

LA PIA DE DANTE OU LES NUANCES MUSICALES D'UNE PIÈCE YOURCENARIENNE

Par Loredana PRIMOZICH (Université de Turin)

La beauté délicate et fugitive du *Dialogue dans le marécage* [1] nous a toujours charmée à cause de son harmonie artistique. Du texte se dégagent, en effet, des sonorités qui comptent, à juste titre, parmi ses lignes de force. Nous nous proposons, donc, de mettre en relief ces traits à partir de trois directions principales : son originalité par rapport aux vers de Dante ; ses sources ; la place, enfin, que cette pièce occupe dans *Théâtre I*.

Les deux Pia

Les affinités entre les deux Pia sont l'un des points fondamentaux de la pièce. Ici, M. Yourcenar a suivi le chemin frayé par le poète italien, dont l'influence est mise en relief au début de la *Préface* [2]. *Le Dialogue...*, en fait, est l'histoire qui justifie ces vers de la *Comédie*, insérés dans le Chant V du *Purgatoire*. Ces deux tercets offrent des difficultés d'interprétation auxquelles se heurtent de tout temps les critiques de Dante. Car tout concourt à multiplier l'incertitude qui saisit le lecteur vis-à-vis de ce fait, si bref mais si lourd de sens et de sentiment. Et comment peut-on oublier cette voix, perdre parmi la foule des âmes de la *Comédie* cette femme qui attire l'attention ? C'est pour ne pas céder à la tentation de l'oubli, croyons-nous, que M. Yourcenar a créé *Le Dialogue...* .

Les glossateurs de Dante sont unanimes pour ce qui concerne Pia, même si la question du point de vue historique risque de ne jamais se résoudre. Toutefois, M. Yourcenar est tranchante lorsqu'elle qualifie cette histoire d' "anecdote bien entendu controuvée" [3], se rangeant, donc, parmi ceux qui refusent la véridicité de la tradition à cause des

[1] Yourcenar, M. , *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1971, pp. 173-201.

[2] Aussi *Les Dieux ne sont pas morts* (1921) et *La Voix des choses* (1987) témoignent-ils de l'attrait profond de Dante sur M. Yourcenar.

[3] Yourcenar, M. , *Théâtre I, Dialogue...* , cit. , p. 175.

archives [4]. Quant à la fin de Pia, l'auteur suit la thèse selon laquelle cette Siennoise ne fut pas tuée par son mari [5]. Elle, au contraire, serait morte à cause des fièvres palustres empoisonnant l'air, comme nous pouvons l'envisager si nous donnons à l'expression "difecemi Maremma" (me défait Maremma) le sens d'épuiser, décomposer. Le vrai problème, par conséquent, ne réside pas dans l'acceptation ni dans le refus d'une tradition. Le grand pari de M. Yourcenar, émule de Dante, c'est de dessiner un visage de femme derrière les mots voilés du poète italien, d'en faire ressortir les notes les plus pures comme dans une symphonie vitale, tout en cherchant à justifier le péché de Pia. Les points de contact entre les deux Pia sont nombreux. Nous tenons, tout d'abord, à en souligner les traits parfaitement, cohérents, car, si nous établissons un parallèle entre *Le Dialogue...* et les deux tercets du Chant V, nous avons d'une part une pièce composée de trois scènes, de l'autre deux strophes de trois vers. Notre surprise augmente si nous en considérons le nombre des personnages : ils sont cinq dans les deux cas ! Sire Laurent, Frère Candide, Pia répondent et renvoient à Dante, Virgile et Pia dans la *Comédie*, les autres personnages étant presque réduits au rôle de spectateurs privilégiés. D'où s'ensuit un rapprochement à vrai dire hasardeux, tant il est fascinant. Sire Laurent, le pèlerin-pécheur, ne serait-il pas l'image spéculaire de Dante, voyageant par le Purgatoire, ce pays brumeux qui ressemble au marécage yourcenarien ? Et encore, la présence silencieuse de Virgile aux côtés de Dante ne saurait-elle justifier ce Frère Candide, qui est censé accompagner Sire Laurent sur le chemin qui conduit à la purification ? D'ailleurs, le paysage même prête aux rapprochements. Sire Laurent ne reconnaît pas cette terre où son père a grandi et qu'il visitait si souvent. Il lui semble que la seule présence de Pia ait presque changé ce lieu, lorsqu'il dit : "Je n'avais jamais fait cette route... Je n'avais jamais vu ce domaine" [6]. Le désarroi qui s'empare de lui le transporte dans un autre espace, proche du Purgatoire de Dante.

[4] Ces anciens documents, faut-il le souligner, ne confortent ni ne contredisent la tradition.

