

## PASSIONI

par Donata CIVARDI (Ass. Gente di Teatro, Milan)

Du 6 au 25 février 1990, nous avons présenté au Teatro Out Off (Milan) le spectacle "Passioni", libre adaptation de *Feux* de M. Yourcenar. On travaillait sur ce texte depuis longtemps, juste quelques mois avant la mort de Yourcenar.

Cette romancière nous avait fascinés car fort éloignée de l'approximation, elle a fait du savoir un moyen indispensable à la création artistique. Sa rigueur était une garantie d'être en contact avec un individu dans sa recherche incessante et tourmentée du profond. La rencontre avec *Feux* fut dure et retentissante, néanmoins elle nous laissa le désir de faire un nouvel essai, afin de voir si l'on pouvait pénétrer un peu plus à l'intérieur de ces mots. Cette image d'un être qui se heurte contre un mur et se trouve assis à une distance d'un mètre, qui ensuite se remet debout et essaie encore une fois, cherchant à rebondir un peu moins loin est la métaphore de notre rapport avec les textes de Yourcenar.

Qu'est-ce qui nous a poussés dans notre recherche jusqu'à former un projet de théâtre ? C'est le plaisir et le travail d'agir dans la musique de ses paroles, de joindre, ne fût-ce qu'un seul instant, sa voix à la nôtre, de découvrir l'immédiateté et l'actualité des histoires qu'elle a écrites.

En plus de la suggestion que ces textes nous transmettaient, on sentait qu'il y avait bien d'autres choses à dévoiler et dont on devait tenir compte : c'était la présence d'un grand esprit dont nous pouvions approcher par tout ce qu'il avait écrit. C'est ainsi qu'on a approfondi à la fois le travail théâtral et la connaissance de M. Yourcenar, en lisant sa production artistique, ses interviews et les critiques sur son œuvre.

Aussi a-t-on appris que M. Yourcenar s'interroge sur soi-même et sur l'expérience humaine par une rigoureuse reconstruction

## *Mises en scène*

historique doublée d'une approche presque médiumnique, ce qui la porte à pénétrer la vie des êtres qui ont vécu autrefois. Par là elle découvre que "la substance de l'être humain ne change pas" et qu'amour, mort, liberté, haine, pouvoir et sagesse se présentent dans les histoires des grands personnages ainsi que des hommes obscurs.

L'aspect extraordinairement stimulant a été d'acquérir une richesse d'images, d'atmosphères, d'anecdotes, de personnages fort différents entre eux mais unis néanmoins par des fils subtils, se renvoyant les uns les autres par des miroirs multicolores. S'emparer d'une image équivalait à sentir le parfum de bien d'autres images, entendre l'écho de mille voix. Notre interprétation, le choix des objets sur la scène, nos gestes, nos paroles devaient exprimer cette universalité tout en respectant sa magie.

Nous avons donc fait mouvoir les personnages à travers nos premières intuitions, les actualisant par notre corps pour ensuite les estomper, les alléger de tous les oripeaux qui les caractérisaient dans le temps, en cherchant l'essence, la synthèse. On a joué avec toutes les ambiguïtés, avec les associations d'images les plus libres. On a employé des objets modernes comme s'il s'agissait d'objets anciens et vice versa. On a cherché à produire des sons avec nos mots et à faire parler un instrument, un saxo. On a éliminé tout élément de temps, de lieu, voire d'identité du personnage – cherchant Antigone en Ismène, sa sœur – afin que la seule image précise fût le sentiment, la passion.

Au fur et à mesure que notre travail avançait, l'infinie gamme de possibilités nous passionnait jusqu'au moment où nous avons dû choisir, élaguer pour introduire tous ces éléments dans une structure qui est enfin devenue notre spectacle. Il représente donc la conclusion de notre recherche, notre effort de trouver un moyen pour transmettre notre expérience et nous sommes satisfaits de l'avoir mis en scène. Aussi sommes-nous sûrs que M. Yourcenar a vécu en nous comme une présence obsédante surtout lorsqu'on ne savait pas encore et qu'on cherchait. Cette tension nous a rendus

## *Mises en scène*

sensibles à des expériences qui ont enrichi notre patrimoine artistique. Nous considérons tout cela comme un cadeau qu'elle nous a fait et nous lui en sommes reconnaissants.

