

LE DIALOGUE DANS LE MARÉCAGE : ŒUVRE POÉTIQUE OU ŒUVRE DRAMATIQUE ?

par Camillo FAVERZANI (Clermont II)

La Note sur *Le Dialogue dans le marécage* constitue l'exception parmi les préfaces que Marguerite Yourcenar a consacrées à son théâtre. Contrairement aux longues introductions que l'on retrouve en ouverture des trois pièces à sujet mythologique, de *Rendre à César* et de *La Petite Sirène*, pour cette œuvre, l'auteur ne s'arrête que l'espace de quelques lignes sur les vers de Dante qui sont à l'origine de l'intrigue de cet acte unique, sans prendre en considération ni le personnage historique de la Pia dantesque, ni l'explication que la critique a donnée de ce passage du chant V du *Purgatoire*, ni les autres textes littéraires qui, au cours des siècles, se sont inspirés du même épisode de *La Divine Comédie*.

Toutefois, s'il y a, dans le premier volume du *Théâtre yourcenarien*, une pièce qui aurait pu mériter une attention comparable à celle de l'*Examen d'Alceste* ^[1], d'*Electre* ^[2], ou d'*Ariane* et de *Thésée* ^[3], c'est bien *Le Dialogue dans le marécage*, car, comme pour ces autres mythes, l'on peut aussi bien parler d'une véritable légende de Pia. En effet, entre la fin du siècle dernier et l'Entre-deux-guerres, de nombreux érudits italiens ont consacré plusieurs études à la Pia réelle, dans le but de retrouver la véritable chronologie qui a amené Dante à l'insérer dans son poème ^[4]. D'autres critiques se sont également appliqués à

[1] Cf. Marguerite Yourcenar, *Examen d'Alceste*, in *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1971, p. 83-104.

[2] Cf. Marguerite Yourcenar, *Avant-propos*, in *Théâtre II*, cit., p. 9-22.

[3] Cf. Marguerite Yourcenar, *Aspects d'une légende et histoire d'une pièce*, in *Théâtre II*, cit., p. 165-179.

[4] Cf. pour une analyse exhaustive des commentaires anciens : F. VIVALDI, *Tre segreti* : I. Pia, in *Qualche segreto della "Divina Commedia"*, Firenze, Olschki,

interpréter les sept vers du *Purgatoire*, plutôt cryptiques, afin de ne laisser aucune trace de doute ^[5]. Rien de tout cela n'apparaît dans la *Note sur "Le Dialogue dans le marécage"*. Cependant, l'héroïne de la pièce, n'est pas sans précédents littéraires. Il est vrai que certains des écrivains qui ont choisi ce personnage pour en faire le sujet d'une tragédie, comme Carlo Marconi ^[6], d'un poème, tels que Bartolomeo Sestini ^[7] et Giuseppe Moroni ^[8], ou encore d'un livret d'opéra (Salvatore Cammarano) ^[9], surtout au XIX^{ème} siècle, ne sont pas si célèbres que les noms cités dans les préfaces de Marguerite Yourcenar. Toutefois, le talent de Matteo Bandello ^[10], peut sans aucun doute accompagner celui de Geoffrey Chaucer, qu'elle cite à deux reprises dans ses préfaces ^[11], la musique de Gaetano Donizetti peut certainement être comparée à celle de Christoph Willibald Gluck ^[12], de même que, si elle n'oublie pas de faire allusion à Henri de Montherlant ^[13], elle aurait pu également se souvenir de Maurice Barrès ^[14]. Sans compter l'apport de Thomas Stearns Eliot qui utilise les vers de Dante, consacrés à l'épisode de Pia, afin de créer une nouvelle image, dans *The Waste Land* ^[15].

Dans les trois pages d'introduction au *Dialogue dans le marécage*, Marguerite Yourcenar semble avoir voulu privilégier la présentation des deux caractéristiques fondamentales de cette pièce, aussi bien que l'analyse des influences littéraires les plus récentes. Le "thème musical" ^[16] et le "thème psychologique" (N,176), pour le premier aspect, "la sensualité partout infuse de

1968, p. 91-99 ; quant aux recherches auxquelles nous faisons allusion, cf. B. AQUARONE, *Dante in Siena ovvero accenni nella "Divina Commedia" a cose senesi*, Città di Castello, Tip. dello Stab. S. Lapi, 1889, p. 71-84 ; D. MORI, *La leggenda della Pia : osservazioni ed appunti*, Firenze, Bemporad, 1907 ; G. CIACCI, *Gli Aldobrandeschi nella storia e nella "Divina Commedia"*, Roma, Biblioteca d'Arte, 1934-1935, t. I, p. 303-334 ; A. LISINI, G. BIANCHI BANDINELLI, *La Pia dantesca*, Siena, Accademia per le arti e per le lettere, 1939 ; pour une information plus complète, cf. aussi : P. SPAGNOTTI, *La Pia de' Tolomei*, Torino, Paravia, 1893 ; M. BARBI, *La Pia di Dante "Studi Danteschi"*, XX (1937), p. 94-97 ; P. VANNUCCI, *Il Canto V del Purgatorio*, in *Lectura Dantis romana*, Torino, SEI, 1961, p. 30-32. La tradition la plus répandue voit en Pia une dame de la noble famille siennoise Tolomei, épouse de Nello d'Inghiramo dei Pannacchieschi, seigneur du château de la Pietra dans la Maremme, capitaine du parti guelfe. Ce dernier l'aurait fait tuer soit pour être libre de se marier avec Margherita Aldobrandeschi, soit à cause

"Le Dialogue dans le marécage"

D'Annunzio" (N, 175) et "l'émotion poignante et comme balbutiée de Maeterlinck" (N, 175), pour le second, marquent la double constitution de cette œuvre, et semblent indiquer deux directions différentes. Nous nous proposons donc d'étudier ce texte suivant une approche bilatérale, et de poser la question si *Le Dialogue dans le marécage* est davantage une œuvre théâtrale ou un poème en prose. Les indications de l'auteur, conjuguées à l'hypothèse d'autres influences littéraires, ainsi que l'analyse de deux expériences de mise en scène, nous aideront tout au long de ce parcours.