[5] Pia fut renfermée par son deuxième mari, Nello de' Pannocchieschi, dans un château de la Maremma. La cause fut la jalousie ou le désir d'un nouveau mariage. Elle fut probablement jetée d'une côte escarpée du château, qui existe encore de nos jours sous le nom de 'Saut de la Comtesse'.

[6] Yourcenar, M., *Théâtre I, Dialogue...*, cit., p. 181.

Analysons brièvement le récit de Dante, découvrant d'intéressantes analogies entre Pia et l'héroïne yourcenarienne. La prière de cette femme s'ouvre par des mots courtois, de même que, dans *Le Dialogue...*, Pia offre du pain et des roses aux mendiants qui passent et qu'elle avoue : "Je suis heureuse ici" [7]. Avant de formuler son désir, elle se préoccupe de la fatigue et du long voyage du Poète. Elle exprime, enfin, son vœu d'être rappelée, très doucement, comme si elle ne voulait pas contraindre Dante. Le récit de sa vie, résumée en très peu de mots, atteint à la perfection grâce au contraste du verbe 'faire' et au chiasme 'Sienne me fit, me défît Maremmè'. D'un accent plein d'amour et non pas de haine, Pia se souvient aussi de son mari, suspecté de meurtre, au moment des fiançailles. C'est donc une figure exquise et mélancolique, une femme qui a connu le péché mais qui a pardonné. Les critiques, partant, y discernent "le vague musical de cette femme, repliée sur elle-même comme une voyante à l'abri des passions" [8]. L'épisode de Pia est non seulement l'hommage de Dante à l'éternel féminin mais le fin travail du Poète qui joue avec les allusions et les sons qui se perdent dans un perpétuel murmure. Cette poésie musicale est reprise dans *Le Dialogue...*, car la situation scénique provoque des tensions au sein des personnages, comme des notes basses et hautes se répondent. De plus, le recours aux 'deutéragonistes' offre des déploiements majeurs, leurs mots se répétant à l'infini comme le refrain d'une chanson. Dans cette séquence au mouvement souple et rythmique, a lieu le dialogue entre Pia et Sire Laurent, ou pour mieux dire, le 'jeu parti' du Devoir et de l'Amour, rejeu moderne du Moyen Age.

Une analyse des mots révèle l'emploi exagéré de termes se rapportant à la sphère du devoir. La première scène, qui sert de prélude, est en réalité plus un monologue de Sire Laurent qu'un dialogue entre lui et Frère Candide. Ce mentor vers l'Infini ponctuant ses affirmations, il nous semble que les mots de Sire Laurent cachent un désir de justification. Son sens du devoir qui tend très tôt vers la culpabilité est la clef grâce à laquelle nous pouvons saisir la mentalité de cet homme. Grandi dans cette atmosphère lourde de justice, il a pour devise 'obéir, mériter, défendre'. Pour lui, la nature n'est qu'imperfection et son cycle vital ne produit que des dissipateurs. De son propre aveu,

[7] *Ibid.*, p. 191.

[8] Cf. Puppo, M., *Il canto V del Purgatorio*, Firenze, Le Monnier, 1963, p. 18.

néanmoins, nous apprenons son incapacité de saisir les desseins divins et leur beauté : devenu homme trop vite, il n'a pas connu l'émerveillement des jours printaniers. Qui plus est, il n'a pas vu dans la jeunesse de Pia "la surabondance d'avenir [...] la corbeille qu'on devait remplir de fruits, [les] deux mains tendues vers tout l'or du monde" [9]. Il n'y a vu que le péché d'une âme comme il n'y voit, maintenant, que la répétition de cette ancienne faute. Pia reste pour lui une énigme. D'ailleurs, cette soeur de l'autre Pia nous surprend pour sa poésie symbolique et pour sa fragilité, qui devient chez elle force d'amour. Le marécage, alors, est le Purgatoire yourcenarien où la chair se transforme en esprit et la forme devient peinture, extase, rêve. La compréhension se passe des aveux, la vie réelle et la vie rêvée se soudant dans cet éternel présent. Aussi, le "Dieu m'a dupé" [10], ce cri déchirant de Sire Laurent, fait-il place au vertige. Cet homme arrive enfin à percevoir obscurément le miracle du bonheur, qui justifie le refus de partir de Pia pour demeurer dans ce lieu insane et mortel. Mais, c'est bien dans ce royaume aux contours flous, rempli du parfum des roses, que Pia s'abandonne au rêve de son amour. Sur ses lèvres erre un sourire ému et fantastique, car elle, détachée du monde, peut à jamais suivre sa chimère.