Au cours d'une interview elle a dit que le temps n'existe pas. Cette idée est quelque peu bouleversante, inquiétante. Nous ne l'avons pas comprise, mais travaillant sur Clytemnestre et Antigone, parfois nous l'avons perçue.

## APPRENTISSAGE DU MYTHE : *CLYTEMNESTRE OU LE CRIME* DE MARGUERITE YOURCENAR

par Ezio Maria CASERTA (Teatro Scientifico, Vérone)

La barbarie n'est le contraire de la culture que dans le cadre de la hiérarchie de pensée que celle-ci nous propose. En dehors de cet ordre de pensée, le contraire peut être tout différent ou même ne pas être un contraire. [...] M'est avis qu'il est un peu trop question de culture à notre époque pour qu'elle soit véritablement une époque de culture, ne crois-tu pas ? Je voudrais savoir si aux périodes de culture authentique on connaissait seulement ce mot, on le prononçait ? La naïveté, l'ingénuité, l'aisance naturelle me semblent être le premier critère de la disposition d'esprit que nous désignons de ce nom.<sup>[1]</sup>

L'idée de la mort est l'un des thèmes premiers que la critique extrait de la pensée de M. Yourcenar :

Parler de l'œuvre de M. Yourcenar, c'est souvent parler de la mort, ou d'une éthique de la mort. En effet, dans ses écrits nous trouvons constamment l'idée que la nature humaine est une, immuable, et doit être assumée comme destin inexorable. C'est la raison pour laquelle nous nous reconnaissons dans Hadrien, dans Zénon, dans Nathanaël : ils parlent à notre conscience parce qu'ils évoquent des problèmes qui nous concernent tous<sup>[2]</sup>.

Il faut y ajouter, comme une espèce de triade imaginaire, le bonheur et l'amour. *Feux*, le texte dont on a tiré la matière adaptée pour le théâtre, fut composé en 1935, lorsque l'auteur avait trente-deux ans. C'est, d'après ses assertions mêmes, un "journal d'amour".

Produit d'une crise passionnelle, *Feux* se présente comme un recueil de poèmes d'amour, ou, si l'on préfère, comme une série de proses lyriques reliées entre elles par une certaine notion de l'amour... l'amour total, s'imposant à sa victime à la fois comme une maladie et comme une vocation, étant de tout temps un fait d'expérience.<sup>[3]</sup>

[1] Thomas MANN, *Le Docteur Faustus*, traduction de L. Servicen, Paris, Albin Michel, 1950, ch. VIII, p. 63.

[2] Michèle BERGER, "Nathanaël ou l'art de faire mourir", *Bulletin de la S.I.E.Y.*, 4, juin 1989, p. 9.

[3] Marguerite YOURCENAR, *Feux*, Paris, Gallimard, 1974, pp. 9-10.

## Mises en scène

Il nous offre une Grèce quotidienne par la même exaltation des lieux où la haine est sur la peau, parce qu'on est en train de vivre les temps troublés des guerres civiles. La rancune contre les meurtriers du frère ou du fils fait exploser la vengeance ; et l'amour, violent plus que jamais, ne peut pas être que ferveur et passion.

Ecrit en "manière tendue et ornée" (*Feux*, p. 20), *Feux* propose encore une fois l'événement classique, renouvelant notre intérêt pour le mythe. Etant donné notre habitude d'une lecture réaliste des faits poétiques, parler du mythe et des rapports entre théâtre et mythe, c'est toujours une démythification. Aujourd'hui le mythe est polyédrique, il a plusieurs facettes. Il devrait être, de fait, mort. Sans doute est-ce pour cela qu'il est si violemment vivant. En termes nietzschéens, sa reprise équivaut à l'emploi sur la scène des dieux<sup>[4]</sup> "bons seulement après leur mort". Il s'agit en définitive d'extrapoler un sens humain du mythe, cette immense préhistoire de la philosophie, ou pour mieux dire de la pensée humaine. Le statut de reprise du mythe dans les temps modernes ne semble pas qu'une mode culturelle, ce qui serait un non-sens, mais il se fonde sur des moyens de démythification devenus des moyens d'analyse et de réflexion. La France, plus cartésienne ou rationnelle que l'Italie, a tracé le juste distinguo entre fable et mythologie. Ce qui apparaît ici, c'est le refus du fantastique et de tout ce qu'il implique, lorsque Clytemnestre dit :