Le thème musical et Gabriele D'Annunzio feraient croire à la prépondérance de la valeur poétique dans cet acte unique. Bien que ce soit dans des œuvres dramatiques de l'écrivain italien que l'on peut relever davantage de points de contact avec *Le Dialogue dans le marécage*, il faut aussi souligner qu'il s'agit de pièces qui devaient être mises en musique, ou qui étaient destinées à devenir le sujet d'un livret d'opéra. Ce sont le plus souvent des textes d'où la musique coule tout naturellement, dont la musicalité appartient aux mots avant qu'ils deviennent paroles parmi les notes d'une partition. Ce caractère musical intrinsèque de quelques écrits de G. D'Annunzio a donc marqué "l'adolescence" (N, 175) de Marguerite Yourcenar et a donné lieu à des échos dans le *Dialogue*. La "sensualité" en question a surtout permis la transmission d'images littéraires.

d'une possible trahison de Pia, soit encore par simple jalousie. Quant aux circonstances de sa mort, on suppose qu'un valet l'aurait jetée par la fenêtre, comme en témoignerait le nom de 'Salto della Contessa', donné à l'escarpement où elle serait morte. Il ne s'agit que de la version des faits la plus facile et sans doute la plus imprécise, bien qu'elle soit la plus connue. Les études monographiques sur le personnage révèlent tout de même que la réalité n'est pas si simple. Selon les documents analysés par B. Aquarone, Pia, née Guastelloni, veuve en 1290 d'un certain Baldo di Ildobrandino de' Tolomei, aurait épousé en 1294 Nello dei Pannocchieschi, peut-être en secret et malgré lui, Pia étant enceinte. Cette union inopinée aurait poussé Nello à hâter la mort de sa nouvelle femme (1295) afin de se marier avec Margherita Aldobrandeschi. Cette opinion est réfutée par D. Mori qui prouve que Pia Guastelloni était toujours vivante en 1318, ce qui ne s'accorde pas avec la date du voyage de Dante dans l'au-delà, en l'an 1300. Cet érudit donne d'ailleurs son explication des événements : une certaine Pia de' Malevolti, veuve de Tollo

Si nous prenons, par exemple, la *Francesca da Rimini*, tragédie dont Tito Ricordi a tiré un livret d'opéra mis en musique par Riccardo Zandonai en 1914, avec l'accord du poète ^[17], nous y retrouvons l'obsession de la rose qui caractérise de nombreux passages de la pièce de Marguerite Yourcenar. Ainsi que Francesca, pour sa beauté et son innocence de jeune fille, est désignée

... come un fiore in mezzo a tanto
ferro... (I, 3) ^[18]

et que Pia est "une fleur au bord d'une pièce d'eau" ^[19], les deux œuvres ont en commun aussi le même symbole du péché pour lequel les héroïnes respectives sont punies. Paolo se souvient de sa première rencontre avec sa bien-aimée dans ces termes :

ma sol vidi una rosa
che mi si offerse più viva che il labbro
d'una fresca ferita... (II, 3, FR, 97) . ^[20]

De la même façon, Pia conclut la pièce, en renouvelant une action devenue sans doute habituelle : "Il est peut-être triste, ce mendiant... Il faudra lui donner du vin, ou bien une rose..." (DM, 201). La roseraie représente aussi le lieu où leur péché s'accomplit. Pour Pia, il devrait s'agir d'un fait réel ; l'adultère se produit dans le jardin : "C'est dans la roseraie, chez nous, que tout a eu lieu... Il a eu les roses pour complices..." (DM, 185), dit Sire Laurent. Dans

Pannocchieschi en 1291, se serait remariée avec Nello di Mangiante Pannocchieschi (au fait, le cousin du Nello proposé par B. Aquarone) qui l'aurait tuée vers 1295-97, peut-être suivant le conseil de Ghino, comte de Belforte, déjà assassin de Tollo. Cette version des faits étant peu vraisemblable, Gasparo G. Ciacci avance d'abord l'hypothèse d'un mariage de Nello di Mangiante Pannocchieschi, selon lui l'oncle de Nello di Inghiramo Pannocchieschi, avec une Pia, après avoir déjà été le mari de Margherita Aldobrandeschi. Par la suite, il aurait voulu se débarrasser de Pia afin d'épouser une deuxième fois Margherita. S'appuyant sur des documents, Ciacci explique aussi que Tollo aurait été tué en 1285 et non en 1291, par trois de ses neveux, dont un aurait été l'amant de Pia. Celui-ci l'aurait enlevée pour l'épouser et plus tard l'aurait tuée pour des raisons de jalousie. Il s'agit d'une conjecture sans doute réfléchie, mais pas plus vraisemblable que celle proposée par D. Mori. Dans les deux cas, de toute façon, cette Pia ne s'appellerait Tolomei ni par la naissance, ni par le mariage. Ce nom lui aurait été attribué

“Le Dialogue dans le marécage”

le cas de Francesca, c'est encore un symbole, le rosier intact constituant une forme de la virginité :

... E noi tenemmo
questo rosaio
per benedetto ; lo tenemmo intatto
come una roba di verginità ;
né giammai ne fu colta
alcuna rosa... (I, 5, FR, 62). [21]

Ainsi l'acte de Francesca devient-il le point de rupture avec ce genre de culte virginal.

La même “sensualité” de la rose réapparaît dans *Le Martyre de Saint Sébastien* [22], mystère dans le sens médiéval du terme, rédigé directement en français par l'écrivain italien en ‘exil volontaire’ à Paris, mis en musique par Claude Debussy et représenté pour la première fois au Théâtre du Châtelet, à Paris, en 1911. Ici, il ne s'agit pas de lieu de péché ni de roses proprement dites, exception faite pour le “laurier-rose” qui, en français, est un terme composé sur celui de deux plantes. Ce jeu de mots mis à part, nous assistons, dans la pièce, au même expédient qui consiste à cacher quelque chose que l'on craint, sous la beauté et le parfum des fleurs. Si Pia et Francesca devaient occulter leur faute, dans le *Martyre*, il s'agit de couvrir la mort du saint qui a résisté aux pressions de l'empereur. Cependant, dans le “sensualisme religieux” de Sébastien, la critique a aperçu une certaine

car à l'époque cette famille était la plus riche et la plus puissante de Sienne. L'existence d'une Pia siennoise morte en Maremme, par vengeance des Pannocchieschi, maison rivale des Tolomei, aurait facilité la confusion dans les récits populaires et chez les chroniqueurs, qui auraient vu dans ce fait divers un épisode de la lutte entre les deux familles. Acceptant aussi le mariage entre Pia et Tollo, A. Lisini et G. Bianchi Bandinelli verraient dans Nello aussi bien la personne qui a favorisé cette union que l'assassin de Pia, peut-être par ordre de Tollo lui-même.

