

LES MISES EN SCENE DU THEATRE DE MARGUERITE YOURCENAR : DES MOTIFS ET DES CHOIX

par Loredana PRIMOZICH (Turin)

L'intérêt de Yourcenar pour le théâtre et ses mille expressions a été toujours une source d'expériences diverses. Ses pièces pourtant ne semblent rien de plus qu'un pur exercice littéraire où l'on peut mesurer une fois encore les anciens mythes de l'humanité^[1].

M. Yourcenar a composé six pièces, trois d'origine grecque et trois d'inspiration moderne entre 1929 – *Le Dialogue dans le marécage*, drame emprunté au *Purgatoire* de Dante – et 1961 – *Rendre à César*, adaptation du roman *Denier du rêve*. Considérées par l'auteur lui-même comme un jeu, où néanmoins fiction et réalité se fondent dans une atmosphère onirique, ces pièces ont été rarement jouées et, jusqu'ici, peu analysées sous leur aspect scientifique, ce qui est d'ailleurs typique de l'œuvre yourcenarienne qui connaît en ces derniers temps une notoriété non prévue auparavant.

Il y a un double choix, celui de l'auteur et celui des metteurs en scène ou des compagnies, engagés à proposer ces textes à un public de plus en plus vaste. Mon analyse vise à répondre à deux questions qui me semblent éclairantes pour une approche correcte du texte dramatique yourcenarien et de ses formes typiques : expression écrite et expression jouée, donc, constamment recréée.

Le rapport de Yourcenar avec le théâtre ne naît pas de son contact direct avec le milieu éclectique et plein de promesses qu'est le théâtre du XXe siècle. La "secrétaire" d'Hadrien ne crée pas de spectacles nouveaux ni ne formule de nouvelles théories. Le

[1] Le théâtre yourcenarien en deux volumes est publié par Gallimard en 1971. Sauf indication contraire, tous nos chiffres renvoient à cette édition.

“Cartel des quatre”, point de convergence du théâtre rénové semble fort éloigné de ses premiers essais dramatiques.

Les études d'Antonin Artaud sur le théâtre ne figurent pas parmi ses lectures de jeunesse, même si elle connaît l'avant-garde surréaliste et qu'elle apprécie Cocteau et Proust. Il lui manque finalement l'élément principal du praticien : le contact avec le public par le langage dramatique. On pourrait même affirmer que M. Yourcenar vit le théâtre en spectateur, et puis en auteur.

Son rapport avec la scène naît plutôt d'une longue familiarité avec les drames classiques et modernes qu'elle lit ou voit représenter en des époques très diverses. On peut évoquer les bribes autobiographiques éparpillées un peu partout dans son œuvre, qui témoignent du charme exercé sur son esprit par le théâtre : les *Oiseaux* d'Aristophane, ainsi que la *Phèdre* racinienne ou les drames de Shakespeare lus à huit ans^[2]; la représentation d'un drame de Pirandello à Bruxelles^[3], ou celle du *Faust* goethéen à Salzbourg^[4]... Les citations sont si nombreuses que M. Yourcenar semble une femme toujours assise dans une loge ou adonnée à la lecture des dramaturges !

Le cinéma, “muse-sœur” du théâtre, exerce aussi une forte influence qui marque *Feux*, ouvrage de 1936. Ailleurs les images filmées se transforment en une sorte de cauchemar collectif dans *Denier du rêve*, où le cinéma Mondo joue le rôle ambigu d'antre des mystères et de lieu des rêves interdits.

Même dans ses essais critiques, M. Yourcenar révèle son inclination pour la dimension théâtrale. C'est pourquoi l'approche visuelle est à la base d'une réflexion sur l'auteur étudié. Nombreux sont alors les dramaturges qu'elle analyse : Racine, Ibsen, Eschyle, Shaw, d'autres encore, jusqu'à Shakespeare, l'auteur d'*Hamlet*, ce héros aimé au plus haut degré.

[2] M. GALEY, *Les Yeux ouverts*, Paris, Le livre de Poche, 1980, pp. 28-29.

[3] M. YOURCENAR, *Quoi? L'Eternité*, Paris, Gallimard, 1988, p. 301.