Je voulais tuer Egisthe, faire laver le bois du lit et le pavé de la chambre, sortir du fond d'une malle la robe que je portais au moment du départ, supprimer enfin ces dix ans comme un simple zéro dans le total de mes jours. En passant devant la glace, je m'arrêtai pour sourire : soudain, je m'aperçus ; et cette vue me rappela que j'avais les cheveux gris (*Feux*, p. 181).

et plus loin :

A la place de sa jeune femme, le roi trouverait sur le seuil une espèce de cuisinière obèse ; il la féliciterait du bon état des basses-cours et des caves : je ne pouvais plus m'attendre qu'à quelques froids baisers. Si j'en avais eu le cœur, je me serais tuée avant l'heure de son retour, pour ne pas lire sur son visage sa déception de me retrouver fanée (*Feux*, pp. 181-182).

---

[4] Voir à ce propos notre mise en scène du *Prométhée enchaîné* d'Eschyle.

## Mises en scène

Cesser d'être aimée, c'est devenir invisible. Tu ne t'aperçois plus que j'ai un corps (*Feux*, p. 191).

La dominante symbolique n'opère plus que comme un élément du parallogisme pour expliquer des situations ou des cas homologues à l'époque contemporaine. Chez Yourcenar et dans notre interprétation, Clytemnestre se trouve sur la sellette. En face du public-juge. C'est aussi pour cette raison que, jouant sur la place centrale du spectateur-protagoniste de la "mytho-réception", la scène a pris la structure paradigmatique, héritée de la civilisation crétoise, de l'agora mycénienne aux degrés quadrangulaires. L'attention du public aux développements de l'action et aux différents moments du drame est dirigée vers le temps, le temps-séquence de base. C'est le temps parlé qui a désinences, conjuguaisons et conjonctions ; ce sont aussi les renseignements annoncés et finals, les craintes et les inhibitions, les avertissements, ce qui appartient au *fatum* et qui arrive incontrôlé, non prévu et inéluctable. Bref, ce sont les possibilités non réalisées, ce qui a été fait et qu'on ne peut plus arrêter...

La reprise du mythe classique, proposé sous des aspects modernes par le grand écrivain, qui soutient la composition littéraire par une inspiration poétique constante et merveilleuse, offre au public-juge de nos jours le meurtre d'Agamemnon perpétré par Clytemnestre. L'histoire est dépouillée des motivations habituelles soulignées par la "némésis" du sacrifice d'Iphigénie. L'emblème qui revient sans cesse chez Clytemnestre est le risque de perdre son rôle non seulement à cause de la jeune beauté "asiatique", Cassandre, ou de la présence d'Egiste, mais surtout en raison du temps inexorable, qui laisse sur son corps les marques de la vieillesse. C'est donc pour un "amour trop violent" que, une fois son mari dans le bain, elle accomplit son crime avec la hache.

Les sentences, les réflexions, les adages suggérés par sa "conscience", l'autre personnage en scène, deviennent de fait vains par la péripétie harcelante qui achève le récit.

Le jeu d'écriture dramatique, placé dans un amphithéâtre aux degrés carrés, comme dans la ville-palais de Cnossos, récupère

### Mises en scène

cette structure intérieure de la pensée avec laquelle M. Yourcenar disperse, en contrepoint, les intermèdes entre un personnage et l'autre, ce qui donne à *Feux* une trame scintillante à travers des visions, des symboles, de foudroyantes images poétiques.

L'écriture est sans rhétorique et, par la parole, la métaphore arrive incisive comme une rafale de vent. Ainsi a-t-on étudié les lumières comme si elles étaient le tissu normatif et quotidien du niveau d'interprétation.

Comme des figures à la fois diaphanes, hors du temps, prégnantes et vivantes, les personnages, Clytemnestre et sa "conscience", mettent en lumière leurs secrets, leurs "gloses" intérieures sur les névroses du monde actuel.

La réflexion opère sur les significations, postule des valeurs ou leur refus :

La mort est Dieu, et le monde, et l'idée de Dieu pour l'imbécile boxeur qui se laisse renverser, par leur grand battement d'aile. Tu es Dieu : tu pourrais me briser (*Feux*, p. 112).

Le théâtre de M. Yourcenar reste toujours en suspens entre le fil de la poésie et le flux incessant d'une dynamique de tensions, envahie d'éclairs sulfurés.

