



HAL
open science

Le théâtre de Marguerite Yourcenar : Approches didactiques pour une classe de Français langue étrangère de niveau supérieur en Argentine

Amelia Maria Bogliotti

► To cite this version:

Amelia Maria Bogliotti. Le théâtre de Marguerite Yourcenar : Approches didactiques pour une classe de Français langue étrangère de niveau supérieur en Argentine. Education. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2009. Français. NNT : 2009PA030001 . tel-02862869v2

HAL Id: tel-02862869

<https://theses.hal.science/tel-02862869v2>

Submitted on 11 Jun 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**UNIVERSITÉ DE LA SORBONNE NOUVELLE PARIS 3
U.F.R. DE DIDACTIQUE DU FRANÇAIS LANGUE ÉTRANGÈRE**

**ÉCOLE DOCTORALE ED 268 LANGAGE ET LANGUE : DESCRIPTION, THÉORISATION,
TRANSMISSION**

**THÈSE DE DOCTORAT
DISCIPLINE : DIDACTIQUE DES LANGUES ET DES CULTURES**

AMELIA MARIA BOGLIOTTI

LE THÉÂTRE DE MARGUERITE YOURCENAR

**APPROCHES DIDACTIQUES POUR UNE CLASSE DE FRANÇAIS LANGUE ÉTRANGÈRE
DE NIVEAU SUPÉRIEUR
EN ARGENTINE**

**THÈSE DIRIGÉE PAR MONSIEUR LE PROFESSEUR DANIEL DELBREIL
SOUTENANCE : ANNÉE 2009**

PRÉFACE

Le présent travail se propose de rapprocher la littérature et la didactique, à travers une étude des textes de théâtre de Marguerite Yourcenar, pour un cours de français langue étrangère, de niveau supérieur.

Les questions qui ont déclenché les réflexions et le parcours dont nous rendons compte aujourd'hui, portent d'une part sur la spécificité du texte théâtral et la manière de l'envisager en classe de langue ; de l'autre, elles ont trait à la particularité du théâtre yourcenarien.

Travaillant dans un cadre institutionnel universitaire, nous abordons le texte de théâtre en tant que *forme précédant la représentation* et aussi comme *voix ou phoné l'accompagnant*¹. Il s'ensuit une démarche heuristique et pragmatique visant à faciliter l'appropriation du texte par l'étudiant.

Le biographique reliant l'écrivaine à l'œuvre et les différentes catégories paratextuelles rattachant différents textes entre eux sont examinés au fil de ces pages, comme autant de voies permettant de compléter la connaissance et l'approfondissement du corpus choisi.

Au cours de l'introduction qui suit nous décrivons le contexte dans lequel notre activité enseignante s'insère ; le public auquel nous destinons cette activité ; ainsi que le statut qu'occupe actuellement le français dans notre milieu argentin. Puis, nous évoquons les raisons qui nous ont conduite à choisir le théâtre de Marguerite Yourcenar comme objet d'étude.

Avant de nous plonger dans le sujet, nous tenons à remercier toutes les personnes qui, par leur soutien matériel et moral, de près ou de loin, nous ont aidée à mener à bien la réalisation de cette thèse. Un mot tout particulier à David Ravet, notre collègue parisien, grâce à qui les pages virtuelles sont devenues thèse imprimée.

¹ Anne Ubersfeld. *Lire le théâtre*. Essentiel, Paris, Éditions Sociales, 1982, p. 19. Cité par Gisèle Pierra in *Chemins de paroles d'une pratique théâtrale en Français Langue Etrangère. Vers une esthétique de l'expression*. Université Paul-Valéry. Montpellier III, 1998, p. 54.

À notre professeur, Monsieur Daniel Delbreil, un grand et sincère remerciement pour sa disponibilité, ses encouragements et son accompagnement académique inconditionnel, cinq années durant.

Córdoba, Argentine, novembre 2008.

INTRODUCTION

En Argentine, pays majoritairement hispanophone, le français a un statut de langue étrangère. Il est enseigné dans certaines écoles primaires depuis quelques décennies et à l'école secondaire de façon presque généralisée, à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle, depuis que l'incorporation des idiomes aux programmes de l'éducation nationale a été décidée officiellement. Le français est aussi objet d'étude dans les Universités où il est entrepris, soit comme outil de recherche de différentes disciplines, soit comme instrument de professionnalisation. Tout ceci au niveau de l'éducation publique. Au niveau du privé, à part les Alliances françaises², nombreux sont les instituts de langue qui enseignent le français, tout comme ils enseignent d'autres langues modernes européennes. Dans les grandes villes, on peut en plus trouver certains établissements à double scolarité qui suivant une tradition d'école française ont bâti un enseignement bilingue (espagnol / français) entre la maternelle et la fin du secondaire. Mais à cette dernière formation ne peuvent accéder que certains secteurs aisés de la population.

Dans notre pays, les responsables de l'enseignement du français ont toujours été, essentiellement, des maîtres et des professeurs argentins formés d'abord dans les Alliances françaises, puis dans les Universités nationales lorsque la formation a acquis un caractère professionnalisant. Cependant en ce qui concerne la méthodologie, l'enseignement du français en Argentine a toujours suivi les lignes contenues dans les manuels venant de France, c'est-à-dire que l'on s'est toujours plus ou moins associé aux courants des recherches faites dans l'Hexagone. Ainsi, en fonction des priorités régnautes dans chaque époque, et sous l'influence des disciplines de référence du moment, la méthodologie de l'enseignement a tantôt privilégié la langue comme système, tantôt les supports et outils, tantôt l'apprenant. De même, on est passé, comme en Europe, par l'empire de la grammaire-traduction, de la méthode directe, de l'audio-oral et de l'audiovisuel avant d'adopter les différentes approches par actes de paroles, notions et fonctions, démarches plus souples, venues aussi avec leur lot de matériaux plus légers et moins coûteux que les laboratoires de langue. Tableaux de feutre et figurines, bandes magnétiques, écrans et

² Actuellement, 18 des 23 provinces argentines ont au moins un siège de l'Alliance française. Buenos Aires a 24 filiales, Córdoba en a 6, Santa Fe 5, Entre Ríos 4, Sant Luis, Mendoza et Santa Cruz 2. Jujuy, Salta, Tucumán, Chaco, Santiago del Estero, San Juan, Neuquén, La Pampa, Río Negro, Misiones et Tierra del Fuego en ont 1.

diapos, cassettes et vieux claviers sont passés mais restent comme autant de jalons sur une route qui prétend conduire vers un enseignement-apprentissage toujours plus efficace. De nos jours, la didactique penchant plutôt du côté d'un *éclectisme*³ méthodologique peut se servir de ce qui a été utile une fois et y joindre ce qui est nouveau pour essayer de trouver la manière la plus opérante de transmettre les connaissances et de faciliter l'acquisition des savoirs. Actuellement, malgré la profusion de matériel pédagogique publié, la pratique des classes se fait, chez nous, à l'appui de supports variés que le professeur collecte en fonction de son public et de ses besoins, tout en résistant à l'empire miroitant d'un seul livre et d'un seul cahier d'exercices.

L'élaboration de matériel pédagogique ne nous a pas été étrangère en Argentine. Certains enseignants ont en effet écrit des manuels dans l'espoir que l'adaptation des textes aux conditions particulières d'un public argentin assurerait une acquisition plus appropriée de la langue étrangère. Depuis la parution, en 1862, du *Nuevo Curso de Idioma francés según el sistema de Robertson* de Eusebio Bedoya, on a pu observer une préoccupation constante dans ce sens. Seulement, les difficultés pour produire et éditer des livres en Argentine ont constitué des obstacles majeurs qui ont confiné la production nationale à un rang très inférieur par rapport à celui occupé par la France, dont la qualité et la quantité toujours croissante de matériel pédagogique destiné à l'enseignement de la langue française bat de loin le record éditorial.