[4] *Id.*, *En pèlerin et en étranger : Faust 1936*, Paris, Gallimard, 1989.

Les mises en scène du théâtre de Marguerite Yourcenar

Par un processus introspectif caractéristique chez Yourcenar, enfin, l'examen critique nourrit le substrat personnel, si bien que le texte d'autrui et le texte à composer vivent en symbiose, comme c'est le cas de cette flottante nouvelle dont le titre, *Une belle matinée*, ne fait rien prévoir de ses dettes envers Shakespeare. Ce bref récit, en effet, est à la fois l'histoire d'une compagnie en marche vers un château danois non mieux identifié – serait-ce l'Elseneur de Hamlet? – et la suite d' *Un homme obscur*, message d'un homme qui, encore que modeste et en marge de la société, est sans doute plus proche du mystère de la vie et de la mort. Il jouit encore d'une atmosphère de rêve où passé, présent et avenir ne sont plus que des conventions, signe distinctif des plus heureuses créations shakespeariennes du *Songe* à la *Tempête*.

L'œuvre yourcenarienne, vivifiée par tant d'apports extérieurs, apparaît ainsi envahie d'une théâtralité remarquable. D' *Alexis* aux *Mémoires d'Hadrien*, jusqu'à *Quoi? L'Eternité*, ouvrage posthume, la vie est toujours envisagée comme un ensemble polychrome, où les personnages ne jouent que leurs actes et leurs pensées, car, selon l'écrivain, il n'est pas donné à l'homme de se connaître soi-même ni de connaître les autres. Ses héros ne sont que des masques, des *personae* ; ils sont surtout des *voix* qui, accordées aux autres, modulent de manière toujours fidèle et en des circonstances historiques ou politiques précises, l'inéluctable permanence de l'homme face aux changements de la réalité.

Bien plus, par un contraste qui n'est jamais discordant, les voix féminines deviennent absence de sons : plus leur voix se perd dans un silence impalpable plus est souligné leur contre-chant avec les personnages masculins.

C'est pourquoi l'œuvre yourcenarienne, et non seulement son théâtre, se justifie comme un lieu privilégié de la mémoire, où le flux de la pensée se transforme en verbe. "Labyrinthe de monologues ou de dialogues à l'état pur"^[5], dit M. Yourcenar de ses pièces, théâtre statique ou, même, sans action, moins spectacle à représenter que texte à lire. Cette formule pourrait aussi bien

[5] M. GALLEY, *op. cit.*, p. 187.

Loredana Primozych

s'appliquer à son œuvre romanesque, dans la recherche jamais achevée de fixer sur le papier blanc l'absurde course du Temps.

Mythe et histoire, donc, dans les pièces yourcenariennes aussi. On a d'ailleurs souligné à plusieurs reprises que le mythe est pour l'écrivain une inspiration profonde, aux formes nouvelles et aux nuances caractéristiques, puisque, sans doute, d'autres auteurs l'utilisent comme un thème existentiel. La plus récente critique croit en effet que le nouvel intérêt de la culture de notre siècle pour les mythes trouve son sens et ses raisons dans la crise des valeurs de la société moderne. Le mythe est en ce sens le désir d'échapper à la réalité et, en même temps, de valoriser le présent, l'homme étant conscient des retours de l'histoire.

On apprécie donc M. Yourcenar dramaturge qui explore des faits anciens tout en y insérant des éléments modernes, animée par le désir de découvrir ce qui se cache derrière les voiles épais d'une réalité trop souvent artificielle.

C'est un théâtre libre et libérateur que le sien, délivré de schémas désormais atrophiés, qu'on ne peut plus renfermer en des formules qui ôteraient le charme de la scène à un public parfois distrait et oublieux de sa connivence active avec la catharsis, propre au théâtre grec. C'est Yourcenar elle-même qui nous révèle les raisons de son choix : découvrir "derrière le personnage la personne, et derrière la personne l'implicite allégorie ou le mythe" (*Théâtre I*, p. 9). Le mythe est finalement source et but du texte dramatique : c'est là, me semble-t-il, le leitmotiv yourcenarien.