Avec *Rendre à César*, M. Yourcenar reprend son roman *Denier du rêve* et plonge le drame dans l'échec d'un attentat politique contre le dictateur Mussolini. Il y a toujours la même charge visuelle dans les descriptions, les intenses monologues, l'exaltation du mythe héroïque, le goût pour le personnage en relief, le protagoniste idéalisé, doué d'un souffle surhumain, véritable fils d'une tradition qui a ses racines dans la dramaturgie classique grecque et latine.

L'auteur sombre dans ce monde comme s'il était entouré de la spirale d'un gouffre qui le fascine totalement : sa sensibilité, sa créativité, son risque "téméraire" de la reconstitution et son vécu vont de pair. M. Yourcenar elle-même entre dans les plis de ces

### *Mises en scène*

personnages et de ces lieux, elle se les approprie en les transformant et leur offrant une existence renaissante, vigoureuse et sincère.

*Electre ou la Chute des masques, Le Mystère d'Alceste, Qui n'a pas son Minotaure ?* sont les indices de son goût qui n'est pas tourné que vers la "citation" mais devient pénétration, examen, analyse pour découvrir encore une fois des revers ou des détails insignifiants dans les replis d'une culture dont Yourcenar est pénétrée.

## A LA FRONTIERE DE MARGUERITE YOURCENAR

par Marina SPREAFICO (Teatro Arsenale, Milan)

J'ai d'abord connu M. Yourcenar à travers ses récits et ses romans. A cette époque, je ne savais pas qu'elle avait aussi écrit pour le théâtre, celui-ci n'étant pas encore traduit en italien. Cet auteur me passionna. C'est pourquoi je m'informai s'il avait écrit des pièces. Je les trouvai, en français, les lus et fus aussitôt charmée par *Le Dialogue dans le marécage*. Je me proposai alors de créer un triptyque, un spectacle en trois parties : le *Dialogue*, un Nô japonais, auquel, du reste, la structure du *Dialogue* se réfère, et une pièce d'un poète sicilien, elle aussi inspirée d'un Nô, où la scène se situe dans la Sicile mythique des paladins.

Ce projet toutefois se révéla trop compliqué et j'optai pour *La Petite Sirène*, car je désirais toujours mettre en scène un texte de Yourcenar et, d'ailleurs, j'aimais bien ce texte.

J'écrivis à M. Yourcenar en lui expliquant mon idée. Entre-temps, j'avais traduit *La Petite Sirène*. On pourrait ici ouvrir une parenthèse intéressante sur les problèmes de la traduction d'un texte pour la scène ou bien pour l'édition. Traduire une pièce lorsqu'on songe à sa mise en scène est fort différent : le langage change.

Tout d'abord, je n'avais pas imaginé d'en faire un spectacle ; j'avais une pièce entre les mains et j'ai essayé de la faire passer en italien de la meilleure façon possible. Je ne traduis que ce que je désire réaliser sur la scène en suivant cette méthode. Je prends un texte et l'enregistre ; je cherche à le traduire littéralement ; je le transcris et l'abandonne ; je commence à le lire en corrigeant mes fautes. Lorsque je suis sûre d'avoir rendu les idées et les mots, je l'abandonne encore. Je recommence ensuite à le lire tant de fois, par intervalles, car j'ai besoin d'oublier ce que j'ai pensé, jusqu'au

## Mises en scène

moment où il me semble retrouver la mélodie originelle avec le sens – ces deux choses vont de pair.

C'est à ce moment que j'ai écrit à M. Yourcenar. J'ai reçu une lettre tout à fait émouvante, pleine de fautes de grammaire<sup>[5]</sup> avec une écriture caractéristique, aux signes pareils à des pattes d'oiseau sur la neige. Dans cette lettre, que je garde par une grande affection, elle me disait qu'elle avait beaucoup aimé ma traduction me donnant aussi des conseils pour les musiques. Elle désirait que *La Petite Sirène* devienne le livret d'un opéra. J'ai beaucoup travaillé dans le théâtre musical et j'ai toujours des références musicales, mais je lui avais souligné que je ne voulais pas m'orienter dans ce sens. En tout cas, elle faisait de longues digressions sur l'aspect musical.

J'ai lu ses réflexions avec une grande attention, puis j'ai oublié volontairement ses mots. Lorsque j'ai réalisé mon spectacle, je me suis aperçue que, bizarrement, les musiques étaient les mêmes que celles qu'elle m'avait conseillées.

