

LA POESIE TRAGIQUE DANS LE THEATRE DE MARGUERITE YOURCENAR

par Yves-Alain FAVRE (Université de Pau)

Faut-il parler, à propos du théâtre de Marguerite Yourcenar, de poésie tragique ou de poésie dramatique ? Il semble au premier abord que l'expression de "poésie dramatique" convienne mieux. En effet, le dramatique suppose un processus qui s'achève par la mort mais qui demeure dans les limites du monde humain et sans qu'intervienne une quelconque transcendance [1]. Au contraire, le tragique se fonde toujours sur la présence d'une transcendance : "Un événement n'est pas tragique par lui-même, mais par ce qu'il signifie et cette signification est tragique, lorsqu'elle introduit le signe d'une transcendance." [2] Or existe-t-il une transcendance dans le théâtre de Marguerite Yourcenar ? Remarquons tout de suite que la transcendance ne peut jamais se représenter directement. L'auteur a seulement la possibilité de la suggérer ou de l'évoquer. Il ouvre l'âme du spectateur à son caractère invisible et par là il fait oeuvre de poésie : "Avec la transcendance, une exigence de poésie est inscrite dans l'essence même de la tragédie." [3] On peut donc légitimement s'interroger sur la présence de cette poésie. Et l'on constate qu'elle apparaît à trois niveaux successifs. Elle découle d'abord de la peinture de l'espace qui fournit son cadre à l'action et qui constitue une indéniable source de poésie. Elle se manifeste ensuite dans les symboles et les mythes qui nourrissent la pièce de leur substance et lui donnent une profondeur supplémentaire. Elle se trouve enfin dans les conflits de la liberté humaine avec les forces qui la dépassent. Mais ces puissances qui dominent la liberté humaine peuvent-elles être considérées comme une transcendance ? Dans le cas d'une réponse positive, on pourrait alors à bon droit parler d'une poésie tragique du théâtre de Marguerite Yourcenar.

[1] Voir le drame romantique : *Hernani, Ruy Blas, Chatterton*.

[2] Henri Gouhier, *Le Théâtre et l'existence*, Paris, Vrin, 1973, p. 34.

[3] *Ibid.*, p. 63.

La poésie provient tout d'abord de la manière dont se trouve peint l'espace. Marguerite Yourcenar donne à ses pièces un caractère poétique grâce aux décors, grâce à la peinture du monde extérieur et grâce au pittoresque du détail. Le décor possède le plus souvent un caractère symbolique. *Le Dialogue dans le marécage* se passe dans un château délabré, bâti au milieu des marais. Cet espace intermédiaire entre la terre ferme et l'eau ne possède aucune consistance et devient le signe de l'incertitude ; tout y dégénère et s'y délite, château et êtres humains. La première partie d'*Electre* se déroule dans une simple chambre blanchie à la chaux : espace clos où va s'exercer la vengeance familiale ; Oreste doit tuer l'assassin de son père. Dans la deuxième partie, "la porte du fond est ouverte, découvrant la campagne aride de Mycènes et la citadelle à l'horizon" (II, p.54) [4] : la vengeance prend alors une autre dimension. Oreste découvre qu'il est le fils d'Egisthe, que ce dernier a tout fait pour veiller sur lui, allant jusqu'à payer Pylade pour le surveiller ; plus aucune raison familiale de tuer n'existe, mais le désir de sortir du mensonge universel incite Oreste à accomplir néanmoins le meurtre. Les indications fournies pour *Qui n'a pas son Minotaure ?* insistent sur les couleurs du décor et sur les jeux de lumière. Marguerite Yourcenar refuse tout réalisme à prétention archéologique et souhaite que le décor se contente de "simples indications symboliques" (II, p.183). Dans *Rendre à César*, les trois actes possèdent chacun des décors différents. Le premier acte, qui peint une dizaine d'êtres solitaires dont les rapports avec autrui viennent de se rompre ou se trouvent encore à l'état naissant, a une structure dissociée, à laquelle correspond un perpétuel changement de décor : une terrasse de café à la scène 1, un cabinet de consultation à la scène 2, la rue à la scène 3, l'église de Sainte-Marie-Mineure à la scène 4, la rue puis un escalier d'immeuble à la scène 5. Décors multiples, indiquant l'isolement des divers personnages. Au contraire l'acte II, au caractère plus uni, se déroule en un lieu unique : les deux pièces du logis de Marcella. Cette arrière-boutique, sombre et obscure, fait contraste avec les lieux publics qui précèdent, et possède une valeur symbolique ; il s'agit de la boutique d'un marchand de graines, "cryptes où germent dans le noir des idées proscrites au grand jour" (I, p.18).

