

L'UNIVERSEL ET L'INSTANTANÉ : À propos de la mise en scène de "Marie-Madeleine ou le salut"

par Mercedes VALLEJO RODRIGUEZ
(Valladolid)

En mai 92, à Valladolid, lors de la première du spectacle que nous aurons l'occasion de voir ce soir^[1], j'avais parlé de *Désir* et de pulsion dans un petit article publié dans *El Norte de Castilla*. En littérature et dans le monde des arts en général, la pulsion apparaît comme une charnière permettant de mieux expliquer le pouvoir et la capacité de faire de l'autre. Avec cette communication je voudrais donc essayer de dévoiler, et ceci très succinctement, le point de convergence de deux pulsions bien différentes, mais aussi bien proches : l'une, celle de l'auteur, l'autre, celle de l'actrice. Marguerite Yourcenar publie ce texte en 1936 pour mieux se dire, pour mieux énoncer, comme elle le dit elle-même, le résultat de sa *crise passionnelle*, avec la seule arme qu'elle manie à merveille : la parole. Une parole-écriture qu'elle déplace du présent, de son présent, pour l'axer, encore une fois, dans un passé historique. C'est-à-dire un processus de création qu'elle explique dans la préface de *Feux* et qui nous permettrait de constater la fuite systématique de Yourcenar du concret. Le texte donc ne serait, tel qu'elle le dit, qu'une série des pensées "qui furent d'abord pour la plupart des notations de journal intime, tantôt au contraire indirectement, [...] des narrations empruntées à la légende ou à l'histoire et destinées à servir au poète de supports à travers le temps"^[2]. Mais voilà que, dans ce sens, le passé dont elle se sert possède, à son tour, une bifrontalité de par le titre de l'œuvre qui évoque chez le lecteur contemporain davantage le personnage de l'Évangile que celui de la *Légende dorée*, de Jacques de Voragine, du XIII^e siècle. Dans ce récit, Marie-Magdeleine emboîte le pas de la

[1] Fiche technique d'après le programme : *Marta Magdalena o la salvación*, de M. YOURCENAR. Traducción : Emma CALATAYUD. Interpretación : Charo AMADOR. Dirección : José Carlos PLAZA. Diseño espacio y vestuario : Pedro MORENO. Producción : Rosenar-Rayuela, Producciones Teatrales, S.A.

[2] Cf. *Feux*, Préface, *OR*, p. 1047.

Marie-Magdeleine de l'Évangile, mais apparaît comme la fiancée de saint Jean l'Évangéliste. Yourcenar, tel qu'elle l'avoue dans la préface de *Feux*, se serait appuyée sur l'une des phrases du chapitre de la *Légende dorée* où l'auteur dit :

Il y en a qui disent que Marie-Magdeleine était fiancée à saint Jean l'Évangéliste, et qu'il allait l'épouser quand Jésus-Christ l'appela au moment de ses noces. Indignée de ce que le Seigneur lui avait enlevé son fiancé, Magdeleine s'en alla et se livra tout à fait à la volupté^[3].

Je me suis permis cette parenthèse à propos de la bifrontalité du titre car, au niveau strictement théâtral et pour un spectateur non spécialiste en Yourcenar, cette bifrontalité représente une histoire en trompe-l'œil qui cache la réalité de celle que l'auteur raconte.

Yourcenar se sert donc de cette bifrontalité pour établir un jeu. C'est à partir de ce double sens, qui s'établit d'emblée, que s'articule la "névrose passionnelle" de Yourcenar dont parle Josyane Savigneau par rapport à l'année 1935. Pour affronter une névrose, rien de mieux que d'opérer un glissement qui empêcherait, dans le cas de Yourcenar, d'écrire un texte autobiographique (ce qu'elle avait toujours systématiquement refusé)^[4]. De cette façon, l'écriture interprète la parole et parvient à défendre l'auteur de sa propre folie tout en établissant un ordre (peut-être toujours aléatoire?) dans son vécû. Dans ce sens, le théâtre aussi a toujours été un prétexte, une excuse, et en même temps un pré-texte donnant lieu à la réflexion (car l'acte théâtral n'a lieu qu'au moment même de la représentation)^[5]. Or, lorsque je dis deux pulsions, il s'agit de celle de Yourcenar et celle de l'autre, un autre revêtu du pouvoir de communiquer l'écriture autrement qu'au moyen de la lecture, au moyen de l'origine même de celle-ci : c'est-à-dire au moyen de la parole. Car c'est de cette seule façon que la pulsion des créateurs du spectacle rejoint celle de l'auteur. Et c'est de cette façon aussi que la parole de Yourcenar

[3] Cf. Jacques de VORAGINE, *La Légende dorée*, "Sainte Marie-Magdeleine", Garnier-Flammarion, Paris, 1967, T. I, p. 465.