Mon attitude n'était pas dictée par le désir de ne pas suivre ses indications, car, après avoir pris le plus d'informations, je crois qu'il est mieux d'aborder le travail avec un esprit libre et de s'y abandonner complètement pour découvrir peut-être ce qu'on avait déjà appris. Cela s'est produit.

De plus, elle craignait – c'est le côté le plus amusant de sa lettre – que je n'emploie les musiques d'un compositeur américain, qui insérerait dans ses musiques les sons des baleines, les transformant de façon originale. M. Yourcenar tenait beaucoup aux baleines ; aussi m'écrivait-elle : "Je vous prie de ne pas employer ce disque horrible". Par curiosité, je l'écoutai : c'était vraiment affreux.

Après la traduction, je commençai à considérer la structure du texte – je pourrais le faire ici avec vous, j'ai le manuscrit sur moi, plein de fautes et assez intéressant. C'est une pièce en trois parties, en trois scènes qui se déroulent, la première au fond de la

---

[5] Cette lettre est rédigée en italien (N.D.L.T.).

### Mises en scène

mer, la deuxième sur le rivage et la dernière sur un navire. Finalement il y a un vol imaginaire. Cette histoire, me semble-t-il, est le récit d'une ascension, celle d'une créature qui abandonne la pesanteur pour la légèreté. Ce trait correspond bien à l'intérêt religieux de M. Yourcenar pour le bouddhisme, pour les religions et les philosophies orientales. Aussi correspondait-il à un chemin de

l'écrivain, lorsqu'il affirme : "J'ai quitté la méditation sur les hommes pour celle de la nature".

Et M. Yourcenar s'identifie elle-même avec La Petite Sirène lorsqu'elle se retrouve, sans langue et sans voix, aux Etats-Unis. C'est le premier thème important que j'y ai trouvé. Un autre thème auquel je tenais particulièrement était celui de la recherche de l'idéal. La Petite Sirène aime les hommes à travers leurs œuvres d'art, à travers la statue qui descend dans la mer. Sitôt arrivée sur la terre, eh bien !, la terre est différente. Il existe un conflit tragique, une scène merveilleuse au moment où elle rencontre le Prince sur le rivage et que tout est différent et terriblement pis que ce qu'elle avait rêvé. Cela est, me semble-t-il, le nœud dramatique de l'action.

Le texte est écrit de façon particulière ; il y a bien des thèmes, mais il n'y a pas de scènes ni de répliques suffisantes pour pouvoir développer tous ces thèmes dans le spectacle. C'est une difficulté que j'ai aimée, car, si un texte présente des difficultés, on est stimulé à les résoudre.

J'ai aussi découvert que c'est un conte nordique. Un conte est toujours intéressant parce qu'il est symbolique, le théâtre naissant de situations symboliques. L'indication "petite œuvre musicale" aussi m'intéressait. Le clou de cela est le chant de la Petite Sirène avant de quitter la mer. M. Yourcenar m'avait écrit : "Il faudrait bien trouver une musique convenable". J'ai cru trouver cette musique dans l'air que la Petite Sirène de Dvorak chante, dans *Rusalka*, au même moment dramatique. Il faut rappeler que le thème de la Petite Sirène en musique a été traité par deux compositeurs, Dvorak qui a composé *Rusalka*, œuvre inspirée

## Mises en scène

d'Andersen, qui ne fut jamais mise en scène en Italie (sauf une fois à Trieste), mais qui est fort jouée dans la "Mitteleuropa" ; et Lorzing qui a composé *Ondine*, une œuvre plutôt mal réussie.

Qu'est-ce qui se produit pendant la réalisation ? On réunit tant de matières, on s'informe, on divague, on commence finalement le travail sur scène. C'est pourquoi ma réflexion d'aujourd'hui a comme titre : "A la frontière de M. Yourcenar". Sur cette frontière il n'y a que des mots. Entre nous, gens de théâtre qui désirons réaliser la pièce, et l'auteur il existe un bord, fait de mots. Ces mots signifient à la fois tout et le contraire de tout. A la limite, ils ne sont que des signes sur le papier avec un espace blanc entre un signe et l'autre. C'est comme se trouver sur la rive d'un lac sur lequel flottent des feuilles, les mots. Je dois pénétrer parmi ces feuilles, me plonger dans l'eau et les voir du dessous, sinon elles ne signifient rien pour moi. Lorsqu'on arrive à ce point, commence une rencontre. Dans cette rencontre, on essaie de se comprendre, de se connaître ; peut-être s'aime-t-on, pas toujours. Mais en ce cas on s'aime.