[4] Marguerite Yourcenar, *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1971. *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1971. Les références sont indiquées entre parenthèses par un chiffre romain qui note le volume et par des chiffres arabes qui indiquent la page.

La poésie tragique dans le théâtre de M. Yourcenar

Quant à l'acte III, il se passe en deux lieux publics : la salle de cinéma que Marguerite Yourcenar compare à "la caverne des ombres" (I, p.19) et les rues vides de la ville de Rome, où l'errance devient semblable à une descente aux enfers.

A ce décor, Marguerite Yourcenar ajoute toute la poésie qui peut émaner du cosmos. Ainsi, dans cet adieu d'Alceste à l'univers :

Soleil, que je ne verrai plus se coucher ! Nuit, que je croyais douce, et où je n'ai jamais lu ma destinée inscrite dans les étoiles ! Nuages nourriciers, branches agitées par la brise (...) source fraîche aux amants, herbe propice au pied nu ! Adieu ! Adieu, saisons terrestres! (II, p.115)

Dans la même pièce, Hercule évoque le moment où il dut remplacer Atlas et soutenir le monde sur ses épaules : "Toute une longue nuit, je suis resté courbé sous un fardeau de ténèbres et d'astres" (II, p.133). *Qui n'a pas son Minotaure ?* s'ouvre sur une vision de la double immensité bleue du ciel et de la mer : "Et sous le bleu liquide du ciel, le bleu solide, le bleu dense des vagues" (II, p.184). Et Ariane chante la splendeur de la plage de Naxos. La poésie des eaux marines se trouve célébrée dans *La Petite Sirène* :

Nous sommes pourpres comme la mer au couchant, quand le soleil saigne, pâles comme midi sur l'eau, quand le pêcheur, trompé par tant de transparence, ne sait plus très bien s'il ne faut pas jeter ses filets en plein ciel (...). Les matins d'hiver, sous le ciel blanc, dans les vagues grises, nous bondissons comme des baleines, lourd troupeau de la mer (I, p.151).

Enfin, Marguerite Yourcenar s'attache souvent à peindre les détails avec beaucoup de pittoresque. Ses pièces comportent de brefs croquis, de rapides descriptions, qui apportent une touche poétique. Ainsi chantent les sirènes : "la nuit, nous sommes la matière des ténèbres, la luisante noirceur, les yeux verts du gouffre, la chevelure humide de la lune qui point à l'Orient" (I, p.151). Et la petite sirène s'aventure dans un fjord : "Je flottais, entourée d'un vol de courlis, prise au piège par le son des musiques humaines" (I, p.154). Voici comment se trouve décrite la plage où se promène le Prince : "Regarde: un pêcheur tire un filet qui ne contient d'autre trésor que quelques flocons d'écume ; un oiseau plane, rebroussé par le vent ; le sable absorbe chaque cerne humide laissé par les vagues" (I, p.159).

Ce goût très vif pour le pittoresque apparaît dans les comparaisons qui viennent ajouter une harmonique supplémentaire à la réalité ; le père Cicca déclare : “Et tout à coup, les murs s’envolent ; un flot de douceur coule en toi comme le plus pur des miels ; une brise te soulève, plus fraîche qu’aucune brise de ce monde : ces beaux espaces, ces beaux espaces nus... Dieu... Dieu... Dieu...” (I, p.58). Le prince confie à sa jeune épouse : “Et quand nous serons vieux, bien aimée, assis au coin de la cheminée royale, nous regarderons les jours de notre passé un à un, comme une collection de pierres précieuses” (I, p.170). Quant à Alceste, elle affirme : “Et moi, je serai un souvenir toujours présent, mais invisible, comme les étoiles en plein jour, cachées derrière le ciel bleu” (II, p.119). Par la manière même dont l’espace se trouve traité, il constitue un premier facteur de poésie.