Les sources

La date de composition du *Dialogue...* nous fait naturellement songer à un autre ouvrage yourcenarien. C'est l'auteur lui-même qui nous suggère dans sa *Préface* qu'il "y discerne [...] certaines caractéristiques de sentiment et de pensée qui marquent [...] *Alexis*" [11]. Ces ouvrages sont tous deux gouvernés par "le style tremblé", par de "tâtonnantes prises de conscience presque voluptueusement ralenties par d'infinis scrupules" [12]. Aussi leur parenté est-elle plus étroite d'autant que la musique se répand en contrepoint du désir de liberté animant *Alexis*. L'atmosphère du *Dialogue...*, par contre, aussi bien que le thème central se nourrissent d'inspirations fort différentes, quoique très reliées les unes aux autres. En effet, les ouvrages de Maeterlinck et de

[9] Yourcenar, M., *Théâtre I, Dialogue...*, cit., p. 183.

[10] *Ibid.*, p. 200.

[11] *Ibid.*, p. 176.

[12] *Ibid.*

D'Annunzio, et, par certains aspects, les Nô japonais révèlent cette sensualité tantôt voilée, tantôt visible qui jaillit de cette pièce. Par conséquent, *Pelléas et Mélisande* répond à plus d'une question posée dans *Le Dialogue...*, tandis que nous retrouvons chez Pia le visage un peu terni de ces princesses de Maeterlinck, oubliées dans les châteaux[13], et que les "roses sur les marais" [14] sont un écho des rosiers interdits qui poussent dans le marécage yourcenarien. De plus, le pèlerinage de Sire Laurent renvoie aux prières du poète belge, à ces "faibles fleurs dans un verre d'eau" [15], symbole de dévotion. D'ailleurs, la musique est une des parties fondamentales du Nô, selon les préceptes du dramaturge Zeami Motokiyo. On pourrait, donc, considérer *Le Dialogue...* comme un essai où M. Yourcenar a résumé ses vues sur ce genre théâtral. L'imitation, consciente ou non, fait place ici à une suite d'éléments qui vont du décor typiquement stylisé aux mouvements secrets des personnages. La scène contient les trois éléments canoniques du Nô : la pierre, l'herbe, l'eau. Ils y deviennent le château, les roses, les marais. De plus, nous pouvons y surprendre non seulement les gestes lents et fatigués de Sire Laurent et de son compagnon, mais aussi ceux de Pia, cette reine qui dispense ses faveurs et ses roses aux mendiants d'amour. Le symbolisme du Nô, enfin, se charge de nuances mythiques, puisque Sire Laurent-Waki parfait son pèlerinage grâce aux hallucinations de Pia-Shité, qui demeure, le sourire figé et les gestes hiératiques, sans que le public sache si elle est folle ou non. Nous ne savons pas non plus si elle est, en quelque sorte, le simulacre (nouvelle Hélène !) de la femme que Sire Laurent a jadis aimée. Dans cette pièce, tout est double et se réfléchit comme dans un jeu de miroirs, où l'on n'arrive pas à comprendre la vérité, suspendue qu'elle est à jamais entre le rêve et la réalité. Les jeux sonores de D'Annunzio transparaissent, eux aussi, au travers du *Dialogue...* comme des lueurs intermittentes. Nous devinons à peine la langueur et la morbidesse délicate des chairs que M. Yourcenar fait revivre par de petites touches de peintre. C'est pourquoi Pia évoque Marie Ferrès, cette Siennoise, qui, dans *Il Piacere* de D'Annun-

[13] Cf. ce vers du poème "Regards" : "Princesses abandonnées en des marécages sans issue", dans Maeterlinck, M., *Poésies complètes, éd. déf. par J. Hanse, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1965, p. 159.*

[14] *Ibid.*, p. 124 - "Oraison".

[15] *Ibid.*, p. 123.

zio, s'élève au-dessus des intrigues amoureuses de la Rome à la fin du XIXe siècle [16].

Une analyse corrélatrice révèle des liens plus forts qu'on n'aurait cru, car des fils subtils joignent le roman à la pièce. Si la musique est la note sur laquelle s'accordent les actes et les amours d'André Sperelli, le héros du roman, c'est dans la voix modulée de Pia que se répercute l'écho de la "Gavotte des Dames Jaunes" de Rameau ou de "Nina Pazza" de Paisiello, jouées dans *Il Piacere*. Pia, sans nul doute, est parèdre de Marie. Ces femmes incarnent bien le type de la Femme idéale, qui permet le passage vers le Tout, même si ces symboles vivants de l'éternité évoquent leurs contraires, la deuxième femme de Sire Laurent et Hélène Muti, pourvues d'attributs féminins plus réels. C'est la mort qui unit les deux femmes du *Dialogue...* . "Depuis sa mort - avoue Sire Laurent à Pia - je n'arrive plus à bien vous distinguer l'une de l'autre, car une morte est aussi une prisonnière" [17]. Au contraire, le lien entre Marie et Hélène se fonde sur leur voix, dont les tons sont si particuliers. Toutefois, la nouveauté que M. Yourcenar introduit dans sa pièce est le caractère ambigu de son héroïne. Aux yeux de Sire Laurent, Pia est la femme qui l'a lésé, trahi. Ce qui frappe davantage, c'est qu'elle refuse de sortir de sa solitude, préférant jouer le rôle de la maîtresse fidèle, infidèlement liée au souvenir de son amant. C'est enfin elle qui, dans son isolement forcé, concilie les contraires, les roses offertes n'étant plus que l'expression de la passion mais aussi de la pureté.