Tous les auteurs ne sont pas égaux, cela est important. O. Wilde, par exemple, est un auteur qui aime à subir des violences. En d'autres termes, si, réalisant O. Wilde, on fait des violences au texte, bizarrement, le texte est heureux. D'autres auteurs comme Molière nous portent déjà sur la scène, ils ont un monde déjà réalisé, qu'il faut prendre comme tel. Chaque cas est différent. M. Yourcenar porte un monde tout à fait compact, très vaste, rond, où tout revient, de façon différente toutefois de ce qu'il semblait à une première lecture. C'est un monde qu'on ne peut qu'essayer de comprendre et de restituer avec ses propres moyens, dans mon cas les moyens du théâtre, employant la technique, la "tekne" grecque, l'art. La matière est formée de personnes, de mots, de l'espace, du rythme, des couleurs, des objets, que je peux employer si je le veux.

Et en travaillant sur ce texte, j'ai pensé parfois aux peintres qui au fond n'utilisent que les trois couleurs fondamentales pour créer leurs œuvres d'art.

## DE NECESSITE VERTU

par Maurizio SCAPARRO (Teatro di Roma)\*

On pourrait à la limite affirmer que j'ai fait de nécessité vertu.

L'expérience de transporter ce spectacle des lieux uniques de la Villa Adriana à la scène du Teatro Argentina est née du besoin de respecter des engagements moins avec le Teatro di Roma qu'envers mon public et tous ceux qui ont travaillé à sa réalisation, pour que ce *Portrait d'une voix* – c'est la définition que Yourcenar donne à son roman dans les *Carnets de Notes* – ne s'épuise pas après les représentations où le public avait afflué nombreux.

C'est une histoire "à l'italienne" qu'on pourrait raconter ailleurs si l'on avait envie de s'amuser, c'est une histoire de permis retardés et d'atermoiements, de lettres échangées avec le Teatro di Roma, la Direction Générale des Beaux-Arts et le Ministère de la Culture, kafkaïennement dit organe supérieur, lequel a privé ces *Mémoires d'Hadrien* des lieux où on les avait imaginés et où on avait travaillé avec joie et fatigue. Tout cela est la "nécessité".

La "vertu" l'accompagne. Et si notre tentative a réussi, même en partie, on dira que cette vertu s'appelle théâtre. Le canevas qu'on avait élaboré avec J. Launay était du reste – il l'est encore – une métaphore théâtrale.

On a imaginé en Hadrien un homme qui, au cours de son itinéraire méditerranéen, découvre le désir et la séduction de créer son double, son masque. Dès ses premières leçons de récitation à Rome : "le mieux gardé des secrets de ma vie"<sup>[6]</sup> jusqu'à la

---

\* Il faut préciser que le spectacle *Memorie di Adriano, ritratto di una voce* a été monté en juillet-août 1989 à la Villa Adriana à Tivoli. Il a été ensuite proposé en 1990 au Teatro Argentina à Rome. Le présent texte de M. Scaparro reproduit le texte du programme de salle du spectacle au Teatro Argentina (N.D.L.T.).

[6] M. YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien*, coll. Folio, Paris, Gallimard, 1977, p.49.

### *Mises en scène*

formation de cet être, "*Varius multiplex multiformis*" qui fait dire à Hadrien/Yourcenar :

Mais, peu à peu, un nouveau venu entrait en fonctions, un directeur de troupe, un metteur en scène. Je connaissais le nom de mes acteurs ; je leur ménageais des entrées et des sorties plausibles ; je coupais les répliques inutiles ; j'évitais par degrés les effets vulgaires. J'apprenais enfin à ne pas abuser du monologue (*Mémoires d'Hadrien*, p. 66). Ma versatilité m'était nécessaire ; j'étais multiple par calcul, ondoyant par jeu. Je marchais sur la corde raide (*Mémoires d'Hadrien*, pp. 71-72). A la longue, mes actes me formaient (*Mémoires d'Hadrien*, p. 66).

Sur une scène comme celle du Teatro Argentina, elle aussi unique à l'instar de la Villa Adriana car elle se présente au public dans toute sa charmante nudité, on peut très naturellement exalter tout cela.