[5] La cérémonie de l'anneau semble avoir surtout concerné ce genre d'explications : certains critiques se sont perdus en conjectures invraisemblables à propos du terme “'nnanellata” (cf. à ce propos les remarques nuancées d'ironie de P. BELLEZZA, *Le interpretazioni bizzarre : la Pia “inanellata”*, in *Curiosità dantesche*, Milano, Hoepli, 1913, p. 322) ; d'autres ont voulu voir l'évocation de deux moments différents ou même le souvenir d'un mariage précédent dans les vers : “... 'nnanellata pria /

ambiguïté, une forme de corruption, relevant davantage d'une "religion des sens", sans doute plus proche de celles de Francesca et de Pia, que du christianisme des origines ^[23].

Ce ne sont donc que des choix stylistiques qui unissent Marguerite Yourcenar et *Le Dialogue dans le marécage* à la poésie de G. D'Annunzio. Et pour conclure avec l'auteur italien, nous pouvons aussi observer comment sa Francesca da Rimini constitue le relais entre *Le Dialogue dans le marécage* et une autre importante source d'influences poétiques, non annoncée dans la *Note* introductive. Francesca da Rimini, nous renvoie, en effet, à *La Divine Comédie* et, dans *l'Enfer*, elle constitue à la fois le double et l'opposé de Pia. La symétrie de la place occupée dans le poème mise à part (*Inf.*, V, 82-142), Francesca comme Pia est morte d'une façon violente et soudaine ; en outre, si Pia a péché, comme sa place au purgatoire le laisse croire, c'est probablement d'une faute de la chair qu'elle s'est rendue coupable. Mais en même temps, Francesca et Pia sont en contraste, tout d'abord à cause de leurs attitudes respectives vis-à-vis de Dante, fort loquace la première, très réservée la seconde ; ensuite, au cours du long récit de la rencontre avec Paolo et de leurs amours, la jeune fille de Rimini semble presque se réjouir de sa faute, elle semble même inconsciente de son péché, tandis que Pia préfère cacher les aspects troubles de son aventure humaine derrière quelques mots

disposando m' avea con la sua gemma", tandis que l'on a plus aisément conclu, se rapportant à une seule cérémonie, composée de deux actes simultanés : l'acceptation en mariage et l'offre de la bague (cf. I. DEL LUNGO, *Dal secolo e dal poema di Dante*, Bologna, Zanichelli, 1898, p. 441-443). A propos des centaines de pages qui ont été écrites afin de soutenir l'une de ces thèses plutôt qu'une autre, cf. aussi les conclusions de G. VARANINI, *Pia*, in *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1973, vol. IV, p. 467, dont le travail systématique est très intéressant, aussi bien pour l'inventaire des explications (p. 462-463) que pour la bibliographie (p. 467).

- [6] Cf. C. MARENCO, *La Pia*, Milano, Visaj, 1838 ; cette œuvre a été traduite en français (cf. C. MARENCO, *Pia des Tolomei*, Paris, Lévy frères, 1855), en allemand (cf. C. MARENCO, *Pia*, Paris, Typographie Morris et Compagnie, 1856) et en espagnol (cf. C. MARENCO, *Pia de Tolomeo*, trad. por S. INFANTE DE PALACIOS y A. LEOPOLDO BRUZZI, Paris, Thunot, 1857).
- [7] Cf. B. SESTINI, *La Pia*, Roma, Stamperia Ajani, 1822 ; pour la traduction

“Le Dialogue dans le marécage”

qui résumant rapidement son malheur et peut-être quelques moments heureux^[24].

Pour ce qui est des influences dantesques, nous retrouvons, dans la pièce de Marguerite Yourcenar, le chiasme fameux du chant V du *Purgatoire* (“Siena mi fe’ ; disfecemi Maremma”)^[25] qui a rendu célèbre l’épisode de Pia. En effet, au moment où Sire Laurent se repent de sa dureté d’autrefois, devant Pia, on peut facilement entendre l’écho des vers qui sont à l’origine de l’épisode de la pièce : “Mais non : je vous ai détruite en toute sûreté de conscience” (DM, 193), dit Sire Laurent, avouant son insensibilité de jadis. On perçoit alors, dans le choix du participe passé “détruite”, la volonté de reprendre, d’une certaine façon, le “disfecemi” du *Purgatoire*. C’est un procédé assez proche de celui qu’utilise T. S. Eliot qui insère la structure du chant V dans *The Waste Land* (1922), en la modelant à ses propres fins^[26]. Le vers 134 apparaît ainsi dans les lamentations des trois sœurs de la Tamise (the Thames-daughters), déplorant la vie autour du fleuve, dans la partie qui porte le titre *The Fire Sermon* :

Highbury bore me. Richmond and Kew
Undid me. [...] (III, 293-294).^[27]

Cette méthode d’emprunt est assez fréquente chez T. S. Eliot et la liste des allusions à Dante, dans *The Waste Land*^[28] et dans d’autres de ses poèmes^[29], serait longue à épuiser. D’autre part,

française cf. B. SESTINI, *Pia, nouvelle historique*, trad. par CARDINI, Paris, Lefebvre, 1832 ; cette œuvre a aussi été l’objet d’un plagiat (cf. G. SBRIGHI, *La Pia*, Ravenna, Stamp. Roveri, 1825 ; et l’étude critique de T. BARBIERI, *Un plagio del primo Ottocento*, Firenze, Sansoni Antiquariato, 1962, qui atteste aussi le succès de ce texte (p. 7-8)).

[8] Cf. G. MORONI detto il NICCHIERI, *Pia de’ Tolomei*, Firenze, Tip. Salani, 1902.