[4] "J'ai dit 'Je' de temps en temps dans *Feux*, mais c'est plutôt comme lorsqu'on accorde son instrument avant le concert". Cf. M. YOURCENAR, *Les Yeux ouverts*, Entretiens avec Matthieu Galey, Le Livre de poche, Paris, 1990, p. 91.

[5] Sur ce point, il me semble intéressant de reproduire les mots de Charo Amador à ce propos quand elle note : "Reconstruire le miroir récupérant un à un tous les morceaux de la glace. Les chercher, les reconnaître, les placer dans leur lieu précis, dans leur position exacte. Proprement.", Cf. AMADOR, Ch., in *Alfaguara*, Journal dédié à Marguerite Yourcenar : "La mejor obra de Yourcenar : *su propia vida*", p. 8.

atteint une autre envergure : le hors-texte se manifestant dans tous les espaces virtuels et réels. Une spirale commencerait donc en Yourcenar lorsqu'elle prétend chercher l'ordre dans son vécu et progresse vers l'autre, vers le lecteur, qui, dans ce cas, devient à son tour créateur, créateur d'une autre réalité : celle de l'acte théâtral. C'est à travers l'acte théâtral que cette réalité prend corps et se produit en réunissant les deux pulsions, car c'est par le biais de la représentation, acte unique, que s'opère chaque fois le glissement définitif du texte à la parole, c'est-à-dire du texte au jeu dramatique. La spirale arrivée à ce point, projette le pouvoir de communiquer, partagé entre la prose textuelle de l'auteur et la déification de cette prose de la part du réalisateur et de l'actrice. La tâche accomplie, la spirale, à son tour et de par sa propre dynamique, absorbe le spectateur^[6].

Ce mouvement, cependant, n'est point innocent. Yourcenar veut reconstruire de façon analytique son passé et, pour ce faire, elle a recours au passé historique, mythique et littéraire, de sorte qu'elle puisse se retrouver en territoire connu. C'est à partir de l'écriture qu'elle se réécrit, qu'elle se redit (ce mécanisme par ailleurs est très proche de celui employé par l'actrice de théâtre qui, à partir du moment où elle a assumé le texte, arrive elle aussi à se redire par le jeu de la parole). Se dire, se raconter, finalement, tuer le fantasma pour pouvoir re-naître^[7]. Donc, mort et re-naiissance constituent l'origine de deux temps superposés qui vont bâtir un discours : celui de deux passés, à l'intérieur desquels se trouve celui de l'auteur, caché sous la légende et l'anecdote. Le texte, écrit à la première personne, véhicule non seulement l'analyse mais aussi la voix. Mais cette

[6] La spirale, cependant, dans sa dernière boucle, dépend à son tour du mouvement du réalisateur du spectacle. Dans ce sens, je me permets de reproduire les mots de José Carlos PLAZA à propos de la dramaturgie du texte, lors d'une conversation privée : "Il fallait trouver un point-zéro me permettant d'orchestrer la partition. Pour ce faire, j'ai compris que Marie-Madeleine n'avait pas d'identité devant l'Histoire et qu'il lui fallait la reconstruire, car à partir de ce moment-là, c'est-à-dire, à partir de ce point-zéro ou point en V, le travail théâtral pourrait aussi avoir sa propre entité : d'abord en arrière et ensuite, après le processus de re-énonciation, en avant, vers la conquête de la propre identité. Une fois ce travail accompli, le spectacle est fini". Quant à l'espace scénique, il le conçoit "complètement vide, avec quelques éléments permettant à l'actrice et au spectateur de situer le personnage de Marie-Madeleine dans la perspective du lieu commun cinématographique, c'est-à-dire, à l'intérieur du contexte de l'image visuelle afin d'empêcher toute identification possible au moment même de la représentation et pouvoir ainsi commencer ce parcours dont le point de départ n'est autre que le néant". (Le point en V dont parle José Carlos Plaza n'a rien à

première personne grammaticale pourrait-elle rejoindre le je de Marguerite Yourcenar ? F. Hernández ayant présenté dans ce même colloque les aspects de l'écriture autobiographique de M. Yourcenar, je n'entrerai pas dans la question de l'identification grammaticale du je de l'auteur et celui du personnage, mais à ce sujet, tout ce qu'elle nous permet de faire c'est d'établir une identification entre "le jeu compliqué des influences littéraires et des réactions contre ces mêmes influences"^[8] de la part d'un auteur jeune, et la vie elle-même.