Par un désir d'élévation personnelle, elle s'explique à soi-même et explique au public ce qui, étouffé par les masques de l'homme devant le drame de son existence, prend forme sous les jeux des projecteurs.

On pourrait sans doute affirmer que son théâtre s'empreint d'un sens social, faisant référence aux diverses expériences qui dès les années vingt en France et ailleurs, ont apporté fraîcheur et impulsions neuves aux dramaturges, aux acteurs et au public.

Les mises en scène du théâtre de Marguerite Yourcenar

Tout le théâtre d'avant-garde, animé par Copeau, Cocteau, Beckett, Antonin Artaud et son théâtre de la cruauté, Sartre et Camus, théoricien de l'absurde, jusqu'à Brecht et à son théâtre engagé, tout en s'interrogeant sur les drames de la réalité, ne conteste pas la fonction sociale de la mise en scène. Même si elle n'adhère formellement à aucun mouvement littéraire, M. Yourcenar, à son tour, déclare que le théâtre ne peut pas mourir tant que l'homme existe. Elle lance, par ses mots, un fil ténu qui, dans un espace virtuel, relie l'art dramatique à Dieu. Ce lien, nous semble-t-il manifeste, ennoblit le théâtre dont le sacré est mis en lumière lorsqu'il atteint la transcendance :

Tout est perpétuellement en état de crise. Et on nous parle beaucoup non seulement de la crise, mais même de la mort du théâtre, tout comme on nous a parlé de la mort de Dieu. Je crois que l'un et l'autre se portent assez bien [...] quant au théâtre il me paraît une nécessité de l'esprit humain, de l'émotion humaine ; ce besoin de dialoguer avec autrui qui est à la base même de la forme théâtrale existe trop profondément en nous pour que le théâtre soit jamais véritablement en péril tant qu'il y aura des hommes.^[6]

S'il existe chez Yourcenar une dimension sociale du théâtre, cela n'est pas la seule forme d'expression : le social ni le politique ne sont jugés en fonction de l'actualité. Il ne s'agit pas de mettre en scène ni d'évoquer un fait historique ou mythique, tout comme un thème choisi a priori – l'attentat et l'assassinat politique, l'amour, les rapports avec la réalité –. Il ne s'agit pas non plus d'un désir de justifier, éclaircir, voire d'exorciser le présent en s'appuyant sur le passé.

Qui n'a pas son Minotaure?, par exemple, écrit en 1932 et repris avec plus de vigueur en 1944, porte son millésime dans la scène des prisonniers conduits en Crète. Ecrasées les données mythiques, la figure tragi-comique de Thésée dans son triple rôle de destructeur des lois, séducteur orgueilleux et tyran peu avisé rappelle l'absurde d'une guerre inutile. Ce qui importe plus, c'est d'éclairer le drame intérieur de chaque individu en proie à ses

[6] P. de ROSBO, *Entretiens avec M. Yourcenar*, Paris, 1972, pp. 29-30.

propres fantômes, évoqués dans le labyrinthe inconscient du Moi. Ce trait onirique me semble caractéristique du théâtre yourcenarien, en un jeu qui est à la fois représentation et suggestion car “ la vie imite absurdement les exagérations de la scène” (*Théâtre I*, p. 17).

Du point de vue formel, aussi, ce théâtre est d'une part l'héritier du drame classique grec et français, de l'autre, il suit une veine typique de notre siècle qui, à la division traditionnelle en actes, préfère la subdivision en scènes. Ce procédé permet un flux scénique continu dont le but est de syncoper ou de ralentir le rythme interne des scènes pour représenter les moments réels, tout en privilégiant moins les actes que les mots des personnages. En essayant, dans ses préfaces, de donner une définition précise à ses pièces ou de les placer à l'intérieur du paradigme comédie-tragédie, M. Yourcenar emploie des termes inusités ou même oubliés. En général, ils renvoient toujours à plusieurs sources directes et indirectes. Mais il faut souligner incidemment que l'écrivain utilise souvent le terme “pièce”, formule ambiguë et subtile qui indique n'importe quelle composition destinée à la scène.