La poésie naît également de la présence des symboles et des mythes. Dans *Rendre à César*, la pièce de monnaie qui passe de main en main symbolise l’absence de contact authentique entre les êtres. Paolo donne une pièce à Lina comme un talisman : “Regarde, Lina, une pièce toute neuve. Avec le faisceau, bien entendu, et la date de l’an XI. Brillante comme les belles pièces d’argent d’avant-guerre” (I, p.34). Marcella, qui a dérobé un revolver à son mari, éprouve un certain remords de cet acte ; elle ouvre un vieux porte-monnaie et pousse vers lui quelques pièces : “Paie-toi. Rendre à César...” (I, p.79). La vieille Dida, émue d’avoir évoqué bien des souvenirs, aperçoit Clément Roux qui a l’air d’un pauvre ; elle lui donne, par pitié, une pièce de dix lires ; mais, peu après, celui-ci la jette dans la vasque de la fontaine aux Tritons. Ces échanges de valeurs tuent la valeur de l’échange vrai entre deux êtres. Autre symbole : le crabe dont rêve Lina ; dans ses cauchemars, elle voit un crabe qui la pince et la mord cruellement. Or crabe se dit en latin *cancer* et Lina doit se faire opérer à cause de cette cruelle maladie.

Quatre pièces sur les six qui composent ce théâtre mettent en scène des mythes : trois des mythes grecs, une un mythe scandinave. Marguerite Yourcenar veut “profiter une fois de plus du crédit inépuisable que nous ouvre le drame grec, de cette espèce d’admirable chèque en blanc sur lequel chaque poète, à tour de rôle, peut se permettre d’inscrire le chiffre qui lui convient.” Dans *Le Mystère*

d'*Alceste*, elle entend illustrer deux idées : "l'idée de l'immortalité unie à celle d'un dieu sauveur triomphant de la mort, et l'idée du salut d'un être obtenu par le sacrifice volontaire de l'autre" (II, p.87). Elle montre comment on peut résister à la peur de la mort et aux sollicitations du néant. Hercule apparaît comme le dieu sauveur. Franc, simple, bon, il combat pour la vertu, sans se lasser et avec un dévouement sans borne. Il accumule exploit sur exploit. "Il faut bien que quelqu'un défende les causes justes" (II, p.133). Et quand il apprend que la morte qu'on pleure n'est autre qu'*Alceste*, il n'hésite pas un instant ; il va affronter la Mort : "Laisse la volonté, l'obstination, la folie d'un homme (...) s'interposer toute une nuit entre la morte et la Mort" (II, p.142). Une violente altercation l'oppose à la Mort, qui finit par consentir à lui laisser sauver *Alceste*, si toutefois il peut y parvenir. Le plus difficile reste à faire : convaincre *Alceste* de revenir sur la terre des vivants. A force d'obstination, il y parvient. Avec la légende du Minotaure, Marguerite Yourcenar se sert du personnage de *Thésée* pour éclairer "la grotesque démarche d'un homme égaré dans les replis de soi-même" (II, p.178). Elle donne une nouvelle interprétation de la figure du Minotaure. *Thésée* ne combat plus un monstre assoiffé de sang humain. Il lutte contre ses ténèbres intérieures. Dans *Rendre à César*, Marguerite Yourcenar utilise volontairement des personnages stéréotypés : le docteur Sarte, médecin arriviste ; la jeune vedette, *Angiola Fidès* ; le vieux peintre célèbre, *Clément Roux* ; la prostituée au grand coeur, *Lina* ; l'étudiant pauvre et révolutionnaire, *Massimo*. Mais l'auteur veut dévoiler la complexité profonde de ces personnages au-delà de leurs apparences. Elle effectue ce dévoilement en deux moments : elle passe du personnage à la personne, puis de la personne au mythe caché. Car le mythe confère une dignité et une profondeur. Il parvient à installer l'actualité "dans un monde placé hors du temps" (I, p.22). Ainsi *Dida*, la vieille marchande de fleurs représente-t-elle la Terre Mère, l'antique Sibylle qui survit à tous les tumultes de l'histoire et à tous les malheurs. *Massimo* peut être considéré comme une figure d'*Hermès*, conducteur des ombres ; il se trouve informé de tout ; il connaît le nom de *Marcella*, il sait qu'elle est l'épouse de *Carlo Stevo*. Il lui révèle que *Stevo* a rétracté par écrit ses erreurs politiques. Et il donne des conseils : "N'empire pas les choses, *Marcella*. Renonce à ce à quoi tu penses ; n'aggrave pas sa situation qui est peut-être atroce. Attends pour agir que nous sachions où nous en sommes"