Alors, s'il s'agissait ci-dessus de deux pulsions bien différentes mais aussi bien proches, il faudrait préciser maintenant que c'est à travers une même voix profonde que l'auteur et l'actrice se rejoignent. Pour Yourcenar, et toujours d'après la préface de *Feux*, le mythe non seulement se prolonge au long des temps, mais se mêle à la légende "de sorte que l'antique proprement dit n'est souvent dans *Feux* qu'une première couche peu visible"^[9]; néanmoins, ce passage du temps, s'il accorde au mythe plusieurs visages, n'altère pas pour autant sa valeur. C'est ainsi que la voix du personnage, et je me permets de dire celle de Yourcenar, qu'elle soit "arrogante, masquée" ou "insolente", n'est sinon la voix récurrente de l'être dans le temps prononçant cet "aveu naturel et nécessaire", ce "légitime effort pour ne rien perdre de la complexité d'une émotion ou de la ferveur de celle-ci"^[10].

C'est donc de la complexité de l'émotion, qui se produit après l'expérience, que la voix universelle va enfin sourdre. Et en effet, analyse et véhicule, comme je disais ci-dessus, se rejoignent encore une fois dans l'acte théâtral, car celui-ci, de par son universalité

voir avec l'effet V de Bertolt Brecht : effet de distanciation, en allemand *Verfremdung*, c'est pourquoi dans la praxis théâtrale on parle d'effet V).

[7] Selon Charo AMADOR, pour elle, il s'agissait de "[l]a reconstruction d'un nom, d'une identité, d'une histoire différente de celle que l'Histoire raconte. La reconstruction d'un miroir." Le spectacle commence avec cette idée de reconstruction du nom propre : l'actrice balbutie des mots lui permettant de retrouver ce nom. Une mise en abyme du je par le biais du balbutiement énonce et organise la récupération de l'identité (c'est-à-dire du nom propre) tout en associant origines et rapport primaire avec la génitrice.

[8] Cf. M. YOURCENAR, *op.cit.*, p. 1049.

[9] *Ibidem*, p. 1048. Dans le même sens, Charo AMADOR, note dans son cahier de travail la phrase qui lui permet d'emboîter celle de Yourcenar : "Je suis une ombre dont la mise au point est mal réglée" depuis le jour où "[l]a buée de mon haleine brouilla la grande image [...]" Cf. *Feux*, *ibidem*, p. 1102.

[10] *Ibidem*, p. 1051.

intrinsèque, peut à lui seul reproduire une parole, une parole garante de la survivance du mythe. Et les paroles de Yourcenar referment le cercle parfait lorsqu'elle-même dit : "Ce qui semble évident, c'est que cette notion de l'amour fou, scandaleux parfois, mais imbu néanmoins d'une sorte de vertu mystique, ne peut guère subsister qu'associé à une forme quelconque de foi en la transcendance, ne fût-ce qu'au sein de la personne humaine [...]"^[11]. De cette façon, à partir d'une crise individuelle, l'écriture révèle encore une fois l'universalité au moyen du transcendant mais aussi au moyen de la transgression. Et pourtant, personne ne pourrait dire que cette écriture soit une écriture en crise du fait même de son propre désir de transgression : encore un point de convergence important, car le théâtre, selon l'actrice, est le grand transgresseur de l'espace et du temps. Je me permets, pour finir, de citer la préface de Yourcenar à ce propos, lorsqu'elle dit : "Dans *Feux*, où je croyais ne faire que glorifier un amour très concret, ou peut-être exorciser celui-ci, l'idolâtrie de l'être aimé s'associe très visiblement à des passions plus abstraites, mais non moins intenses, qui prévalent parfois sur l'obsession sentimentale ou charnelle"^[12]. Ce sont précisément ces passions plus abstraites, dépassant le concret, qui confèrent d'une part l'universalité et l'intemporalité à ce texte, mais qui, d'autre part, ont pénétré l'âme d'un individu, c'est-à-dire, l'actrice dans ce cas, qui s'est investie de ce pouvoir de faire dont je parlais au début de cet exposé, et qui par ses propres besoins et moyens professionnels a pu emboîter le pas de l'auteur pour, finalement, donner corps à une abstraction et la transmettre à l'autre, l'autre qui n'est plus alors lecteur mais spectateur.

[11] *Ibidem*, p. 1053.

[12] *Ibidem*, p. 1053.