Rendre à César est une “pièce” en trois actes voisine de la Commedia ou de la Tragedia dell' Arte italienne (*Théâtre I*, p. 9), dont les personnages et la trame sont reliés entre eux par le ténu passage, d'une main à l'autre, d'une monnaie, prix payé en échange d'une illusion. *La Petite Sirène* est considérée par l'auteur comme un drame “lyrique” (*Théâtre I*, p. 147) en trois parties, centré sur une danse au goût vaguement élisabéthain (*Théâtre I*, p. 142) ; tandis que *Le Dialogue dans le marécage*, un acte en trois scènes, est un “exercice en poésie dramatique” (*Théâtre I*, p. 177), influencé dans les tons et les modes par trois sources différentes : le théâtre symboliste de Maeterlinck, la poésie scénique de D'Annunzio et le théâtre Nô.

Dans le deuxième volume de son théâtre, M. Yourcenar réunit des pièces plus manifestement proches du théâtre et du mythe grecs. Comme dans le premier volume, toutefois, l'élément

Les mises en scène du théâtre de Marguerite Yourcenar

mythique n'est qu'une des sources de ces pièces, si l'on tient compte que seulement *Electre* ou *la Chute des masques* est pour Yourcenar un "drame grec", encore que les noms des tragiques classiques affleurent ici et là.

Le Mystère d'Alceste, au contraire, évoque les mystères du Moyen Age centrés sur la lutte entre la vie et la mort, et *Qui n'a pas son Minotaure ?* est une espèce de bal masqué (*Théâtre II*, p.177), désigné comme "divertissement sacré" ; une "comédie" à mi-chemin entre l' "opéra sérieux" et l' "opéra bouffe" (*Théâtre II*, p.178) parce que le mythe est traité avec trop de désinvolture comme dans le théâtre aux XVIIe et XVIIIe siècles, de Molière à Marivaux, et que, d'ailleurs, ses influences et ses modes se rapprochent davantage du théâtre de Giraudoux, dont les personnages antiques portent des vêtements modernes, c'est-à-dire du Paris brillant des années trente.

Il est donc aisé de remarquer un décalage dans le mythe, où l'auteur insère des stimuli et des questions plus proches de notre manière de visualiser la réalité. Il se crée alors un anachronisme qui, à la différence d'opérations similaires chez d'autres artistes, a le mérite de briser les catégories spatio-temporelles de l'Histoire en la transformant en un éternel présent.

Une analyse plus précise révèle en ces pièces le manque de données utilisables pour une représentation, qui d'ailleurs n'a jamais été le souci principal de l'écrivain. En d'autres termes, les dialogues manquent souvent de ces remarques de ton qui pourraient éclairer les choix de l'auteur. C'est l'un des obstacles du théâtre yourcenarien, souvent considéré comme "injouable", destiné moins à la mise en scène qu'à la lecture. M. Yourcenar, toutefois, est toujours attentive à accompagner ses drames de préfaces, petits chefs-d'œuvre de critique, aussi bien que de souvenirs suggestifs, d'avertissements ou d'indications de scène, parfois très courts et dont la naïveté trahit le manque de pratique des moyens scéniques de l'écrivain.

Ces données précieuses pour le metteur en scène devraient fournir une réponse aux questions qu'on peut se poser sur "quelles règles du jeu l'auteur a adoptées ou a décidé d'enfreindre" (*Théâtre I*, p. 17).

Dans *Rendre à César* (acte II, scène II), par exemple, le débat passionné entre Marcella et Alessandro est écouté par Massimo caché derrière une porte : "vieuse astuce" (*Théâtre I*, p. 17), confesse l'auteur avec la coquetterie du dramaturge le plus consommé. Et plus tard, l'insertion du monologue dans un dialogue ou les longues réflexions d'un personnage, procédés déjà connus, acquièrent un nouvel élan en ralentissant ou en augmentant le rythme de la conversation. Ils créent une illusion non seulement scénique, et, en obligeant l'acteur et le spectateur à une respiration presque fluide, quoique par instants syncopée, soulignent le flux de la pensée de celui qui a écrit ces dialogues. Ces mots, finalement, éclairent la tension dramatique des scènes et le sens ultime de l'ouvrage.