La présence du français en Argentine est donc une réalité qui touche les différents secteurs de l'éducation nationale publique et privée mais son importance est allée en diminuant avec le temps. En effet, l'enseignement-apprentissage de cette langue a souffert des mouvements de la politique linguistique du pays, écho d'une politique générale qui semblerait s'orienter plus en fonction des intérêts économiques présents qu'à partir de besoins éducatifs ou culturels de long terme. Le premier résultat des choix opérés est le développement universalisé de l'anglais à l'école, au détriment de l'ouverture vers d'autres langues et d'autres cultures; le deuxième, le raccourcissement des cursus devenus de plus en plus ciblés, entraînant l'émergence de manuels qui dès leur titre affichent une spécificité : hôtellerie, tourisme, affaires, commerce, droit, par exemple. Cependant,

³ Christian Puren. *La didactique des langues étrangères à la croisée des méthodes. Essai sur l'éclectisme*. Crédif, Didier, 1994.

comme la connaissance d'une langue autre que la propre est devenue plus que jamais un atout indispensable pour la réussite dans les affaires et dans la vie professionnelle, même si l'empire de l'anglais reste indiscutable au niveau de la formation scolaire, d'autres codes, proches ou éloignés de l'espagnol, font partie de l'offre linguistique des universités argentines. Et dans ce contexte, le français semble encore tenir bon. Néanmoins, il y a beaucoup à faire avant qu'il ne se porte mieux. Entre temps, et pour ce qui nous concerne, le développement de la formation et l'investissement dans la recherche constituent à notre avis une importante contribution.

Le public auquel nous pensons en réalisant ce travail est celui auquel nous destinons habituellement nos cours, à savoir des jeunes argentins possédant déjà des bases assez solides de français et parlant pour la plupart d'autres idiomes. Inscrits dans une formation universitaire qui prépare professeurs, traducteurs et « licenciés »⁴ en langues modernes, ils sont sensibilisés à l'importance des échanges plurilingues et multiculturels. Ils suivent un cursus de cinq ans en une langue dont ils deviendront spécialistes, le français en l'occurrence, mais doivent prouver leur compétence de communication en, au moins, une autre langue de leur choix (allemand, anglais, espagnol, italien ou portugais)⁵. Au bout de cinq ans d'études, la plupart de ces jeunes montrent avoir atteint une compétence multilingue⁶.

Le travail que nous présentons aujourd'hui prétend apporter une réflexion autour des textes de théâtre de Marguerite Yourcenar d'un point de vue didactique. Le matériel théâtral yourcenarien constituera donc le support de notre exploration laquelle ouvrira un

⁴ Un « licencié », « licenciado » en espagnol, c'est quelqu'un qui possède un diplôme de Licence. Pendant plusieurs années la Licence a été, en Argentine, un diplôme de post-grade.

⁵ Nous parlons ici de la réalité de la Faculté des Langues de l'Université Nationale de Córdoba en Argentine. Ce lieu de savoir a deux structures fondamentales : la première, de formation professionnelle, délivre des diplômes de spécialité offrant des débouchés dans le domaine de l'enseignement des langues ou de leur traduction; la deuxième structure, à caractère culturel, offre un enseignement étalé en quatre niveaux et fournit une certification attestant du degré de connaissance acquis. Cette deuxième aire « culturelle » de notre Faculté, propose non seulement l'apprentissage de l'anglais, le français, l'italien, l'allemand, l'espagnol et le portugais, langues pouvant être reprises par la suite en vue de leur perfectionnement dans le département professionnel, mais aussi l'étude du russe, de l'hébreu, du chinois, du japonais, de l'arabe, du polonais, du néerlandais, du quechua et du guarani.

Au niveau de la recherche, et en ce qui concerne la sensibilisation aux langues, la Faculté travaille depuis quelques années dans un projet d'enseignement-apprentissage simultanée des langues romanes, suivi récemment par un autre qui tient compte des langues germaniques.

⁶ L'adjectif renvoie à la notion de *multilinguisme* telle qu'elle est définie dans le *Cadre européen commun de référence*.

triptyque fait de langue, de littérature et de voix à partir duquel on peut imaginer des applications pédagogiques concrètes. Mais quel serait l'intérêt de cet enseignement et puis, s'approcher du théâtre de Marguerite Yourcenar, en quoi pourrait-il être utile aux étudiants de français langue étrangère aujourd'hui?

En tant que professeur de FLE au niveau avancé, nous poser comme premier objectif de développer chez les apprenants les compétences linguistiques de compréhension et d'expression écrites et orales paraît naturel et inévitable à l'heure où nous sommes. Cependant la question de quelle langue enseigner, question souvent entrée dans les débats pédagogiques surtout après le procès fait aux méthodes structuro-globales-audiovisuelles, peut toujours être renouvelée, à profit. Personne ne saurait nier de nos jours qu'il faut offrir aux étudiants l'éventail le plus large possible de variantes linguistiques. Les notions de *registre* et de *niveau* de langue d'une part, celle de *francophonie* de l'autre nous mettent en garde contre tout geste d'enseignement fermé ou *ethnocentré*. Ainsi, au fur et à mesure qu'ils avancent dans leur connaissance de la langue, les étudiants sont confrontés à des textes et à des parlars représentatifs de l'énorme diversité linguistique qui peut être repérée dans les limites d'une carte francophone. Le concept de français standard est ainsi discuté, voire suspecté. La langue littéraire, quant à elle, offre par ailleurs une diversité de « genres », de thèmes, de sens, de tons et une originalité difficilement reproductible, tout en restant, avec ses écarts ou sa conformité aux normes grammaticales en vigueur, un exemple d'un système reconnu comme du français. La langue, objet et but de la littérature devient elle même un art et dans ce sens elle est porteuse d'une esthétique et d'un style particuliers à l'artiste-écrivain, d'une histoire linguistique et de beaucoup d'interrogations. La langue littéraire faite poésie, nouvelle, roman, essai ou drame, véhicule des contenus riches de sens et a un rapport direct avec les autres arts et avec la culture actuelle ou passée. Travailler le français à travers des textes littéraires permet donc aux apprenants d'entrer dans un monde étranger, d'éprouver un plaisir qui n'est pas appréciable dans tous les textes pour musical que soit l'idiome, et de réfléchir aux problématiques littéraires, linguistiques et culturelles qu'ils posent.

Parmi les textes littéraires, ceux de théâtre, sont particulièrement intéressants pour une classe de français langue étrangère parce qu'ils peuvent générer une dynamique de projet qui implique d'une part, l'étude du texte en soi avec sa littérarité et sa spécificité structurale, et de l'autre, le perfectionnement de la langue par la transposition vocale,

voire corporelle, du texte étudié. Par ailleurs, les activités dramatiques qui en découlent favorisent la prise de parole, l'esprit de négociation et le développement des qualités d'observation et d'écoute. En somme, les textes de théâtre en classe de français langue étrangère permettent d'aborder la problématique d'un *genre* aux règles spécifiques et leur mise en jeu conduit à la pratique de la lecture, de l'écriture et de la parole qui engage le corps et l'esprit.

Le texte de théâtre évoque alors non seulement des pages imprimées à lire, mais aussi un produit linguistique, culturel, esthétique collectif, à construire, qui espère se donner à écouter et à voir, devant un public spectateur.

Dans le cadre des cours de français langue étrangère de niveau avancé que nous donnons à l'Université, nos étudiants seraient ainsi amenés à devenir lecteurs, commentateurs et critiques de l'œuvre écrite et puis liseurs et / ou acteurs, mais dans tous les cas protagonistes d'un projet de jeu qui leur appartiendrait.

Nous avons choisi de partir des textes de théâtre de Marguerite Yourcenar même si confrontés au goût du moment où ils ont été écrits, aux propositions surréalistes et avant-gardistes de la première moitié du vingtième siècle ils risquent d'être ressentis comme anachroniques. Pourquoi ce choix? Est-ce bien parce que ce théâtre se présente surtout comme un théâtre de parole et que la parole est notre objet d'étude et notre instrument d'enseignement? Est-ce aussi parce que les mythes qui y sont revisités intéressent en général tout le monde? Est-ce encore parce que la figure de l'écrivain s'est imposée à nous, la machine médiatique et culturelle aidant. On ne sait ... mais il est vrai que la renommée de la femme et le retentissement de son œuvre ont laissé peu de lecteurs indifférents et nous avons été de ceux-ci. La poussée de l'écrivaine vers une institution depuis des siècles réservée aux hommes a été enregistrée comme un coup de théâtre; son art, comme celui d'un grand de la littérature française. Les problèmes qu'elle aborde sont ceux qui inquiètent l'homme depuis toujours. Que ce soit pour raconter l'histoire d'un empereur ayant vécu avant l'ère chrétienne ou celle d'un médecin philosophe du XVI^e siècle, ou encore celle d'un *homme obscur*, Marguerite Yourcenar réfléchit à la manière dont le temps, la mort, l'amitié, les passions, le désir, la foi ont été perçus dans chaque cas, dans chaque époque, dans chaque endroit. Ces mêmes préoccupations existent déjà dans ses textes de jeunesse dont les pièces de théâtre font partie.