La place

Le choix de placer cette pièce à la fin de *Théâtre I*, juste après *Rendre à César* et *La Petite Sirène*, nous paraît significatif. Il s'agit dans les trois cas de l'histoire d'une héroïne qui aime passionnément un homme et un idéal. Marcella, la Sirène, Pia ne sont, donc, que les trois visages que peut prendre l'idée de l'amour dans une perspective platonicienne. Mais, si l'attentat de Marcella contre Mussolini ne cache que sa tentative pour s'affranchir de son lien avec

[16] D'Annunzio, G. , *Il Piacere*, Milan, Treves, 1889 ; tr. fr. *L'enfant de volupté*, Paris, Calmann-Lévy, 1940.

[17] Yourcenar, M. , *Théâtre I, Dialogue...* , cit. , p. 194.

La Pia de Dante ou les nuances musicales

Alessandro^[18] ; et que le renoncement de la Sirène devienne le symbole de son salut éternel, les mots que s'échangent Pia et Sire Laurent, la souffrance et le châtement provoquent une catharsis qui purifie les protagonistes. Les dates de composition ne nous aident guère quant à l'ordre final de 1971, lorsque les trois pièces furent rééditées. Chronologiquement, *Le Dialogue...* est la pièce la plus ancienne, écrite en 1931 ou même dès 1929. Par contre, *Rendre à César*, adaptation théâtrale de *Denier du rêve* [19], date de 1961, et *La Petite Sirène* fut "un divertissement", au dire de M. Yourcenar, inspiré d'Everett Austin en 1942.

Si toutefois, nous en perceons l'unité harmonique, nous comprenons la parfaite cohérence aussi bien que la tenue de *Théâtre I*, qu'on peut considérer comme une sonate. Nous sommes presque surpris, tout d'abord, par les déroulements du thème. L'amour féminin se heurtant à la réalité est la phrase aux modulations profondes qui se développe le long du recueil. La rébellion de Marcella est accompagnée des chants guerriers et patriotiques de l'ère fasciste italienne. Elle exprime une lutte vigoureuse, sombre et presque virile ; alors que la mélancolie et l'amour exquis de *La Petite Sirène* suivent les mouvements des vagues comme si une danse accompagnait un andante. L'amour de Pia, enfin est si murmuré qu'on le devine à peine. La musique s'achève alors par un pianissimo qui s'évanouit parmi les roses dans cette atmosphère presque raréfiée et irréelle qui règne dans le marécage. Le sentiment qui domine ici devient plus humain et plus élégiaque, car le souvenir passionné se colore de tristesse. C'est pourquoi la romance de Pia exprime deux mouvements lents et indécis vers l'aube lointaine du salut : l'oubli pour Pia et l'expiation pour Sire Laurent.

L'image de Pia se présenta très tôt, donc, aux yeux de la jeune Marguerite, puisque nous la retrouvons, aussi, parmi d'autres femmes, dans "Sur un miroir", sonnet des *Dieux ne sont pas morts* [20]. Or, ces belles d'antan, Laure, Fiammetta, Joconde, Pia, Simonetta

[18] Le binôme amour-sang prend ici le visage farouche de Thanatos.

[19] Ce livre fut composé en 1933, après de nombreux voyages dans l'Italie fasciste. Nous citons, entre autres, celui de 1922 à Vérone et Milan, lors de la Marche sur Rome.

[20] Yourcenar, M. (arg), *Les Dieux ne sont pas morts*, Paris, Sansot, 1922, p. 123.

Loredana Primozich

regardèrent leurs visages dans ce miroir magique qui en reflète un seul, le visage immortel de Béatrice. C'est pourquoi Pia, dans *Le Dialogue...*, se regarde longuement, elle aussi, dans ce même miroir, dont les images évocatrices révèlent des mystères.

“Contemple (son) sourire et devine (ses) larmes” [21], nous suggère M. Yourcenar, l'ombre passagère de Pia n'étant plus qu'un sentiment de nostalgie sur les notes allongées du Temps et de la Beauté.

[21] *Ibid.*