De ce qu'on a observé, on comprend l'oubli presque total qui a accompagné le théâtre yourcenarien pendant la longue période de gestation entre les premières rédactions et l'édition définitive en 1971. Cependant l'auteur a toujours laissé une grande liberté aux metteurs en scène qui se sont approchés de ses textes^[7], comme le peu connu E. Austin à qui Yourcenar dédie un profil biographique original et intéressant et qui fut l'inspirateur de *La Petite Sirène*.

Encore que l'intérêt pour ce théâtre et la quantité d'informations de l'auteur soient remarquables, le choix de mettre en scène les pièces yourcenariennes a souvent été hardi puisque les difficultés de réalisation, en respectant le texte original, ne sont guère marginales, ayant une double nature : d'une part un sens trop caché de la théâtralité de ces pièces, de l'autre une approche inusitée des sujets dans leurs formes et leurs contenus^[8]. Voilà

[7] La querelle entre l'auteur et J. Marchat sur la mise en scène d'*Electre* en 1954 est un cas isolé.

[8] D'ailleurs le sort de ce théâtre offre des analogies surprenantes avec les recherches de Beckett ou de Ionesco, peu comprises au début, mais qui sont désormais considérées comme des chefs-d'œuvre du nouveau courant théâtral.

Les mises en scène du théâtre de Marguerite Yourcenar

pourquoi le nombre des réalisations, en France et en Italie, ne dépasse pas la vingtaine au total. Et chose plus éclatante, les grandes compagnies n'en ont pas subi le charme, laissant aux initiatives de troupes d'amateurs ou de recherche le travail difficile et exaltant de sensibiliser au théâtre de Yourcenar le public habitué à des schémas et à des auteurs consacrés depuis longtemps.

C'est Yourcenar elle-même qui affirme préférer les petites compagnies : "Je suis de ceux pour lesquels le théâtre d'amateurs a un bouquet bien à lui, jamais égalé tout à fait par les grands crus des professionnels" (*Théâtre I*, p. 142). Elle souligne par là que seul celui qui reconnaît le théâtre pour ce qu'il est, c'est-à-dire suggestion et recherche constante, peut mieux en cueillir les formes et le sens, pour se rapprocher de la pensée de l'auteur. Il est plus intéressant encore de remarquer que jusqu'à l'élection de Yourcenar à l'Académie française, seulement *Electre* en 1954 et *Alceste* dix ans plus tard ont été jouées sur les scènes de Paris. C'est à partir de 1980 et, avec un rythme plus intense dès 1986, que tous les drames yourcenariens ont été proposés. Aujourd'hui, le nombre des mises en scène est plus grand en Italie qu'en France, sans doute grâce au travail de divulgation de L. Coppola, le premier amateur et traducteur italien du "corpus" théâtral de l'écrivain. Une tendance de ces derniers temps met aussi en lumière un intérêt qui dépasse les textes dramatiques proprement dits. Les différentes adaptations des œuvres romanesques, en effet, justifient le courant cinématographique commencé avec *Le Coup de grâce* et *L'Œuvre au Noir*. Indices d'un discours qui ne me paraît pas dicté seulement par l'euphorie du moment, ces propositions ont le clair mérite de faire connaître le message humain et culturel particulier de Yourcenar. Je cite, entre autres, le spectacle à la Villa Adriana, *Memorie di Adriano, ritratto di una voce*, la *Cantate d' Antinoüs* jouée par une troupe franco-brésilienne, et l'acte unique *Alexis*^[9], qui pourrait fournir d'autres analyses, car pour cette adaptation théâtrale le metteur en scène a rapproché le texte yourcenarien d'un texte de Moravia, *Voltati, parlami*,

[9] Il s'agit du spectacle monté à Rome par R. Marafante (voir notre liste des mises en scène).

monologue d'une femme. L'adaptation fond ici les deux réflexions des protagonistes par les décors, si bien que ces monologues semblent presque une réponse réciproque.