Marguerite Yourcenar est née à Bruxelles d'un père français et d'une mère flamande. Cet héritage culturel franco-belge, auquel il faut ajouter le goût personnel de la lecture aussi bien classique que moderne et celui des voyages, ont donné à l'écrivaine une vision large et respectueuse des différences. Cette optique curieuse de ce qui se trouve au-delà de ses propres limites spatiales ou temporelles gouverne sa littérature. C'est comme si l'auteure se plaçait toujours sur une ligne marginale, là où l'équilibre flanche, soit pour prendre du recul et élargir sa perspective, soit pour prendre de l'élan et dépassant les frontières démarquées, aller voir ce qui se passe ailleurs, derrière les murs. Cette confrontation recherchée depuis son jeune âge, de soi avec soi et de soi avec les autres, sur un seuil instable, passe aussi dans son œuvre et la transcende. Voilà l'un des aspects pour lesquels nous pensons qu'il est important de faire connaître les textes de Marguerite Yourcenar à des étudiants de français langue étrangère. Cette lecture ne peut qu'enrichir l'expérience faite déjà en allant d'une langue à une autre et aider à comprendre ses propres représentations afin de saisir de manière plus approfondie la culture de l'autre.

Née dans un endroit où le français, l'allemand, le flamand, le luxembourgeois, le néerlandais sont en contact étroit, Marguerite Yourcenar a toujours été sensible aux différentes expressions idiomatiques des peuples. Elle même a décidé toute jeune de lire les classiques en leur langue d'origine et d'en traduire certains passages. Son souci du langage soigné s'observe dans toute son œuvre qui témoigne d'une tâche constante de correction, d'amélioration, de perfectionnement. Cette préoccupation permanente de bien dire ou plutôt de dire le mieux possible, perceptible dans toute l'œuvre de Marguerite Yourcenar, montre une éthique du travail bien fait qui est aussi, il nous semble, à faire connaître, voire à faire imiter.

Une partie de l'œuvre de Marguerite Yourcenar a été transposée au cinéma. On connaît *Le Coup de grâce* fait par Volker Schölondorff d'après le roman éponyme publié en 1939 ; *L'œuvre au Noir* adaptée à l'écran par André Delvaux et enfin le film d'animation *Comment Wang Fô fut sauvé* inspiré par le récit qui ouvre les *Nouvelles Orientales* et qui lui a donné son nom. Dominique Gros a fait une adaptation du *Dialogue dans le marécage* pour le petit écran. Plusieurs enregistrements radiophoniques et télévisuels où Marguerite Yourcenar occupe le devant de la scène sont disponibles. Tous ces documents constituent un réservoir précieux de textes authentiques pour un professeur de français langue étrangère où il peut à l'occasion puiser du matériel pour présenter l'auteur, anticiper sur un sujet, bâtir des séquences pédagogiques ou clore des séances yourcenariennes.

Les textes de théâtre de Marguerite Yourcenar, noyau de notre corpus, intéressent plus pour leur thématique que pour leur dramaturgie. C'est peut-être pour cela même que les metteurs en scène ne les ont pas trop pris en compte et qu'ils ont souvent préféré adapter de l'auteur sa prose poétique ou l'un de ses romans que de se risquer au montage d'une de ses pièces de théâtre. Il n'empêche que l'approche mesurée de ces textes riches en contenu mythique et leur adaptation à la scène s'avèrent d'une grande utilité pour des étudiants de français langue étrangère en passe de devenir enseignants.

Les mythes, pour obscurs qu'ils soient et pour lointains qu'ils paraissent, constituent le point de contact entre les cultures, d'autant plus quand celles-ci possèdent les mêmes racines. Quoique géographiquement éloignées, l'Argentine et la France, ont un fonds culturel commun qui dérive de l'origine romane de leurs langues principales. Les colonisateurs, partis de la vieille Europe et installés plus tard en Amérique, ont transmis un héritage culturel issu du monde hispanique, grec et romain. Pour un étudiant argentin, ce sera peut-être un peu difficile de se rappeler les histoires qui viennent du temps d'Homère mais combien étonnant et plaisant en même temps sera pour lui de découvrir que les littératures française et argentine se recoupent dans le traitement de certains sujets mythiques communs et que, au même moment où les textes de théâtre de Marguerite Yourcenar recréaient des mythes classiques, italiens et nordiques, d'autres auteurs de chez nous avaient identique préoccupation.

Les ethnologues, sociologues, psychanalystes étudiant les mythes ont découvert l'importance que le récit récurrent de ces histoires depuis les temps les plus éloignés et jusqu'à nos jours pouvait recouvrir pour l'homme. Besoin de s'expliquer l'inconnu et l'inconnaissable, envie d'identification à un héros ou à un dieu, désir de se débarrasser de passions ingouvernables, rêve d'immortalité ou de travestissement, nécessité de rappeler une histoire douloureuse par temps de guerre et de censure, les mythes sous leurs différentes formes viendraient satisfaire ces faims inassouvies, communes à tous.

Les textes de théâtre de Marguerite Yourcenar ouvrent ainsi plusieurs perspectives que nous essaierons de développer au cours du présent travail.

Nous y entrerons par un contact avec l'auteure à travers sa biographie pour la replacer dans son temps. Dans cette même partie du travail nous étudierons les titres et

préfaces qui accompagnent chaque pièce de théâtre comme autant de *seuils* ouvrant sur les sources des textes, leurs motifs, leur structure et les attentes de l'écrivaine.

La deuxième partie du travail, portera sur les textes en soi que nous essaierons d'analyser selon des points de vue différents à chaque fois. Ce chapitre constituera une réflexion sur les différentes entrées possibles dans le texte de théâtre yourcenarien que nous lirons de façon intégrale.

Dans la troisième partie, il s'agira de mettre au clair les rapports qu'un texte de théâtre peut établir avec d'autres textes de l'auteure ou de ses pairs.

Par ailleurs, puisque les mythes ont été recréés en peinture, en musique, en sculpture, le passage d'un texte vers d'autres textes suppose aussi, pour nous, la prise en compte des autres arts. En tant que professeurs de français langue étrangère, inscrits dans le cadre de la didactique des langues et des cultures, on ne saurait négliger cet aspect du va et vient d'un texte à un autre texte que l'on pourrait appeler, comme d'autres l'ont fait avant nous, « interdiscursivité ».

Pour terminer, nous voudrions mettre l'étudiant à même de transformer l'un des textes étudiés en spectacle théâtral. Pour cela, nous ébauchons à son intention quelques exercices lui permettant de devenir protagoniste, au sein d'une salle de classe travestie en magique espace de jeu.

PREMIÈRE PARTIE

**COMMENT « ENTRER » DANS LE TEXTE DE THÉÂTRE DE MARGUERITE
YOURCENAR?**

Langue, littérature et voix, c'est le triptyque que nous voulons donc ouvrir ici en étudiant le théâtre de Marguerite Yourcenar. Mais pour commencer, et avant de nous attaquer à ses pièces, nous traiterons de la question de l'auteur, ou plus précisément du « biographique » et de la problématique qu'il soulève. Nous essaierons de cerner les caractéristiques de ce « genre » et proposerons une démarche pédagogique en vue de l'aborder et de le pratiquer en passant par la lecture de différents extraits de textes biographiques.

En deuxième lieu nous nous intéresserons à la périphérie du texte. Les épigraphes, les préfaces, les titres et les listes des personnages nous permettront de faire des hypothèses sur les ouvrages à lire et nous renseigneront sur leurs sources et avatars depuis leur création.

Ensuite, nous franchirons le seuil de la scène imaginaire que nous aurons bâti grâce à tous ces éléments pour aller vers les indications scéniques qui elles, nous aideront à nous figurer les lieux, le décor et l'ambiance dans lesquels les personnages vont évoluer. Nous essaierons également de voir de quelle manière les notions de réécriture et d'intertextualité prennent corps dans la littérature yourcenarienne et dans son théâtre en particulier.

Bref, dans ce chapitre initial de notre travail, il sera question d'aborder une partie de l'*inscription*⁷ de l'œuvre yourcenarienne. Nous laisserons pour plus tard l'étude du texte à dire et celle de la réception que ce théâtre a eue auprès du public.

DU BIOGRAPHIQUE

« Ne tombons pas dans l'erreur commune :
un poète n'est exceptionnel que par ses œuvres »
Marguerite Yourcenar, *Pindare*
In *Essais et Mémoires*, Gallimard, Pléiade, p. 1449

Approches et parcours du genre

Quand on décide de travailler en classe sur un texte littéraire, la référence à l'auteur est inévitable. Les seuls noms et prénom de l'écrivain constituent une carte de visite d'une époque, d'un lieu, d'un milieu social, d'un courant de pensée particuliers qu'il faut pouvoir

mobiliser - si on en possède quelques connaissances - ou au contraire qu'il faut pouvoir découvrir au-delà de l'œuvre littéraire, par l'intermédiaire de documents complémentaires.