[9] Cf. l’enregistrement effectué au Teatro dei Rinnovati de Sienne, le 3 septembre 1967, gravé récemment sur CD : G. DONIZETTI, S. CAMMARANO, *Pia de’ Tolomei*, Melodram, MEL 37017, 1988, ainsi que celui qui a eu lieu à Milan, le 3 octobre 1976, paru sur disque noir : G. DONIZETTI, S. CAMMARANO, *Pia de’ Tolomei*, MFR Records, MFR-145 (2), 1977 ; cette édition contient aussi le livret (Kaufman Research, 1977, p. 1-25).

[10] Cf. M. BANDELLO, *Un senese truova la moglie in adulterio e la mena fuori e l’*

l'influence de Dante sur ce poète est bien connue et attestée par T. S. Eliot lui-même dans des essais ^[30].

Quant au *Dialogue dans le marécage*, l'innovation de Marguerite Yourcenar réside dans le fait que ce n'est pas l'air malsain de la Maremme qui 'détruit' Pia (issue que, d'ailleurs, on ne connaît pas, la mort prochaine de la jeune femme et des servantes étant seulement supposée par frère Candide) ; c'est Sire Laurent lui-même qui admet sa volonté de 'détruire' une femme qu'il avait tant aimée et qui lui avait causé une si grande honte. En outre, cette résolution fait partie d'un contexte plus ample, qui comporte une confession et la quête du pardon. Ce n'est pas une phrase isolée du reste de la pièce, comme il arrive souvent chez les auteurs du XIX^{ème} siècle qui ont recours à des expédients artificiels afin d'inclure à tout prix la source d'inspiration dantesque dans leur texte, moyen facile de donner à des œuvres fades une apparence de culture.

Nous retrouvons une autre allusion à Dante dans la réplique d'une servante qui, ignorant l'identité de celui à qui elle parle, dénonce à Sire Laurent la méchanceté du vieux mari de sa maîtresse : "Depuis qu'il la gouverne, notre ville rose est devenue une ville rouge" (DM, 189). Dans cette affirmation, on ressent la présence des guerres civiles du XIII^{ème} siècle italien, où les habitants de villes voisines s'acharnent les uns contre les autres afin d'atteindre la suprématie. Sienna, ville rose, par la couleur de

ammazza, in *Tutte le opere di Matteo Bandello*, a cura di F. FLORA, Milano, Mondadori, 1966, vol. I, p. 141-145 ; cette nouvelle a été l'objet d'une adaptation en français, dès le XVI^{ème} siècle : M. BANDELLO, *Un gentilhomme Sienois ayant trouué sa femme estre adultere, la mena hors de Siene, et la fait miserablement mourir, avec la seruante qui estoit consentante au malefice*, in *Le Troisième tome des histoires tragiques, extraittes des œuvres Italiennes de Bandel*, contenant dix-huit Histoires traduites et enrichies outre l'invention de l'Auteur Par François de BELLE-FORÉST COMINGEOIS, Paris, Gabriel Buon, 1568, p. 270-299.

[11] Cf. Marguerite Yourcenar, *Examen...*, cit., p. 95, et Marguerite Yourcenar, *Aspects...*, cit., p. 170.

[12] Cf. Marguerite Yourcenar, *Examen...*, cit., p. 97-98.

[13] Cf. Marguerite Yourcenar, *Aspects...*, cit., p. 173.

[14] Cf. la citation des vers de Dante et l'emprunt du prénom de Pia pour désigner

très similaires. Mélisande, comme Pia, glisse constamment du rêve à la réalité, et comme Pia, elle aussi délire. Lors de sa rencontre avec Pelléas, au début du deuxième acte (II, 1) ^[34], l'esprit de l'héroïne glisse de la plaisanterie au sérieux, de l'inconscient au conscient, comme Pia le fait par rapport à la présence de Sire Laurent, tantôt reconnu, tantôt repoussé. Aussi le délire final de Pia rappelle-t-il la dernière scène de la pièce de M. Maeterlinck. L'héroïne de Marguerite Yourcenar reste indécise entre la défense de l'amour pour Simon et les attaques contre la cruauté du mari, tout comme Mélisande, entre la vie et la mort, ne perçoit pas tout à fait la réalité autour d'elle. Les répliques des deux personnages se font écho :

MELISANDE ...Est-ce le soleil qui se couche ? [...] Pourquoi demandez-vous cela ? Je n'ai jamais été mieux portante (V, 2, PM, 102).

PIA : Ce n'est pas le soleil... Il n'y a pas de soleil aujourd'hui, puisque Simon n'est pas là. [...] Ce n'est pas la fièvre... Je n'ai la fièvre que lorsque je l'attends (DM, 196).

L'inconscience de Mélisande est proche de celle de Pia :

MELISANDE. Je ne comprends pas non plus tout ce que je dis, voyez-vous... Je ne sais pas ce que je dis... Je ne sais pas ce que je sais... Je ne dis plus ce que je veux... (V, 2, PM, 102).

PIA : Oui... Oui... Mais je ne comprends pas quelles fautes (DM, 194).

Et si l'attitude de l'héroïne de M. Maeterlinck face à Golaud est peut-être involontaire, il n'est pas sûr non plus que le refus de Pia

FR renverra toujours à cette œuvre) ; pour la traduction française, cf. G. D'ANNUNZIO, *Francesca da Rimini*, trad. par G. HERELLE, Paris, Calmann-Lévy, 1910, p. 46 : "...telle qu'une fleur parmi tant de fer !"

[19] Marguerite Yourcenar, *Le Dialogue dans le marécage*, *Théâtre I*, cit., p. 188 ; les renvois à ce texte, qui ne présente que quelques variantes de style et de ponctuation par rapport à l'édition précédente de la pièce, suivront toujours les lettres DM ; quant à sa première parution dans une revue, cf. Marguerite Yourcenar, *Le Dialogue dans le marécage*, *La Revue de France*, XII, 4 (15 février 1932), p. 637-665.

[20] mais j'ai vu seulement une rose que l'on m'offrait, plus vive que la lèvre d'une fraîche blessure...