(I, p.67). Enfin, Marcella apparaît comme une représentation de Méduse. Lorsque Alessandro Sarte comprend qu'elle va commettre un attentat, elle le fait taire en lui mettant un doigt sur la bouche : "le visage livide doit faire l'effet d'un beau visage de Méduse" (I, p.78). Cette présence mythique assure à la pièce une richesse supplémentaire et lui donne un arrière-fond. L'actualité s'estompe et l'aspect intemporel de l'action se trouve mis en lumière.

Il faut maintenant considérer le conflit central qui réside au coeur de toutes ces pièces. Il met en jeu la liberté humaine. Dans *Le Dialogue dans le marécage*, Marguerite Yourcenar souhaite montrer que "tout est autre que nous le pensons" (I, p.117) et que "sans doute, on n'est jamais sûr : des choses inavouables peuvent en nous se satisfaire à notre insu" (I, p.183). Sire Laurent est en proie à des contradictions intérieures qui prennent un tour passionné. Jadis, il a enfermé sa femme dans ce château isolé au milieu de terres insalubres. Il regrette désormais son acte et décide de se montrer généreux et de changer son attitude. Il vient donc rendre visite à sa femme et lui demander pardon : "J'ai été dur pour vous, Pia. Je vous ai punie pour une faute d'un instant (...) Ma Pia, je vous demande pardon" (I, pp.191-192). Il fait acte d'humilité et a décidé d'aller se retirer à Assise où il mourra sous la robe monastique. Mais, devant ce que lui révèle Pia, il ne consent plus à pardonner : "Et moi qui m'en voulais que cette prison fût trop dure... Elle aurait dû l'être plus... Toutes les portes, j'aurais dû les faire garder" (I, p.197). Il change alors d'avis, renonce à se rendre à Assise et propose à Pia de la ramener à Sienne. Devant le refus de sa femme de retrouver sa vie d'autrefois, il lui demande de rester près d'elle dans le château. Mais, il finit par se révolter et exige qu'elle demande pardon. Et, de guerre lasse, il prend le chemin d'Assise. A ces contradictions correspondent les "glissements perpétuels, chez Pia, entre la vie dite vécue et la vie dite rêvée" (I, p.176). Pia se prétend heureuse de sa solitude. Elle affirme que Simon, son ancien amour, reste toujours vivant et qu'il vient lui rendre visite chaque semaine. Elle refuse ensuite de reconnaître son mari et le prend pour un mendiant. On ne sait ainsi jamais si elle dit la vérité ou si elle prend ses désirs et ses songes pour des réalités. Sans cesse, elle oscille entre la réalité vécue et l'imaginaire. Marguerite Yourcenar montre donc