Seulement, un aperçu historique, chronologique ou des mentalités peut occuper plusieurs cours et il ne faudrait pas que l'enthousiasme et la curiosité éveillés par la vie de la personne et le charme d'une époque fassent perdre de vue que le but principal pour lequel on se penche sur une œuvre littéraire est celui de comprendre cette œuvre. La question du rapport entre la biographie de l'auteur et l'œuvre à étudier pose en effet un problème. La polémique qui a séparé ceux qui défendaient la connaissance de l'homme pour l'explication de l'œuvre de ceux qui essayaient d'élucider la lettre par la seule lettre date de plus d'un siècle et il ne serait pas pertinent ici de nous y arrêter trop longuement. Cependant, quelques questions relevant de la didactique en découlent et il est alors indispensable d'essayer d'y répondre.

Demandons-nous par exemple pourquoi, dans quel but et comment proposer la lecture, voire la réécriture, d'une biographie littéraire, en classe de FLE au niveau avancé. Le passage par le biographique n'est pas bien entendu un impératif, mais si le choix est fait dans ce sens, sachons que des raisons d'ordre culturel, littéraire, linguistique, voire critique peuvent le justifier. Car s'il est vrai qu'une biographie ne peut expliquer un texte, il n'en reste pas moins vrai qu'elle peut aider à l'interpréter, voire à y jeter une lumière surtout quand un auteur se plaît à recréer des pans de sa propre vie. Et même si, comme c'est le cas de Marguerite Yourcenar, l'auteur se refuse pendant longtemps à parler de lui, il n'en reste pas moins vrai que son œuvre peut être par moments révélatrice de certains aspects de sa vie. Dans un article intitulé « Voyage et autobiographie chez Marguerite Yourcenar », Béatrice Didier montre par exemple que le récit des voyages que Marguerite Yourcenar fait dans *Souvenirs Pieux* et dans *Archives du Nord* (voyages du père, de la mère, de l'oncle Pirmez, du cousin Rémo et du grand-père) la rapproche de ses propres voyages et favorise le retour de l'écrivaine sur soi. Et de conclure : « [...] l'autobiographie elle-même est une sorte de voyage »⁸ : voyage dans le temps car Marguerite Yourcenar va loin dans la recherche de ses ancêtres, voyage de connaissance d'un pays, voyage dans les musées et

⁷ Le terme, défini par Daniel Lançon recouvre le paratexte, avec sa double composante de péri-texte et d'épi-texte, plus « tout ce qui permet de présenter le texte littéraire sous la responsabilité de l'éditeur ». Cf. : « Pour une « médiacritique » en classe de français » in *Le français aujourd'hui*, n° 130, pp. 83-88.

⁸ Béatrice Didier « Voyage et autobiographie chez Marguerite Yourcenar » in *Voyage et Connaissance dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*. Mélanges coordonnés par C. Biondi et C. Rosso. Col. Histoire et critiques des idées sous la direction de Corrado Rosso 12. Libreria goliardica, Pise. 1988, p. 108.

les arts. La biographie et l'autobiographie connectant le fait littéraire à d'autres faits, culturels ou non, peuvent ainsi susciter l'intérêt des étudiants et aiguïser leur envie de lire.

En effet, s'approcher de la biographie d'un écrivain, ce n'est pas qu'essayer de se renseigner sur sa vie personnelle (*bios*, vie ; *graphein*, écrire), c'est aussi, à son travers, accéder de façon directe ou indirecte à l'Histoire. Quand bien même l'écrivain n'aurait joué aucun rôle marquant dans le cours événementiel du lieu où il vit, du temps qui lui est donné d'habiter, il reste témoin, partie intégrante d'un contexte socio-économique, il est « *synecdoque de l'existence collective* »⁹. En outre, son œuvre, inscrite dans un réseau de culture se rattache à d'autres expressions esthétiques – photographie, cinéma, théâtre, peinture, bande dessinée -, à d'autres artistes, et s'enlace à l'histoire de la spécialité.

Au moment où (vers la moitié du XIX^e siècle) la critique littéraire s'installait comme discipline nouvelle, les biographies, sous forme de portraits, ont constitué la première méthode rigoureuse d'analyse de textes. Il serait certes anachronique de notre part de vouloir réhabiliter la biographie en tant que méthode d'analyse des œuvres et ce serait ignorer le débat qui opposa (et oppose encore de nos jours¹⁰) *beuvistes* et *beuviens* à partir du *Contre Sainte-Beuve*¹¹. Nous ne tomberons pas dans l'erreur de vouloir amalgamer l'homme et l'œuvre. « *Un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices* »¹² a écrit Marcel Proust et nous le croyons. Mais force est de reconnaître que l'« étude des êtres », étayée d'appuis critiques autres (sociologiques ou psychologiques, par exemple), ouvre la littérature au contexte culturel. La curiosité des étudiants peut ainsi être favorisée et elle peut déboucher sur des recherches documentaires, sur des exercices de prise de notes et de rédaction ou sur des cours où les exposés, enrichis des renseignements obtenus et de documentation annexe, deviennent plus intéressants.

Par ailleurs, de nos jours, la biographie permet de pénétrer dans l'écriture de l'intime, dans *le biographique*, genre actuellement en vogue et qui recouvre les écrits personnels des écrivains – carnets, journaux, autobiographies, mémoires -, et aussi épitaphes, oraisons funèbres, notices nécrologiques, chronologies, autant de pièces résumant des trajectoires de vie. Quant à l'activité même de l'écrivain, enfin, la biographie

⁹ Gervasi Laurène et Johansson Franz. *Le biographique*, PUF, 2003, p. 127.

¹⁰ Pour Daniel Lançon la présence des écrivains à l'écran renforcerait un certain *neo-beuvisme*. Cf. article cité plus haut.

¹¹ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, 1954

¹² Op. Cit. p. 136-137

peut renseigner sur sa méthodologie de travail, sur sa position face à la profession, sur sa relation aux autres textes actuels ou anciens, propres ou d'autrui.

Du point de vue linguistique, lire et écrire des biographies renforce les compétences de compréhension et d'expression écrites et orales comme n'importe quel autre texte authentique. Le repérage des traces énonciatives sur un écrit donné permet de dévoiler la perception du biographe et son positionnement discursif. La mise en place d'activités de transformation, de modalisation et d'argumentation, d'expansion et de réduction contribue à la pratique linguistique d'un système qui cherche à se perfectionner. Si les activités se focalisent sur l'étudiant scripteur, et qu'on lui propose de se prendre lui-même comme objet biographique, au-delà de la réflexion sur la posture énonciative à adopter, il ne pourra se passer d'une réflexion sur la propre identité, sur celle de l'autre et sur la vérité de ce type de récits.

Le portrait de soi pratiqué depuis le début de l'apprentissage de la langue étrangère peut devenir dans les classes avancées portrait de l'autre et récit de vie et s'intercaler pour la pratique de l'oral, dans des séances de simulation où le but serait, entre autres choses, de découvrir un écrivain.

Quelle est la particularité de la biographie ? Elle fournit des renseignements sur la vie de la personne : sa naissance, sa formation, ses goûts, ses activités et engagements, son époque, son milieu, son œuvre, son esthétique, son style, ses relations avec les institutions, littéraires dans notre cas – maisons d'édition, écoles et mouvements, critiques - et avec les autres arts et artistes contemporains.

Dans la mesure où ces aspects de la vie de l'auteur replacent l'œuvre dans un contexte culturel, la lecture biographique devient encore plus intéressante. Et dès lors que le genre offre un large éventail textuel, la pratique pédagogique du genre (biographique) s'avère possible et souhaitable.

Les ressources pour la préparation des cours sont nombreuses et vont des courtes notices de présentation à chercher dans les anthologies, manuels et dictionnaires encyclopédiques, aux livres, en passant par les multiples documents que l'on peut trouver dans la presse et sur Internet. Actuellement on dispose aussi de documents audiovisuels sur la vie des écrivains qui sont un très riche capital à réinvestir en un cours de langue étrangère. L'écrivain devient un être comme vous et moi, doté d'un corps et d'une voix que l'on peut écouter à loisir. La présentation d'un individu est en effet pratique courante.