La confession de l'homosexuel Alexis à sa femme et le dialogue imaginaire de l'autre femme avec son ami drogué trahissent au fond un seul "mal de vivre" : "il s'agit, a-t-on dit, d'événements qui partent du plan ' physique' pour être déguisés comme des faits d' 'âmes' "[10]. *Feux* qui, ces derniers mois, compte déjà six mises en scène ou libres adaptations^[11] mérite, au contraire, une remarque particulière. La protagoniste est justement cette Clytemnestre, dont le crime pour Yourcenar devient presque une nécessité, un fatum auquel l'héroïne ne peut ni ne veut s'opposer : elle est la projection de tous ceux qui dans leur esprit, ne fût-ce qu'un seul instant, ont tué par amour^[12].

Dans ces spectacles j'entrevois un choix clair pour ces textes de Yourcenar où ce qui s'impose est la *voix* des personnages. En effet, l'absence de dialogue *stricto sensu* est compensée par l'efficace solution adoptée par Yourcenar du discours indirect libre où le narrateur fait le silence en soi-même pour que ses personnages soient davantage mis en relief.

Sur la scène ce moyen stylistique se transforme en monologue, souvent accompagné d'effets de lumières ou de musique, ombres et échos, qui soulignent l'inné lyrisme du/des personnage/s et qui en représentent les traits éthérés, dans un espace entre rêve et réalité.

[10] L. ROMEO, "Due solitudini, due confessioni", *Il Tempo-Cultura*, 7, 8 janv. 1989, p. VIII. C'est nous qui traduisons.

[11] Voir *Clitennestra o il crimine*, d'E. De Dominicis, Cracove/Suisse, décembre 1989-janvier 1990, joué par Paola Borboni, qui déjà en juin 1986 avait proposé ce monologue à Radio-Uno ; *Feux* de J.- P. Nortel, Paris, Théâtre du Marais, décembre 1989-janvier 1990 ; *Feux* d'A. Carré, Théâtre Résidence Palace, Bruxelles, décembre 1989 ; *Fuochi* de G. Scuto, Teatro Libero, Palerme, 18-21 janv. 1990 ; *Passioni*, de R. Manso, Milan, Teatro Out-Off, février 1990 ; *Clitennestra*, d'E. M. Caserta, Vérone, Teatro Laboratorio, avril 1990.

[12] Ce trait apparaît clairement dans la séquence où l'épisode met en évidence le sentiment de la mort.

Les mises en scène du théâtre de Marguerite Yourcenar

Les chorégraphies et les décors sont réduits au minimum. Toutes les mises en scène du théâtre yourcenarien ont en commun ce caractère raréfié et intemporel – on se souvient des fonds aquatiques de *La Petite Sirène* (Milan, 1988), de la scène couverte de cellophane noir du *Dialogue dans le marécage* (Montalcino, 1987) –. On va des blanches transparences de voiles dans *Qui n'a pas son Minotaure ?* (Paris, 1989), jusqu'aux scénarios de la Villa Adriana pour *Memorie di Adriano* (1989) ou du théâtre de Nora en Sardaigne pour *Electre* (1986), où c'est l'Histoire même, représentée ici par les constructions romaines, qui se fait "lieu" de la scène, dans la fusion du mythe et du présent. Pour ce qui concerne les vêtements, ils sont simples et presque anonymes eu égard aux indications de l'auteur dans ses préfaces.

Ces moyens permettent, d'une part, aux voix de s'exprimer dans toutes leurs tonalités, de l'autre, ils "subliment" sur la scène les tourments, les joies, les désirs les plus refoulés de l'acteur, symbole de chaque homme, en qui le spectateur peut se reconnaître chaque fois.

Les pièces yourcenariennes sont la rencontre d'un écrivain avec la scène. Parole écrite et parole jouée en un jeu scénique toujours renoué, mis en discussion afin de saisir la pensée d'un auteur et de la transformer en matière ductile, vivante. Cela, me semble-t-il, est le point central du lien entre Yourcenar et le théâtre, où la recherche constante des metteurs en scène arrive à valoriser le vaste monde de l'écrivain, "compact et rond, sans fissures"^[13], dont les symboles ont un sens qui, dans l'étreinte du Temps, dépasse les étroites limites du quotidien.

[13] M. SPREAFICO, "Yourcenar mise en scène au théâtre : une expérience, une impression", *Equinoxe*, 2 (automne 1989), p. 132.