l'impossibilité où se trouve l'être humain de voir clair en lui-même. Chacun se trouve enfermé dans les contradictions de son être et ne parvient pas à leur échapper. La liberté humaine se heurte à des limites infranchissables et n'arrive pas à s'exercer pleinement. Dans *La Petite Sirène*, le personnage principal tente de fuir sa destinée, de gagner le monde humain, mais finit par revenir à son élément primordial. Dans le royaume de la mer, nul amour n'existe ; mais la petite Sirène devient amoureuse du Prince qu'elle a entrevu sur la terrasse du château. Elle désire posséder deux jambes, pouvoir marcher sur la terre ferme et venir près du Prince. La Sorcière des Eaux la met en garde : "Tu commets le crime suprême : tu veux changer d'élément, changer d'espèce" (I, p.155). Elle ne renonce pourtant pas et finit par obtenir de la Sorcière sa métamorphose. Une fois devenue femme, elle rencontre le Prince. Celui-ci la trouve gentille et agréable, mais il ne l'aime pas et même la dédaigne. Elle songe alors à se venger et à le tuer. Finalement, elle renonce et rejoint les oiseaux-anges. Elle aussi, elle se heurte aux limites qu'impose la nature et ne peut parvenir à réaliser son désir. Chaque être se trouve enfermé dans sa destinée. Il lui est impossible d'échapper à son sort et à sa condition. Une puissance inexorable vient s'opposer à la liberté de l'être. Et cette puissance, sur laquelle on n'a pas de prises, a tous les aspects d'une transcendance. Dans *Rendre à César*, Marguerite Yourcenar montre la faiblesse de la volonté humaine. Ainsi, Sarte, depuis plusieurs mois, se refuse à aller voir son amante, rue Fosca, parce qu'il estime cette démarche beaucoup trop compromettante. Mais il sent que malgré lui il va s'y rendre car sa volonté faiblit : "Non que ma décision de n'y pas aller faiblisse le moins du monde : au contraire. Mais je sais que j'irai, et je sais aussi que ce sera inutile, ridicule, un peu indécent. (...) Tout se passe comme s'il y avait en nous différents ordres de volonté" (I, p.46). De son côté, Marcella refuse toute transcendance qui, pense-t-elle, aliène l'homme. Elle ose agir, elle se dresse pour dire non et pour affirmer sa liberté : elle décide de commettre un attentat. Mais le destin déjoue ses plans : elle tirera sur la voiture du chef de l'Etat sans parvenir à le tuer et sera abattue immédiatement. Par destin, comprenons l'enchaînement inéluctable des causes et des effets, enchaînement sur lequel la volonté de l'homme n'a aucune prise. Sarte, au début de l'acte III, attend que se commette l'attentat et ne pense pas qu'il aura lieu ; il demeure indécis et changeant : "Tu as

tour à tour craint, espéré, désespéré que claquât ce coup de feu” (I, p.95). Se réfugiant ensuite dans un cinéma, il éprouve une profonde désespérance ; la vie lui paraît une inutile et dérisoire comédie qui ne débouche que sur le néant. Il regarde la petite lampe rouge qui se trouve au-dessus de la porte de secours : “Cette lumière rouge : SORTIE DE SECOURS. Il n’y a pas de secours et pas de sortie” (I, p.99). Toute la pièce montre ainsi l’impuissance de la volonté et le caractère fallacieux de la liberté. L’histoire apparaît comme fondamentalement tragique, puisqu’elle impose souverainement sa puissance et que l’homme ne saurait y intervenir efficacement. Il ne possède d’autre ressource que de s’efforcer, comme le dit Alessandro, de “n’être ni dupe ni victime” (I, p.95). Dans la nuit romaine, Marinunzi ne voit pas d’autre solution à toutes ses difficultés que de boire et boire encore jusqu’à sombrer dans le sommeil. Avec *Electre*, Marguerite Yourcenar modifie les données traditionnelles de la pièce pour que s’affirme de nouveau l’impossibilité pour un être de sortir de soi : “montrer l’affreuse ou sublime persistance des êtres à demeurer eux-mêmes quoi qu’on fasse” (II, p.20). Oreste est fermement décidé à se venger de sa mère et de l’usurpateur, quand il apprend l’identité de son vrai père : “De sorte que je suis le produit de cette trahison, de ce mensonge... (...) De sorte que j’ai pleuré un faux père depuis l’âge de douze ans” (II, p.72). Egisthe pense que tout désormais se trouve simplifié : il laisse partir Electre et Pylade, il donnera une explication de la mort de Clytemnestre, il va désormais vivre avec son fils, dans la clarté : “Le soleil s’est levé pour nous, mon enfant. (...) Je t’introduirai dans un monde de faits et d’or, d’exactitude et de solidité. Je t’enseignerai tout ce que je sais, je tâcherai de t’éviter tout ce dont j’ai souffert” (II, p.74). Mais Oreste ne parvient pas à se transformer. Durant dix-huit ans, il s’est considéré comme le fils d’Agamemnon. Il a porté le poids écrasant de l’héritage ; il a même haï ce père qu’il devait venger et s’est senti accablé par le destin qui pesait sur lui. Or, le voilà forcé de changer complètement d’identité et contraint d’assumer un nouvel héritage, différent mais tout aussi écrasant que le précédent : “Me voilà forcé de ressembler à quelqu’un d’autre, et pas seulement de lui ressembler, mais de le supporter, et pas seulement de le supporter, mais de le soutenir, de le consoler peut-être... (...) Et j’aurai à porter son histoire, j’aurai à m’amalgamer ses souvenirs... Et je n’en sortirai jamais, moi, Oreste” (II, pp.74-75). Il n’existe qu’une seule issue :