Que ce soit pour lui rendre hommage, l'honorer ou le comprendre, des *portraits monuments* ou des *portraits enquêtes* surgissent. À la radio et à la télévision, chaque fois qu'un entretien avec un écrivain a lieu, le présentateur se doit de faire un rappel rapide de la vie de son interviewé. « *XX, je rappelle que vous êtes l'auteur de Et que vous publiez aujourd'hui.... Vous avez travaillé à Et actuellement vous vous consacrez à* » sont, entre autres, les tournures reprises pour présenter un écrivain ou une quelconque personnalité, aux auditeurs ou aux téléspectateurs. Et à l'occasion des obsèques, de procès ou lors de l'octroi d'un prix littéraire, la vie de l'individu en question est retracée plus ou moins longuement.

Bien que le principal intérêt pour nous soit celui de faire découvrir une œuvre littéraire, la présentation de la vie de l'auteur au moyen des textes biographiques, en anticipation ou en clôture de séquence didactique, n'est pas à notre sens dépourvue d'intérêt. Du point de vue du genre, comme on a vu plus haut, ces textes peuvent prendre diverses formes (journal intime, mémoires, essai, autoportrait, récit de vie, autofiction, autobiographie). Du point de vue énonciatif le contact avec différentes biographies faites sur un même auteur permet d'observer les fonctions et les représentations du discours.¹³ Autrement dit, à travers les traces linguistiques il est possible de détecter les intentions qui président à l'écriture du biographe (veut-il informer, faire l'éloge, construire un mythe ?) ; de voir s'il est présent dans son texte et comment ; de repérer le matériau dont il s'est servi pour rédiger la biographie, et la manière dont il l'a faite ; de se demander s'il est objectif ou s'il recrée, s'il s'autorise des commentaires, si sa rédaction est neutre ou plutôt rhétorique. Du point de vue culturel enfin, la biographie met en relation l'homme (ou la femme), l'œuvre et le monde.

Centrons-nous maintenant sur le cas de Marguerite Yourcenar. Cette écrivaine, nous le disions plus haut, a évité pendant des années de parler d'elle même. Les ouvrages réunis sous le titre *Le labyrinthe du monde*, considérés autobiographiques, appartiennent en effet à la dernière partie de sa vie ; ils viennent bien après le triomphe des *Mémoires d'Hadrien* et de *L'Œuvre au Noir* et se présentent sous forme de trilogie racontant l'histoire, voyages et itinéraires de ses branches parentales, plus que son histoire à elle. L'évocation de la fillette que fut un jour Marguerite Yourcenar ne fait qu'ouvrir et fermer un parcours qui dessine en faufil, de *Souvenirs Pieux* à *Archives du Nord*, un éloignement

¹³ Sophie Moirand. Cours de DEA. *La circulation interdiscursive dans les documents médiatiques, didactiques et professionnels : objets, corpus, méthodes.* 2004-2005.

et un retour douloureux à la mère. Pourtant, il est possible de dire avec Béatrice Didier que dans ces œuvres

C'est le 'moi' qui donne la véritable unité de lieu dans tous les changements de décor, à la fois parce qu'il est un 'moi' écrivant, aussi parce que ce périple à travers d'autres identités, permet à l'écrivain de comprendre la formation de la sienne propre, enfin parce qu'en écrivant ce départ et ce retour à la mère, elle révèle peut-être une clé secrète de sa personnalité¹⁴.

La lecture totale ou partielle de cette trilogie peut s'avérer ainsi riche si l'on veut mettre les étudiants en contact avec le biographique en tant que genre.

À côté de ces œuvres de l'auteur, il est utile de faire connaître d'autres textes faits par d'autres écrivains, journalistes ou littéraires qui viendraient élargir la notion de ce que le biographique recouvre.

Des preuves de la trajectoire littéraire de Marguerite Yourcenar restent en effet conservées dans une série de documents journalistiques qui deviennent de plus en plus nombreux et retentissants avec la consécration de l'écrivain, à partir surtout des années 1960. Ces documents, de toutes sortes (notices, articles, entretiens, conférences, discours, reportages télévisés) constituent un matériel brut « pédagogisable », toujours utile dans une classe de français langue étrangère.

Il est possible enfin, de faire pénétrer les étudiants dans l'opinion que l'écrivain lui-même avait du biographique en leur présentant des écrits critiques ou de simples avis à ce sujet qui jalonnent son œuvre. *Souvenirs Pieux*, contient de nombreux commentaires de la méthode que l'écrivain s'est donnée pour reconstituer l'histoire de ses ancêtres maternels. De son portrait d'Octave Pirmez, oncle lointain qui s'était hasardé à écrire quelques livres elle nous dit :

Les pages qui précèdent sont un montage. Par souci d'authenticité, j'ai fait le plus possible monologuer Octave en empruntant à ses propres livres. Là même où je n'ai pas joué des guillemets, j'ai souvent résumé des notations du poète trop diffuses pour être insérées telles quelles. Les phrases de mon cru ne sont tout au plus qu'un faufil : encore ai-je tenté de leur imprimer quelque chose de son rythme à lui. Je vois, certes, les défauts d'un procédé qui concentre en un jour des sentiments et des sensations étalés en réalité sur des années de vie. Mais précisément, ces sentiments, ces émotions, sont trop constants dans ce qui nous reste des écrits d'Octave, pour n'avoir pas sans cesse obsédé cet homme presque maladivement réfléchi.¹⁵

¹⁴ Béatrice Didier, « Voyage et autobiographie chez Marguerite Yourcenar » in *Voyage et connaissance dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*. Mélanges coordonnés par C. Biondi et C. Rosso, Libreria Goliardica, Pise, 1988, page 111.

¹⁵ Marguerite Yourcenar, *Souvenirs Pieux*, In *Essais et Mémoires*, Gallimard, La Pléiade, page 840.

Montage, monologue, emprunts, guillemets, résumé, « rythme à lui » concentrent l'essence du personnage biographié rendu à la vie par le fil ténu de l'écriture yourcenarienne au-dessus duquel l'écrivain voudrait faire ressortir la vérité d'un homme qui a vécu.

Dans le livre *D'Hadrien à Zénon. Correspondance 1951-1956* de Marguerite Yourcenar, exemple d'un autre type de témoignage, on trouve quelques lettres où il est question de sa propre biographie. On y voit l'écrivaine à l'affût du moindre détail qui ne respecterait pas les faits la concernant. Ainsi, dès qu'elle a en main un profil d'elle dessiné par quelqu'un d'autre, elle lit, corrige, propose des modifications. De la simple remarque sur sa nationalité (V. lettre du 11 avril 1952 adressée à René Tavernier) au rapport détaillé des erreurs soulevées dans une publication faite sans son autorisation (V. lettre du 22 septembre 1955), Marguerite Yourcenar s'occupe de rectifier les images qui fausseraient celle qu'elle s'est constituée elle-même d'après les faits vécus. « *Je ne me reconnais pas dans l'image que vous faites de moi, et je me demande si vous avez jamais pris la peine de me regarder telle que je suis, ou si vous n'avez pas préféré un de vos Songes* » proteste-t-elle.

Lorsqu'il s'agit de faire la biographie de quelqu'un d'autre l'écrivaine témoigne de pareil zèle: « *J'ai littéralement travaillé jour et nuit pour arriver à une approximation exacte : ces modulations incroyablement subtiles sont presque insaisissables. Figures dans l'eau* » dit-elle en parlant de son travail sur le poète Kavafis. « *Approximation exacte* » relève de l'oxymore mais la contradiction des mots souligne l'impossibilité de rendre compte de façon complètement objective de la vie de quelqu'un. Pour précautionneux que l'on soit contre l'inexactitude ou la subjectivité, le portrait restera toujours expression d'un point de vue, approximation. De là, la nécessité de redoubler les efforts de documentation.

[...] Revenons à Kavafis ; dès maintenant, ce dont j'aurais besoin, c'est de tous les renseignements dont vous pouvez disposer sur sa biographie (lieu de naissance, et date, famille, éducation, séjours à l'étranger, genre exact de ses occupations bureaucratiques à Alexandrie, amitiés littéraires, etc.). Je n'ai sur tout cela que les renseignements les plus maigres qui figuraient déjà dans mon premier essai ; [...]. Merci aussi de toute information sur sa réputation en Grèce, ses premiers admirateurs, les attaques dont son œuvre fut l'objet, le degré de popularité ou de demi-silence qui l'entoura, et l'entoure aujourd'hui. Qu'en pense par exemple Alexis ? (Déléguiez-le si vous le préférez pour m'écrire à votre place) [...].¹⁶

¹⁶ Marguerite Yourcenar, *D'Hadrien à Zénon Correspondance 1951-1956*, Gallimard, 2004. P. 222-223

Le souci de vérité omniprésent dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar se manifeste ainsi davantage lorsqu'il s'agit de construire un portrait littéraire autre que le sien. Citons pour preuve sa propre façon de procéder : précision des sources, souci de documentation, recherche de témoignages vivants, consultation de l'intéressé s'il est en vie, ou d'autres personnes qui l'auraient connu.