[21] Et nous tînmes ce rosier pour béni ; et nous le gardâmes intact comme une robe de virginité ;

"Le Dialogue dans le marécage"

ses briques sans doute, se transforme en ville rouge, à cause du sang des habitants morts à la guerre ou dans les règlements de comptes entre familles rivales. Ainsi Dante, dans son entretien avec Farinata degli Uberti, chef florentin des gibelins, dénonce-t-il l'atrocité des luttes intestines, notamment la bataille de Montaperti (1260) dont la préparation a concerné également Farinata :

Ond 'io a lui : "Lo strazio e 'l grande scempio
che fece l'Arbia colorata in rosso. (Inf., X, 85-86) [31]

Ici, ce n'est pas une ville, mais une rivière qui devient rouge, et à en croire les chroniqueurs de l'époque, toutes les rues et les collines des environs auraient connu le même sort [32].

Le "thème psychologique" pourrait, en revanche, donner à la pièce sa véritable dimension d'œuvre de théâtre. L' "émotion" que Marguerite Yourcenar aurait ressentie à la lecture des œuvres de Maurice Maeterlinck réapparaît dans *Le Dialogue dans le marécage* dont les nombreux débats d'âme engendrent de véritables situations dramatiques. Dans *Pelléas et Mélisande*, l'on retrouve, en effet l'archétype de la structure de certaines scènes du texte yourcenarien. En rapprochant ce "livret d'opéra en quête d'un compositeur", [33], mis en musique par C. Debussy une dizaine d'années après sa rédaction (en 1902), de la pièce de 1932, nous sommes surtout frappés par la présence de mouvements intérieurs

l'héroïne de la première nouvelle des "Idéologies passionnées" de M. BARRES, *Un amateur d'âmes*, in *Du Sang, de la Volupté et de la Mort*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1986, "10/18 Fins de siècles", p. 52-53.

[15] Cf. T. S. ELIOT, *The Waste Land*, in *The Complete Poems and Plays*, London, Faber & Faber, 1969, p. 70.

[16] Marguerite Yourcenar, "Note sur *Le Dialogue dans le marécage*", in *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1971, p. 176 (l'abréviation N, suivie de l'indication des pages, renvoie à cette préface).

[17] Cf. à propos des relations entre G. D'Annunzio et la musique : S. CELLUCCI MARCONI, *D'Annunzio e la musica*, L'Aquila, Japadre, 1972 ; dans ce livre, il est aussi question, dans le détail, des rapports du poète italien avec R. Zandonai, autour de la *Francesca da Rimini* (p. 95-98) et avec C. Debussy, pour *Le Martyre de Saint Sébastien* (p. 71-84).

[18] G. D'ANNUNZIO, *Francesca da Rimini*, Milano, Treves, 1902, p. 34 (le sigle

"Le Dialogue dans le marécage"

envers Sire Laurent soit tout à fait conscient :

MELISANDE. Est-ce vous, Golaud ? Je ne vous reconnaissais presque plus... C'est que j'ai le soleil du soir dans les yeux... (V, 2, PM, 104).

PIA : Il chancelle... Ce n'est vraiment qu'un pauvre homme... J'aurais pitié de mon mari, si je savais qu'il était si pauvre (DM, 200).

De même, les réponses de Mélisande à propos de Pelléas (V, 2, PM, 105-106), ne sont sans doute pas plus innocentes que la réaction, plus nette, de Pia (DM, 197). En effet, la source même du délire de Pia (le retour de Sire Laurent et peut-être la nouvelle de la mort de Simon qu'elle s'obstine à croire fausse) n'est pas très éloignée de l'origine de l'hallucination de Mélisande (l'apparition de Golaud et la séparation de Pelléas).

D'autre part, le rôle de Golaud n'est pas très différent de celui de Sire Laurent : les deux maris ont à peu près la même attitude face à leur femme. Pour Golaud, la jeunesse de Mélisande est une raison de plus pour la guider à tout prix ("Mélisande est très jeune et impressionnable, et il faut qu'on la ménage..." (III, 4, PM, 59)), ainsi que l'âge de Pia pousse Sire Laurent à devenir l'arbitre de sa vie ("Je l'ai choisie si jeune pour qu'elle fût irréprochable ; je me croyais digne de posséder une femme chaste... Aussi, afin qu'elle fût docile. Je me jugeais assez sage pour pouvoir diriger sa vie" (DM, 183)). De la même façon, ils sont jaloux tous deux et ils manifestent leur sentiment avec une véhémence toute proche. Ils

et jamais on n'en a cueilli une seule rose...

[22] Cf. G. D'ANNUNZIO, *Le Martyre de Saint Sébastien*, Paris, Calmann-Lévy, 1911.

[23] Cf. A. CARACCIO, *D'Annunzio dramaturge*, Paris, PUF, 1951, p. 179-183. En outre, à propos des relations entre Marguerite Yourcenar et G. D'Annunzio, il faut aussi remarquer de quelle façon le nom de l'écrivain italien revient à plusieurs reprises dans l'essai que l'auteur français a consacré à l'œuvre de Yukio Mishima (cf. Marguerite Yourcenar, *Mishima ou la vision du vide*, Paris, Gallimard, 1980, p. 44) où elle observe que "le style à la grande manière baroque [de D'Annunzio] peut se comparer à celui de Mishima" (*Idem*, p. 27, n. 2) ; plus loin, elle évoque aussi le 'mystère' du poète italien dont la "sensualité" des images a semblé se rapprocher davantage de celle du *Dialogue* : Y. Mishima, superviseur de la traduction japonaise du *Martyre de Saint-Sébastien* n'est pas sans avoir subi, lui non plus, l'influence de cette œuvre, si l'on tient compte du titre *Torture par les roses* qu'il donne à un album de

tiennent des propos très semblables. Méfiance (Golaud) et déception (Sire Laurent) éclatent d'une même manière, quand elles se confondent au soupçon d'infidélité. Ainsi réagit Golaud :

Voyez-vous ces grands yeux ? - On dirait qu'ils sont fiers d'être purs... [...] Ils sont plus grands que l'innocence !... [...] Je les connais, ces yeux ! Je les ai vus à l'œuvre ! Fermez-les, fermez-les ! ou je vais les fermer pour longtemps !... [...] - Donnez-moi cette main ! - Ah ! vos mains sont trop chaudes... Allez-vous-en ! Votre chair me dégoûte !... [...] - Vous allez me suivre à genoux ! - A genoux ! - A genoux devant moi (IV, 2, PM, 77-78).