persévérer dans son être, demeurer ce qu'il a toujours été. Oreste accomplit le meurtre et tue son vrai père. Derechef, on voit que l'être humain ne parvient pas à échapper à son être et à sa condition. Il se trouve soumis à son implacable destinée. La nature humaine offre une extrême complexité et l'homme éprouve une grande difficulté à réaliser l'harmonie en son être. Thésée, dans *Qui n'a pas son Minotaure ?*, n'aperçoit plus clairement quel est son devoir : il était parti accompagner les victimes offertes au Minotaure en accomplissement des traités signés, mais il avait le secret dessein d'affronter le Minotaure pour sauver les victimes. Maintenant, il hésite sur la conduite à tenir. Il se décide finalement à combattre le monstre. Mais dans le labyrinthe, il rencontre seulement les multiples et diverses formes de sa personnalité passée et future, et se trouve au milieu d'un tourbillon de voix discordantes qu'il ne parvient pas à accorder. Le monstre se trouve au coeur même de l'être. La lutte de Thésée n'aboutit d'ailleurs à aucun résultat. Les victimes ont pénétré dans le labyrinthe avant qu'il n'y parvienne et y ont péri. De plus, le Minotaure s'est transformé en serpent marin et n'a pas disparu. "Malheureusement, Majesté, il est désormais avéré que votre héroïque entreprise n'a pas purgé la terre d'un de ses monstres" (II, p.231). Le Minotaure subsiste en chaque homme. On ne peut lui échapper, on ne peut échapper à sa personnalité, à son passé, à son histoire. Dans la mesure où la liberté se heurte à cette irréfragable puissance et en demeure serve, on est légitimement en droit de parler de transcendance. Et l'on pourrait la définir comme l'agencement inéluctable des lois qui organisent le monde.

Ainsi venons-nous de constater la présence de la poésie dans le théâtre de Marguerite Yourcenar. L'action ne saurait être séparée de l'espace où elle se joue et la poésie née des grandes forces cosmiques lui fournit un cadre grandiose, tout de même que la présence de nombreux détails pittoresques ne cesse d'ajouter des touches poétiques. Les images symboliques et les mythes, qu'ils restent sous-jacents ou qu'ils s'offrent en toute clarté, éclairent la destinée des personnages et leur enlèvent toute éphémère actualité pour les installer dans l'intemporel. Marguerite Yourcenar révèle ainsi la présence de forces qui dominent l'être humain et l'impossibilité où il se trouve de voir clair en

Yves-Alain Favre

lui-même ; pétri de contradictions, enfermé dans les limites de sa nature, impuissant à les transgresser, il se heurte à un absolu. Si la tragédie exige l'intervention de la transcendance et que la poésie seule puisse révéler celle-ci, alors on peut à bon droit parler de la poésie tragique du théâtre de Marguerite Yourcenar.