Il faut cependant souligner que pour Marguerite Yourcenar, ces écrits ne dépassent jamais l'intérêt qu'atteint pour elle la création artistique, but premier et ultime de toute critique littéraire « [...] *non que j'aie envie de fabriquer synthétiquement une biographie de Kavafis bourrée du son et de la sciure de bois des petits faits, au lieu de me concentrer sur l'œuvre. Mais même pour ne rien dire, j'ai encore et plus que jamais besoin de tout savoir. [...] »*

Dans *Mishima ou la vision du vide* de Marguerite Yourcenar on peut encore lire :

"[...] *la grossière curiosité pour l'anecdote biographique est un trait de notre époque, décuplé par les méthodes d'une presse et des média s'adressant à un public qui sait de moins en moins lire. Nous tendons tous à tenir compte, non seulement de l'écrivain, qui, par définition, s'exprime dans ses livres, mais encore de l'individu, toujours forcément épars, contradictoire et changeant, caché ici et visible là, et, enfin, surtout peut-être, du personnage, cette ombre ou ce reflet que parfois l'individu lui-même [...] contribue à projeter par défense ou par bravade, mais en deçà ou au-delà desquels l'homme réel a vécu et est mort dans ce secret impénétrable qui est celui de toute vie*".

Marguerite YOURCENAR, *Mishima ou la vision du vide*.¹⁷

La présentation en classe d'un extrait de ce genre, puis d'autres textes biographiques signés, recouvrant plusieurs formes, serviraient ainsi de déclencheurs de la discussion autour du biographique en tant que genre, de ses avantages et de ses risques et permettraient aux étudiants de trier ce qui relève de l'anecdote, de la légende, de la littérature ou de la vie de l'écrivain étudié. Ce serait une manière d'amoindrir, sinon d'éviter, les risques de stéréotypie, les tentations de réduire l'artiste à une seule image, nécessairement incomplète et trompeuse de l'être qu'il est en réalité. Tremplin vers l'œuvre, la biographie devient source de connaissance d'un auteur, déclic du désir de lire et aide à l'interprétation.

¹⁷ Marguerite Yourcenar. *Mishima ou la Vision du vide*. Gallimard, 1980. In *Essais et Mémoires*. Gallimard, 1991, p. 198.

L'étude de la biographie de Marguerite Yourcenar pourrait ainsi se faire par étapes qui recouvriraient tout d'abord la découverte d'un genre, le biographique ; ensuite la réflexion sur la situation d'énonciation ; enfin la production écrite d'un texte biographique ou autobiographique. À ce propos, nous incluons dans la suite de notre travail cinq titres qui correspondent à cinq propositions pédagogiques contenant des supports et des suggestions d'activités : a. Approche du biographique ; b. Les traces du biographe ; c. Biobibliographie ; d. Que les faits ; e. Biographies circonstanciées et productions écrites diverses. Les cinq titres en question, sont séparés par des lignes horizontales et suivis par de brefs commentaires de notre part.

Tout en sachant que le choix des textes dépend rarement du seul enseignant et qu'il est orienté en fonction de la classe, de l'institution, des objectifs d'apprentissage et d'autres paramètres, il faut considérer cette suite comme une procédure méthodologique possible parmi beaucoup d'autres. Les consignes et activités étant destinées à des étudiants de FLE de niveau avancé, nous estimons qu'il n'est pas nécessaire d'explicitier le métalangage employé. Voici la première proposition :

Suggestion pédagogique : Approche du genre biographique. (Dossier destiné au groupe-classe)

Support pédagogique: sept documents extraits de sources virtuelles, littéraires et journalistiques.

Le biographique peut prendre plusieurs formes: journal intime, mémoires, essai, autoportrait, roman autobiographique, biographie, récit de vie, autofiction, autobiographie...

Consignes et activités

Pour commencer :

- Observez les sept (7) textes ci-dessous et dites de quelle forme ils relèvent (reportez-vous à l'encadré que vous venez de lire). Justifiez.
- Soulignez dans les textes ci-dessous les éléments que vous retiendriez pour faire une biographie de Marguerite Yourcenar.

I.

Romancier, essayiste, poète

Biographie

Née à Bruxelles (Belgique), le 8 juin 1903.

Fille de Michel de Crayencour et de Fernande Cartier de Marchienne.

Premières années à Lille, 26, rue du Marais et au Mont Noir, par Bailleul.

Éducation strictement privée. Adolescence dans le Midi de la France; longs séjours à l'étranger. Réside depuis 1950 à Petite Plaisance, dans l'île des Monts-Déserts (Mount-Desert Island).

Élue à titre de membre étranger à l'Académie belge de Langue et Littérature françaises en 1971. Plusieurs doctorats *honoris causa* aux États Unis.

Élue à l'Académie française, au fauteuil de Roger Caillois, le 6 mars 1980 (3e fauteuil) reçue sous la Coupole le 22 janvier 1981 par Jean d'Omersson.

Morte le 17 novembre 1987 à Mount-Desert (États Unis)

[File:///A:/Les](File:///A:/Les%20immortels_archivos/fiche.html) immortels_archivos\fiche.html

II.

[...]

1929 Mort de son père à Lausanne. *Alexis ou le Traité du vain combat* est publié avec le pseudonyme de "Marg Yourcenar"

1930-1931 *La Nouvelle Eurydice* et *Pindare*

1934 *La Mort conduit l'attelage* et *Denier du rêve*

1936 *Feux*, fruit de sa séparation d'André Fraigneau, lecteur chez Grasset

1937 Rencontre de Virginia Woolf dont elle traduira *Les Vagues*

1938 *Les Songes et les Sorts* et *Nouvelles Orientales*. Rencontre de Grace Frick à Paris

1939 *Le Coup de grâce*. Départ pour New York où elle enseignera la littérature française jusqu'en 1949

1947 Traduction de *Ce que Savait Maisie* d'Henry James. Demande de citoyenneté américaine.

1951 *Mémoires d'Hadrien*

1952 Prix Fémina Vacaresco pour les *Mémoires* et acquisition de "Petite Plaisance" sur l'Île des Monts-Déserts [...]

[file:///A:/Musée Marguerite](file:///A:/Musée%20Marguerite)

Yourcenar_archivos\vieoeuvre.html

Extrait de *La Vie et l'œuvre de Marguerite Yourcenar*

III.

"L'être que j'appelle moi vint au monde un certain lundi 8 juin 1903, vers les 8 heures du matin, à Bruxelles, et naissait d'un Français appartenant à une vieille famille du Nord, et d'une Belge dont les ascendants avaient été durant quelques siècles établis à Liège, puis s'étaient fixés dans le Hainaut. La maison où se passait cet événement, puisque toute naissance en est un pour le père et la mère et quelques personnes qui leur tiennent de près, se trouvait située au numéro 193 de l'avenue Louise, et a disparu il y a une quinzaine d'années, dévorée par un building."

Marguerite Yourcenar. *Souvenirs Pieux* In *Essais et Mémoires*. Gallimard Pléiade. Éd. N°52361 1991,p 707.

IV.

Née en 1903 à Bruxelles d'un père français et d'une mère d'origine belge, Marguerite Yourcenar grandit en France, mais c'est surtout à l'étranger qu'elle résidera par la suite: Italie, Suisse, Grèce, puis Amérique où elle a vécu dans l'île de Mount Desert, sur la côte nord-est des États-Unis, jusqu'à sa mort en 1987.

Marguerite Yourcenar a été élue à l'Académie française le 6 mars 1980. Son œuvre comprend des romans: *Alexis ou le Traité du vain combat* (1929), *Le coup de grâce* (1939), *Denier du rêve*, version définitive (1959); des poèmes en prose: *Feux* (1936); en vers réguliers: *Les charités d'Alcippe* (1956); des nouvelles: *Nouvelles orientales* (1963); des essais: *Sous bénéfice d'inventaire* (1962), *Le Temps, ce grand sculpteur* (1983), *En pèlerin et en étranger* (1989); des pièces de théâtre et des traductions.

Mémoires d'Hadrien (1951), roman historique d'une vérité étonnante, lui valut une réputation mondiale. *L'œuvre au Noir* a obtenu à l'unanimité le prix Fémina 1968; *Souvenirs Pieux* (1974), *Archives du Nord* (1977) et *Quoi? L'Éternité* (1988) forment le tryptique où elle évoque les souvenirs de sa famille et de son enfance.