Les mêmes arguments reviennent dans les injures de Sire Laurent qui attaque lui aussi l'innocence extérieure de Pia ; il dénonce le corps de sa femme comme étant l'instrument du péché, il la menace de mort, il l'humilie à cause de sa faute :

Regardez-la, frère Candide... Je me suis agenouillé devant cette femme impure... Cette femme de chair... Je lui ai demandé pardon d'avoir été juste envers elle, comme si, d'un homme tel que moi, on pouvait attendre autre chose que la justice. [...] Elle a été heureuse, tout le temps, de ce misérable bonheur. Et moi, qui me torturais pour elle... Elle a été heureuse comme seuls les coupables peuvent l'être ; les coupables sont les seuls qui s'imaginent être innocents... C'est à elle de me demander pardon. Demandez-moi pardon, Pia, avant que je vous envoie chez Dieu (DM, 199-200).

photographies, représentant plusieurs genres de morts (*Idem*, p. 111, n. 1).

[24] Cf. aussi E. DONADONI, *Le tre donne della Commedia*, in *Studi danteschi e manzoniani*, a cura di W. BINNI, Firenze, La Nuova Italia, 1963, p. 75-99 ; et U. BOSCO, *Pia*, in *Dante vicino. Contributi e letture*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1976, p. 149-150.

[25] Dante consacre sept vers au personnage de Pia (*Purg.*, V, 130-136) :

"Deh, quando tu sarai tornato al mondo,
e riposato della lunga via"
seguitò il terzo spirito al secondo,
"ricorditi di me che son la Pia :
Siena mi fe' ; disfecemi Maremma :
salsi colui che 'n nanellata pria
disposando m'avea con la sua gemma".

(D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia, Purgatorio*, a cura di N. SAPEGNO, Firenze, La Nuova Italia, 1978, vol. II, p. 55-56) ; pour la traduction française,

"Le Dialogue dans le marécage"

Dans la bonne disposition devant la faute, réelle ou supposée, de sa femme, les réactions de Golaud sont également proches de celles de Sire Laurent. En un premier temps, en effet, ils s'apitoient sur eux-mêmes, à cause de leur rigueur. Ainsi, les raisonnements utilisés rebondissent-ils d'une pièce à l'autre, afin de donner ou même d'obtenir un pardon qui n'est qu'un expédient pour se rassurer soi-même (V, 2, PM, 105) (DM, 191-192).

Dans la même perspective que le M. Maeterlinck de *Pelléas et Mélisande*, l'on peut aussi citer la présence, dans la pièce de Marguerite Yourcenar, de quelques influences de Rainer Maria Rilke. En effet, nous retrouvons une allusion à "l'œuvre grave et pathétique" ^[35] de cet auteur, dans la *Préface à Alexis ou le Traité du Vain Combat*, roman qui date de la même époque que le *Dialogue*, et que l'auteur ne néglige pas d'évoquer dans sa *Note introductive* (N, 176).

Ici, il est plus intéressant de prendre en considération son théâtre et en particulier la pièce intitulée *La Princesse blanche* ^[36]. Les points communs entre les deux textes sont assez nombreux. Cependant, nous voulons insister davantage sur l'atmosphère qui s'en dégage. Au premier abord, nous pouvons constater une ressemblance de structure plutôt frappante, surtout à l'égard du lieu, des personnages et de leur relation avec le temps écoulé. D'une part, dans les deux cas, l'intrigue se situe en plein air, dans

nous nous rapporterons toujours à : D. ALIGHIERI, *La Divine Comédie*, trad. par L. PORTIER, Paris, Les Editions du Cerf, 1987, p. 219-220 :

"Ah quand tu seras retourné au monde
et reposé de ton long chemin",
reprit le troisième esprit après le second,
"souviens-toi de moi qui suis la Pia :
Sienne me fit, me défit Maremma,
le sait celui qui, avant, en m'épousant
m'avait passé l'anneau avec sa gemme".

[26] Cf. à ce propos J. J. WILHELM, *Two Visions of the Journey of Life : Dante as a guide for Eliot and Pound*, in *Dante's influence on American writers 1776-1976*, New York, Griffon, 1977, p. 23 ; et G. HOUGH, *Dante and Eliot*, "The Critical Quarterly", XVI, 4 (Winter 1974), p. 295-296.

[27] T. S. ELIOT, *The Waste...*, cit., p. 70 ; pour la traduction française, cf. T. S. ELIOT, *La Terre vaine*, in *Poésie*, trad. par P. LEYRIS, Paris, Seuil, 1969, p.

un milieu noble, bien que la "villa princière" (PB, 19) de *La Princesse blanche* soit en contraste avec le "vieux manoir délabré" (DM, 179) du *Dialogue*. D'autre part, l'action se déroule toujours en Toscane, dans les environs de Lucques, à en croire le messager qui en vient, ville grise et poussiéreuse (PB, 33, 35), dont la couleur est aussi bien mise en relief que pour Sienne, comme nous l'avons déjà constaté. Quant aux personnages, nous pouvons facilement établir une symétrie entre la princesse et Pia, deux femmes en attente de quelque chose, entre Monna Lara et Amadeo, dévoués envers l'héroïne de R. M. Rilke, et les deux servantes de Marguerite Yourcenar, entre le messager et Sire Laurent, et, enfin, entre Simon et un jeune homme attendu, donc situé hors de la scène, évoqué à plusieurs reprises. Bien évidemment, l'importance de Sire Laurent dépasse largement le rôle que peut assurer le messager dans sa brève apparition. Cependant, ils ont tous deux la tâche de constituer le moment de rupture de la pièce et de ramener l'héroïne à la réalité. A propos des relations de cette dernière avec le temps, dans les deux pièces, les années sont marquées par rapport à un épisode fondamental de sa vie conjugale : aux douze ans de captivité de Pia correspondent les onze années de mariage (PB, 22) de la princesse blanche, d'une certaine façon elle aussi prisonnière dans sa villa.

Quant à la présence d'une atmosphère similaire, les trois thèmes que nous désirons mettre en évidence se trouvent liés l'un à l'autre, de manière à créer une sorte de fil conducteur dans la

77 : "Oui, Highbury m'a faite ; Richmond et Kew, défaite".

