mieux cerner cette femme au fil du récit. Son regard franc lui donne envie d'adhérer à sa cause et de s'émouvoir devant son malheur. La voix grave de Brigitte Catillon nous transporte au fil des mots dans ce temps mystique où Marie-Madeleine s'agenouille en larmes devant le Christ, se livrant corps et âme à son destin. Guidée par le dessein de séduire Dieu, d'arracher à Jean l'objet de son adoration, elle s'était rendue dans la salle du banquet où se trouvait le coupable avec ses apôtres. Son misérable projet de vengeance tombe à l'eau : le Christ prend possession de son être après avoir volé le cœur de son jeune époux. L'abdication est absolue, irrémédiable. Le public ressent presque le poids de cette « grande main de cadavre » (*F*, p. 1127) posée sur les cheveux de la

pécheresse. Le temps du souvenir est actualisé par le timbre vibrant de l'actrice dont la seule éloquence suffit à inscrire la rencontre dans le présent.

Marie-Madeleine ne quitte plus le Pasteur. L'actrice raconte dans un discours qui prend l'allure d'une mise en abyme, le calvaire dont elle a été la spectatrice. La scène de la crucifixion se déroule d'abord devant le regard de l'amante puis devant celui du spectateur qui observe, à l'arrière-plan, le tableau d'une défaite. L'amante perd pour la seconde fois le corps de l'être aimé. Son hurlement à la découverte de la tombe vide remonte jusqu'à nous. La Résurrection est loin d'être une consolation : le Christ-jardinier repousse la pécheresse. Marie-Madeleine tombe « les bras en croix » (*F*, p. 1130) comme crucifiée à son tour par l'amour de Dieu, sans espoir de renaissance. Brigitte Catillon évoque une « laïcisation de la transcendance [...] qui porte l'amour absolu au rang des grandes attitudes philosophiques ». Une attitude noble qu'elle arrive à traduire après le départ du Christ par le biais d'inflexions stoïques venant entrecouper les élans lyriques de l'amante tourmentée. Le regard de l'actrice transperce le public pour se projeter au loin, à travers les sphères atemporelles d'une douleur ineffable. Il est question, dans les derniers moments, d'une envolée de la plénitude : le Ressuscité abandonne à leur souffrance une chair et un esprit inassouvis. La femme se sent rabaissée, meurtrie. La voix autodiégétique se compare à une « limace dans cet univers de fleurs » (*F*, p. 1130). L'humiliation ressentie se matérialise sur l'espace scénique à travers le corps affaissé de l'actrice. Si les « cris de femme et de chienne » (*F*, p. 1129) n'arrivent pas jusqu'au Maître disparu, ils atteignent néanmoins le cœur de la salle émue. La dernière phrase sonne comme une sentence : « Il m'a sauvée du bonheur » (*F*, p. 1131). Le bonheur humain s'avère une consolation pitoyable devant l'évanescence du sublime. Il s'agit selon l'actrice d'un bonheur terrestre incapable de combler l'expérience de l'Absolu. La dernière phrase reste comme suspendue dans le silence, donnant à voir l'envolée de la plénitude, appelant des ovations qui ne tardent pas à éclater.

Myriam GHARBI