Marguerite Yourcenar. *Conte bleu; Le premier soir; Maléfice*. Gallimard, 1993 p. 8

V.

[...]

Avant son arrivée dans le Maine, elle avait notamment vécu à New York City, sur Riverside Drive, mais également à Hartford (New York), alors qu'elle enseignait à l'université Sarah Lawrence de Bronxville.

Elle était devenue d'ailleurs une conférencière prisée des universités américaines qui lui attribuèrent plusieurs distinctions honorifiques. Son anglais était impeccable et son accent épouvantable.

Logique portrait de cette perfectionniste, curieuse des langues et technicienne du savoir, mais qui, toujours, resta indéfectiblement attachée à cette langue française tel son héros Zénon à sa quête de la vérité ou l'Empereur Hadrien à ses devoirs d'homme d'État. [...]"

Extrait de "Marguerite Yourcenar aurait eu cent ans en 2003. Par Florent Albrecht
<http://www.alalettre.com/actualite/Yourcenar> 2003.htm

VI.

À MONSIEUR RENÉ TAVERNIER

L'ŒUVRE DU XX^e SIÈCLE

[*Sans date*]

Cher Monsieur,

Voici les quelques renseignements demandés :

Renseignements biographiques :

Mme Marguerite Yourcenar, née en 1903, à Bruxelles, de parents français. A depuis 1947 un passeport américain. Jusqu'en 1939, vit surtout en Italie et en Grèce, en Suisse, et en Autriche. À partir de 1942, professeur à Sarah Lawrence College, New York.

Renseignements biographiques :

Voir la liste *Du même auteur* en tête des *Mémoires d'Hadrien*, parus chez Plon en décembre 1951. Une édition révisée du premier roman de M.Y., *Alexis ou le Traité du Vain Combat*, paraît chez Plon en mai. Collaboration à *La Table Ronde*, *Revue de Paris*, *Mercure de France*, *Les Cahiers du Sud*, etc.

Photographies : s'adresser à Jean-Marie Marcel, 1-, Place Vendôme.

Excusez la brièveté de ces notes (qui me paraissent donner l'essentiel), et croyez, je vous prie, cher Monsieur, à l'expression de mes sentiments les meilleurs,

Marguerite Yourcenar¹⁸

VII

« [...] L'enfant, elle, a environ six semaines. Comme la plupart des nouveau-nés humains, elle fait l'effet d'un être très vieux et qui va rajeunir. Et, en effet, elle est très vieille : soit par le sang et les gènes ancestraux, soit par l'élément inanalysé que, par une belle et antique métaphore, nous dénommons l'âme, elle a traversé les siècles. Mais elle n'en sait rien, et c'est tant mieux. Sa tête est couverte d'un pelage noir comme le dos d'une souris ; les doigts de ses poings fermés, quand on les déplie, ressemblent aux vrilles délicates des plantes, ses yeux mirent les choses sans qu'on les ait déjà définies ou nommées pour elle : elle n'est pour le moment rien qu'être, essence et substance indissolublement mêlées en une union qui va durer sous cette forme environ trois quarts de siècle, peut-être même plus. [...]

»

Marguerite Yourcenar. *Le Labyrinthe du Monde II. Archives du Nord*. Nrf. Gallimard, 1977, p. 370.

¹⁸ In Marguerite Yourcenar *D'Hadrien à Zénon. Correspondance 1951-1956*, Éd. Gallimard, 2004, page 146.

Note: Trouvez d'autres renseignements sur Marguerite Yourcenar aux adresses suivantes:

<http://www.alalettre.com/Yourcenar-intro.ht>:

http://fr.wikipedia.org/wiki/Marguerite_Yourcenar

Pour finir :

- Faites un script qui rendra compte des éléments qui ne doivent pas manquer dans une biographie.
- Élaborez votre propre définition du « biographique ».

Une fois saisies les caractéristiques du genre « biographique » il est intéressant de s'arrêter sur un document biographique en particulier pour étudier la situation d'énonciation qui le rend différent de tout autre texte du même type. En dehors des questions classiques *Qui écrit ? Quoi ? Pourquoi ? Où ? Dans quel but ?*, questions qui rendent compte des circonstances de production d'un énoncé, il s'agit surtout ici de faire dégager les marques de l'énonciateur qui dénoncent son point de vue sur celui ou celle dont il fait la biographie. Les exercices de repérage des marqueurs de la subjectivité sont alors essentiels car ils donnent au texte sa couleur particulière.

Un écrivain est un référent dans notre société. Ainsi, il n'est pas rare de voir baptiser une école, un centre culturel, un club, une rue, une place, de son nom. « *Le prix Marguerite Yourcenar vient d'être remis à Boston à Assia Djébar pour son ouvrage Oran, langue morte. [...] Il est remis à la Houghton Library sur le campus de l'université de Harvard, où sont conservées les archives de Marguerite Yourcenar* » lit-on dans un court article de journal.¹⁹ Ce genre d'hommages en général posthumes complètent et effacent la série de critiques, bienveillantes ou non, adressées à l'écrivain de son vivant et parfois même après sa mort. En tant que personnage public, l'écrivain est en effet exposé aux regards et opinions des lecteurs en général, des journalistes, des éditorialistes et de ses pairs. Les biographies qui en résultent, pour objectives qu'elles se veuillent, portent la trace du biographe. Celui-ci, observe non seulement la trajectoire littéraire de son homme, il fouille dans ses origines sociales ; suit de près son positionnement idéologique, la cohérence ou incohérence de ses actions ; étudie ses relations amicales ou amoureuses ; essaie de traquer ses vices et ses passions. Il cherche à découvrir le vrai visage qui se

¹⁹ « Le prix Marguerite Yourcenar à Assia Djébar » signé M-C I, in *Livres Hebdo*, vendredi 2 janvier 1998.

cache derrière le masque de l'écrivain. Mais il ne lui est pas possible de tout connaître donc il s'autorise souvent à interpréter, voire à juger. L'image qu'il en propose souligne forcément quelques traits, en affaiblit d'autres. « Marguerite perd ses pétales »²⁰, « La femme de marbre »²¹ ou « Le sourire de la sphinge »²² annoncent déjà la teneur des articles qui suivent. Le tableau est signé et ce faisant le signataire assume la responsabilité de ce qu'il y décrit, raconte et compose. L'étude des biographies intéressent d'autant plus qu'elles permettent de repérer les traces de ce moi écrivain et d'évaluer le degré de vérité qui se dégage des faits exposés et la plus ou moins grande distance qui le lie à l'œuvre de l'écrivain portraituré.

À titre d'exemple, nous proposons ci-après un texte signé par François Nourissier. Il a été écrit, comme d'autres documents, à l'occasion de la célébration du centenaire de la naissance de Marguerite Yourcenar, en 2003. Le matériel collecté alors a donné naissance à un livre d'hommage présenté par Anne-Yvonne Julien.

Le texte de F. Nourissier nous a séduit d'abord par sa force critique et littéraire, puis, parce qu'il rend compte de la façon dont les représentations, faits, événements et œuvre contribuent à forger les opinions.

La Hors-la-loi, c'est ainsi que Nourissier a intitulé son article, reste malgré tout un hommage à Marguerite Yourcenar car l'auteur, revenu des représentations de jeunesse et du *vague creux de désaffection* où il était tombé à son égard, comme beaucoup d'autres, à ce qu'il dit, a décidé de porter un œil attentif sur l'œuvre pour arriver à évaluer ses qualités, dans un effort pour dépasser les sentiments de sympathie ou d'antipathie qui pouvaient le relier à son aînée ou à le séparer d'elle.

Partant d'un souvenir de jeunesse, Nourissier ouvre son discours en faisant un portrait surtout moral de Yourcenar écrivaine. Du physique il évoque sa lourdeur et les châles qui enveloppent la tête de la femme de lettres. Ensuite il parle de la place où ses principales œuvres situèrent leur auteure et de son attitude vis-à-vis de son succès. Reine intimidante, l'aristocrate aurait été au centre de l'attention d'un public qu'elle aurait dédaigné et qui l'aurait redoutée. F. Nourissier a revisité l'œuvre de Yourcenar et ses impressions d'antan ont été confirmées : en dehors de ses grandes œuvres reconnues par beaucoup de lecteurs,

²⁰ « Marguerite perd les pétales » d'Angelo Rinaldi. *Le Figaro* 03 juin 2004.