- [28] Cf. surtout la dédicace et les vers I, 60-63, respectivement in T. S. ELIOT, *The Waste...*, cit., p. 59, 62.
- [29] Cf. l'exergue de T. S. ELIOT, *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, in *The Complete...*, cit. ; ainsi que certains passages de *The Hollow Men* et de *Little Gidding*, respectivement in *The Complete...*, cit., p. 81-86, 193-195.
- [30] Cf. T. S. ELIOT, *Dante*, in *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*, London, Methuen & Co., 1920, p. 159-171 ; T. S. ELIOT, *Dante*, London, Faber & Faber, 1929 ; T. S. ELIOT, *What Dante Means to Me*, in *To Criticize the Critic*, London, Faber & Faber, 1965, p. 125-135.
- [31] D. ALIGHIERI, *la Divina...*, cit., *Inferno*, vol. I, 1977, p. 117 : "Alors je lui dis : "Le massacre et le grand carnage / qui firent l'Arbia couleur du sang"".
- [32] *Idem*, p. 117, n. 86.
- [33] E. LOCKSPEISER, *Debussy. Sa vie et sa pensée*, trad. par L. DILE, Paris,

“Le Dialogue dans le mariage”

pièce. La jeunesse, l'attente de quelqu'un et l'importance donnée au rêve et à une impression évanescence se rejoignent dans le personnage du jeune homme, hors champ. L'âge de la princesse, comme celui de Pia, est souligné dès les premières répliques, au moment de l'évocation de son mariage. A cet égard, nous retrouvons aussi une image qui se relie à ce que nous avons observé à propos de la “sensualité” du *Dialogue*, dans ses relations avec la poésie de G. D'Annunzio :

J'étais une enfant. [...]

Oui, quand on leur enlève toutes leurs roses
et toutes leurs légendes
et qu'autour de leur tête on dispose
les fleurs d'oranger plus qu'écloses,
et sur leur front les ombres froides qui descendent,
quand les enfants sont pour finir certaines
que ces ombres sont celles de la précoce couronne de noces :
alors les enfants deviennent - des reines (PB, 22).

D'ailleurs, ce thème de la jeunesse est étroitement en rapport avec celui de l'attente de quelqu'un d'imprécis : “La jeunesse n'est rien que le souvenir / de quelqu'un qui n'est pas encore venu” (PB, 48). Cela évoque l'éternel espoir de Pia qui croit revoir régulièrement Simon. Et de même que ces rencontres entre les deux jeunes gens de la pièce de Marguerite Yourcenar sont évanescences, celles de la princesse blanche se révèlent en rêve (PB, 26-27). Du reste, cette attente revient, comme une sorte de refrain, tout au long de la

Fayard, 1980, p. 254.

[34] Cf. M. MAETERLINCK, *Pelléas et Mélisande* (1892), in *Théâtre II*, Paris-Genève, Ressources, 1979, p. 27 (nous renverrons à ce texte comme PM).

[35] Marguerite Yourcenar, *Préface, Alexis ou le Traité du Vain Combat*, in *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, 1982, “Bibliothèque de la Pléiade”, p. 7.

[36] Cf. R. M. RILKE, *Die Weisse Fürstin*, in *Sämtliche Werke*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1955-1966 ; nous travaillons sur la traduction française : R. M. RILKE, *La Princesse blanche*, trad. par M. REGNAUT, Arles, Actes Sud, 1987, que nous citerons toujours comme PB. Nous désirons signaler, par ailleurs, que ce renseignement nous a été fourni par L. Coppola, le metteur en scène italien qui a admirablement traduit le théâtre de Marguerite Yourcenar en sa langue et qui a réalisé deux de ses pièces (cf. *Elettra o la caduta delle maschere*, avec la Cooperativa Teatro di Sardegna, dans le cadre de la manifestation ‘La Notte dei poeti’ (août 1986), au Teatro Romano di Nora (Cagliari) ; *Il dialogo nella*

pièce et, comme pour Pia, elle contraste avec le souvenir du mari de la princesse :

[...] Aujourd'hui c'est à lui
que j'appartiens, à lui qui vient.
Riche pour lui seul, acquise à lui,
comme l'héritage de ses aïeux.
Même mon époux m'a préservée pour lui ;
par sa brutalité, par sa démesure de furieux (PB, 43).

Le rôle de l'époux semble donc s'effacer à mesure que s'affirme la présence du jeune homme imaginaire (PB, 44-45) ; nous retrouvons ainsi une autre ressemblance avec Sire Laurent qui, pendant quelque temps, oublie Pia à cause d'une maîtresse.

Cependant, malgré les analogies de structure entre *La Princesse blanche* et *Le Dialogue dans le marécage*, avec R. M. Rilke, la séparation entre influences dramatiques et poétiques s'amincit, les correspondances entre l'agencement des deux pièces présentant aussi des choix stylistiques très similaires. La bipartition entre "thème musical" et "thème psychologique", d'ailleurs, n'est pas si nette pour M. Maeterlinck non plus. *Pelléas* et *Mélisande* présente aussi des images très proches de la poésie de la pièce de Marguerite Yourcenar. La comparaison qu'utilise Pelléas, se souvenant de la voix de sa bien-aimée, n'est pas sans rappeler une autre métaphore employée par Sire Laurent à l'adresse de la femme idéale qui contraste avec Pia et qu'il voudrait avoir connue :

PELLEAS. ... Ta voix ! ta voix ! ... Elle est plus fraîche et plus franche
que l'eau !... On dirait de l'eau pure sur mes lèvres !... On dirait de
l'eau pure sur mes mains... (IV, 4, PM, 86).
SIRE LAURENT : ... Pourtant des débauchés ont des femmes pareilles à
l'eau pure qui désaltère après l'ivresse... (DM, 184).

De même, dans une autre œuvre de M. Maeterlinck, *Monna Vanna*, drame lyrique écrit pour la musique d'Henry Février, joué

palude, avec la Cooperativa La Fabbrica dell'attore et l'Associazione Culturale Il Minotauro, présenté d'abord au festival de Montalcino (été 1987), repris ensuite au Teatro in Trastevere de Rome (printemps 1988).