Les fantômes de l'histoire se doublent de ceux de la scène, le ciel étoilé est remplacé par le ciel de l'illusion théâtrale.

Peut-être le portrait d'une voix dessiné par G. Albertazzi s'exprime-t-il avec plus de force dramatique et suggestive. Antinoüs joué par Eric Vu An est certes plus clairement un hommage du théâtre au mythe de la beauté et de l'amour.

Le spectacle tout entier finit donc par être dédié aux paroles de Marguerite Yourcenar, aux profondes racines de la Méditerranée qui l'ont inspirée et à ce livre de rêves que sait encore être la scène.

## IMPRESSIONS D'UN (TELE)SPECTATEUR

par Rémy POIGNAULT

M. Scaparro, directeur du Teatro di Roma, qui a mis en scène *Ritratto di una voce*, adaptation de *Mémoires d'Hadrien* à la Villa Adriana devait être parmi nous. Mais au dernier moment il a été contraint de se décommander en raison d'un rendez-vous avec le Ministre des Spectacles. Il m'a prié d'excuser son absence et de parler, à sa place, de son spectacle, tâche délicate, pour quelqu'un qui n'a pas participé à sa conception. C'est pourquoi je vais seulement dire quelques mots en tant que spectateur. J'ai eu, en effet, le privilège d'être invité par M. Scaparro, il y a quelques semaines, à visionner à l'Institut Culturel Italien de Paris l'émission de télévision qui a été réalisée par la R.A.I. à partir du spectacle de la Villa Adriana. J'ai été très séduit par ce film qui, à mon sens, a su garder l'unité du livre. Le point de vue y est le même, celui de l'empereur méditant sur son passé, ce qui n'exclut pas la présence d'autres personnages : Plotine, Antinoüs bien sûr, d'autres encore ; mais ceux-ci apparaissent comme des évocations de la mémoire d'Hadrien, comme des reflets. L'empereur convoque devant nous ses souvenirs sans que la pluralité des personnages entraîne une polyphonie : nous avons bien un spectacle à la première personne, comme *Mémoires d'Hadrien* est écrit à la première personne.

Le décor lui-même est émouvant puisqu'il s'agit de celui-là même qui fut créé par Hadrien, sa Villa, revue et corrigée par ce grand sculpteur qui est le Temps. Lieu de l'aboutissement, mais aussi lieu des origines. Vous connaissez sans doute cette phrase tirée des *Yeux ouverts* : "Pour moi c'est la Villa Adriana qui a été le point de départ, l'étincelle, quand je l'ai visitée à l'âge de vingt ans".

Il passe encore à l'écran quelque chose de la magie des lieux. Deux endroits ont été retenus, tout d'abord les Grands Thermes pour la première partie du spectacle, quand Hadrien retrace sa

### *Mises en scène*

jeunesse, sa carrière, son exercice du pouvoir. Quand il s'agit d'évoquer Antinoüs, c'est le Canope, qui est choisi, d'une part pour ses connotations —il renvoie à l'Égypte où périt Antinoüs (il y a d'ailleurs une très belle image de la mort du jeune homme rendue par un reflet qui se dissout dans l'eau). Le choix du Canope, d'autre part, obéit à des raisons d'ordre esthétique, puisqu'il permet, véritable miroir d'eau, de beaux effets lors de la danse de l'éphèbe, toute la période de *Saeculum aureum* étant rendue par la chorégraphie d'Eric Vu An, Français d'origine vietnamienne, qui est tout à fait à même d'incarner ce confluent de cultures que représente Antinoüs pour Hadrien, jusqu'à devenir figure de l'Universel.

Le spectacle qui ne donne pas dans le pittoresque et la couleur locale est tout à fait dans le ton de *Mémoires d'Hadrien* qui fait de l'empereur du II<sup>e</sup> siècle un homme d'actualité, car de tous les temps : l'accord harmonieux entre chorégraphie moderne, vêtements discrètement antiques sans tentative de reconstitution, et architecture de la Villa, sortie du Temps, rend bien ce caractère atemporel. Quant à l'acteur principal, G. Albertazzi, il est un Hadrien convaincant, au jeu à la fois sobre et d'une grande intensité. Ce spectacle doit d'ailleurs être repris cet été à Rome. Je terminerai en disant combien je regrette que M. Scaparro n'ait pas été en mesure de venir vous présenter lui-même son travail sur lequel je n'ai pu vous livrer que mes propres impressions, que voilà.