"Le Dialogue dans le marécage"

à Paris en 1909, nous pouvons relever la description que fait Guido Colonna des yeux de Vanna, sa femme :

Quand ils ont vu ces yeux, ils n'ont rien demandé, j'en suis sûr... Ils n'ont pas exigé de réponse ; leur clarté répondait. Elle mettait un grand lac de lumière et d'amour que rien n'eût pu franchir entre leurs pensées et la tienne...^[37]

Cette même image de clarté correspondant à un désir de pureté, revient chez Sire Laurent, dans une autre illustration de celle qui serait pour lui la femme idéale : "J'aurais pu rencontrer une femme dont l'âme eût été comme une lampe qui éclaire tout autour d'elle..." (DM, 184).

Dans la même pièce, en outre, la constance de Prinzivalle, amoureux de Vanna pour avoir joué avec elle à l'âge de douze ans, présente une certaine analogie avec la fidélité de Pia au souvenir de Simon. Dans les deux cas, il s'agit d'un amour qui marque à jamais des êtres très jeunes : Prinzivalle ne peut se séparer de l'image de Vanna jusqu'à ce qu'il ne l'ait revue, dans l'espoir de l'aimer à nouveau ; Pia refuse d'écouter la nouvelle de la mort de Simon car il est toujours vivant pour elle, qui le retrouve à tout moment.

Toutefois, par cette dernière correspondance, nous revenons plutôt aux réflexions concernant la structure dramatique de la pièce de Marguerite Yourcenar. Le même genre de transition entre poésie et théâtre se manifeste encore une fois dans l'allusion de l'auteur au théâtre Nô, car si "l'impression fantomale" (N, 176) de Pia fait d'elle un personnage à mi-chemin entre la femme aperçue dans le *Purgatoire* dantesque et l'héroïne de tragédie du XIX^{ème} siècle, cette attitude nous ramène aussi au 'Shité' annoncé dans la *Note* introductive.

La constatation de la fluctuation entre poésie et théâtre ne nous permet donc pas de situer exactement *Le Dialogue dans le marécage* d'un côté ou de l'autre. Peut-on trouver une réponse dans les réalisations de la pièce qui ont été portées à la scène pendant

[37] M. MAETERLINCK, *Monna Vanna*, Paris, Fasquelle, 1909, pp. 9-10.

ces dernières années ? La structure dramatique que l'on aperçoit dans ce texte, suffit-elle pour être exploitée à des fins dramaturgiques ?

Jean-Loup Wolff, le metteur en scène qui a monté l'œuvre en février-mars 1988, à Paris, au Théâtre Renaud-Barrault, se serait posé lui aussi la question et aurait essayé de dégager du *Dialogue dans le marécage* ses potentialités dramatiques^[38]. Ayant constaté le peu d'action de ce texte, il a choisi d'insister sur la psychologie des deux personnages principaux, Pia et Sire Laurent, parfois exagérant sans doute en ce qui concerne le second, pour qui J. -L. Wolff a négligé l'aspect ascétique, dans le but d'exploiter son passé d'homme de guerre. Quant à l'allusion de Marguerite Yourcenar au théâtre Nô, il en a fait à la fois un support musical et chorégraphique, par l'introduction d'une musique orientale devant servir d'ouverture et par l'attribution à Pia et aux servantes de gestes et de répliques très connotés dans le même sens. A une question à ce propos, le metteur en scène avait répondu en soulignant l'importance de ces détails qui, avec d'autres allusions au chœur grec et au chant grégorien, voulaient attribuer au *Dialogue dans le marécage* le rôle de résumer plusieurs genres de théâtre, jusqu'à devenir le symbole du théâtre universel. La suppression de toute limite, soit-elle géographique ou temporelle, reflète, d'ailleurs, l'image de Pia qui ne peut vieillir et finira aussi par être intégrée dans ce marécage, dans cette terre, avec ses servantes, chaînons d'un cycle perpétuel.

Ce metteur en scène a donc essayé de souligner les possibilités qui ressortent du *Dialogue dans le marécage* en tant que pièce de théâtre, même si parfois sa production semblait aller dans une direction un peu différente de celle que l'auteur aurait indiquée. Bien que cette démarche ne soit pas forcément blâmable, à la lecture de la *Note sur "Le Dialogue dans le marécage"*, nous

[38] Nous avons rencontré J. -L. Wolff, au Théâtre Renaud-Barrault de Paris, le 6 février 1988 ; nous ferons toujours allusion à cet entretien que nous reproduisons dans *Des influences et du théâtre*, chapitre de la thèse que nous préparons sous la direction de Monsieur le Professeur D. -H. Pageaux à l'Université de la Sorbonne Nouvelle, sur le sujet : *Marguerite Yourcenar et la culture italienne*.

“Le Dialogue dans le marécage”

croions comprendre que l'auteur aurait voulu insister davantage sur le thème humain, sur le courant psychologique qui se transmet entre les deux personnages principaux, que sur les correspondances avec le théâtre Nô, pour lequel elle ne relève que des analogies de structure, par ailleurs inconscientes au moment de la rédaction (N, 176).

L'action dramatique qui naît de la relation humaine doit sans doute se conjuguer avec la musicalité qui émane de cette œuvre. C'est dans cette direction qu'a voulu probablement aller Luca Coppola pour la mise en scène italienne de la pièce. En rendant aux personnages leur langue toscane d'origine, dans une traduction admirable, la poésie du texte yourcenarien véhicule le caractère dramatique du *Dialogue* entre Pia et Sire Laurent. Ainsi, même dans un décor très dépouillé, dans le silence de la Maremme du XIII^{ème} siècle, sans trop de moyens qui auraient pu attirer les spectateurs par l'éclat des costumes ou du décor, le réalisateur italien réussit-il à catalyser l'attention du public par la poésie de la langue de Marguerite Yourcenar, bien sûr, mais aussi par le drame psychologique qui se déroule sur scène.

En définitive, si la lecture du *Dialogue dans le marécage* semble faire conclure que l'on se trouve plutôt en présence d'un poème en prose, nous ne pourrions nier que, quand la charge dramatique qui ressort de cet acte unique est exploitée avec talent, elle permet de donner libre cours aux débats d'âme des deux personnages principaux, se conjuguant en une véritable action qui a rendu possible la mise en scène de la pièce.