²¹ « La femme de marbre ». *Le Nouvel Observateur*. 07 septembre 1998.

²² « Le sourire de la sphinge » *Le Figaro*. 08 septembre 1998.

le meilleur de l'écrivaine se trouve dans les thèmes du *labyrinthe du monde* et peut-être pas dans son style trop gris, *comme le marbre*. Mais l'humanitarisme de l'écrivain et son envie de gloire agacent le portraitiste qui critique sans concessions ce qu'il considère un *programme* de type militant soigneusement prémédité par *Yourcenar*. Pour F. Nourissier, enfin, Marguerite Yourcenar mérite un juste hommage pour les œuvres qu'elle a su *enfanter*.

L'ironie de l'auteur, présente de la première à la dernière ligne du texte, montre les sentiments contradictoires que cette figure littéraire a pu éveiller en France à partir des années '60. *La hors-la-loi*, titre d'un texte qui s'efforce de décrire les avatars d'une aristocrate comparée à une *dame de château*, à une *duchesse suffragette*, à une *châtelaine*, alors que l'expression connote plutôt le sort d'un marginal, définit d'emblée le ton. Marguerite Yourcenar se décline en *Mademoiselle de Crayencour, elle, Yourcenar* (16 fois), et en *Madame Yourcenar*. De cette façon F. Nourissier fait évoluer la civilité de Marguerite Yourcenar qui, on le sait, n'a pas changé, et laisse en clair, pensons-nous, qu'il ne prétend pas être à la dévotion de la femme consacrée. Au contraire, il veut s'en moquer, et il le précise entre parenthèses dès son introduction. Était-il nécessaire de spécifier que le qualificatif « marmoréenne » « *est dans l'évocation d'une femme à peu près le contraire de 'tanagra'* » ? ou que les « orties » où elle aurait jeté son nom noble « *étaient plutôt les épineux de la garrigue grecque* » ? Oui, il le fallait car l'intention de F. Nourissier est claire, briser le mythe, si jamais il y avait encore quelqu'un qui y croyait, et montrer aussi le cortège de sujets qui par nécessité ou bonne foi se seraient mis à son service : « *Charles Orenge, son éditeur, redoublait de charme ; Gaston Gallimard fit patte de velours* » ; « *On fit volontiers le pèlerinage de Petite Plaisance : Elvire de Brissac, Patrick de Rosbo, Matthieu Galey ...* »

Bref le texte est épicé de procédés dérisoires qui n'ont pour but que de railler une femme qui se prenait très au sérieux.

Dans le même style Louis-Paul Béguin se rit dans un pastiche intitulé *Yourcenar ou le triomphe de femmes*²³, mise en scène délicieuse parce que drôle et sans malice qui s'inspire des polémiques, auxquelles la candidature de Marguerite Yourcenar à l'Académie française a donné lieu. Dans un cas comme dans l'autre, on s'en prend à son physique, à sa sexualité, à sa provenance sociale, à son désir de gloire, à sa fausse modestie, à son

²³ Louis-Paul Béguin, *Yourcenar ou le triomphe des femmes*, Montréal, Éditions Janus, 1980.

accent, à ses engagements, mais point à son œuvre qui reste digne et grande et encore moins à la langue qui rappelle *la pureté et la clarté du français classique*²⁴.

Mais revenons au texte de François Nourissier et proposons à nos étudiants de le découvrir. Le texte étant assez long nous en donnons ici bas seulement un aperçu de la première page mais il est évident que les étudiants disposeront du document en entier. Le lecteur, lui, retrouvera l'article au complet, parmi les documents annexes à la fin de notre travail. (V. p. 396)

²⁴ *Ibidem* page 4.

Les traces du biographe

Invité à rendre hommage à Marguerite Yourcenar pour l'anniversaire de sa naissance, l'écrivain François Nourissier écrit une biographie de l'auteur des *Mémoires d'Hadrien*, sous forme de portrait littéraire mais ce faisant, il y laisse son empreinte. Voici les références de l'article et l'article lui-même sur lequel vous travaillerez :

"La Hors-la-loi" de François Nourissier in *Marguerite Yourcenar, du Mont-Noir aux Monts-Déserts. Hommage pour un centenaire*. Textes réunis et présentés par Anne-Yvonne Julien. Gallimard, nfr. 2003, pages 121 – 128.

La Hors-la-loi

Je me souviens de la révérence fervente mais vaguement terrorisée qui entourait le distant personnage de Marguerite Yourcenar quand, vers 1951-1952, je fis mes premiers pas dans le papier. Exilée, impérieuse, marmoréenne (qui est dans l'évocation d'une femme à peu près le contraire de « tanagra »), latiniste et helléniste, imbue des privilèges et obligations de sa classe mais ayant jeté son nom noble aux orties (qui étaient plutôt les épineux de la garrigue grecque), manifestant par le choix des textes qu'elle traduisait, des êtres qu'elle aimait, une radicale indifférence aux lois de l'orthodoxie amoureuse, mettant un extraordinaire accent de dame du château ou de duchesse suffragette au service d'une langue parlée traitée avec autant d'égards qu'une langue écrite, auteur de travaux littéraires détournés des préoccupations subalternes de l'époque, admiratrice d'écrivains situés à l'écart des courants dominants, humaniste et « humanitaire » avant la mode, amie des animaux, amateur du « grand beau » à la façon de Versailles — démodée, indémodable, courtoise, impitoyable, entourée des brumes de « Petite Plaisance » et des châles dont l'enveloppait, j'imagine, Grace Frick, compagne et collaboratrice toute-puissante, Mademoiselle de Crayencour intimidait comme personne.

Support pédagogique: "La Hors-la-loi", François Nourissier. In *Marguerite Yourcenar, du Mont-Noir aux Monts-Déserts. Hommage pour un centenaire. Textes réunis et présentés par Anne-Yvonne Julien. Gallimard, 2003.*

Consigne et activité suggérées:

1. Après avoir fait une première lecture du texte ci-dessus, relevez :
 - Le nom de l'émetteur ; - les destinataires ; - la date de publication ; les circonstances, lieu et temps de l'énonciation ; le type de discours ; le genre.
 2. Repérez les marques de l'émetteur et proposez-en un classement
 3. Quelle est la structure rhétorique du texte (thèmes, style, références intertextuelles, type de texte et ton)?
 4. Divisez le texte en parties et donnez un titre à chacune de ces parties
 5. Qui désigne l'expression *la Hors-la-loi* ? De quelle autre manière nomme-t-on dans ce texte cette « hors-la-loi » ? Que pouvez-vous dire de cette façon de désigner ?
 6. François Nourissier compare Marguerite Yourcenar tantôt à une souveraine, tantôt à une sainte. Dégagez les éléments linguistiques au moyen desquels il établit cette comparaison.
 7. Quels arguments F. Nourissier avance-t-il pour affirmer que Marguerite Yourcenar a travaillé pour laisser derrière elle un autoportrait idéal ?
 8. Quel est le ton du texte de François Nourissier ? Relevez les expressions qui vous permettent de justifier votre opinion. Essayez de systématiser les procédés dont F. Nourissier se sert pour imprimer le ton que vous venez d'identifier.
 9. En quoi F. Nourissier critique Marguerite Yourcenar, sans concessions ?
 10. « *Ce mot mal choisi ne me choque pas. En tout cas il est déposé ici à dessein* » : ainsi se termine le texte de F. Nourissier. Repérez le *mot* dont il parle. Ce mot vous choque-t-il ? Pourquoi devrait-il choquer? Expliquez.
 11. Quel type de portrait se dégage de ce texte?
 12. Repérez les arguments qui ont permis à l'écrivain F. Nourissier d'intituler son texte « La hors-la-loi ». Avec ces éléments, construisez un texte où vous justifieriez son choix.
-

Le deuxième texte que nous voudrions proposer à l'intention des étudiants a aussi été extrait de ceux réunis par Anne-Yvonne Julien. Il s'agit de « Autant en emportent les titres » de Guy Goffette qui, à la manière d'un poète surréaliste, compose avec une série d'éléments hétéroclites – titres et termes cités dans ce cas-ci - un *hommage bibliographique* à Marguerite Yourcenar. Le but de l'exercice consiste d'une part à faire entrer les étudiants de façon ludique dans la production yourcenarienne, de l'autre à leur faire comprendre comment les termes, séparés de leur contexte habituel prennent un autre sens. Cette pratique de resémantisation, fréquente d'ailleurs dans la publicité, s'avère très efficace pour le travail sur la polysémie.

Comme c'est dans *la matérialité de la graphie que s'origine la lecture*²⁵, on pourrait imaginer la présentation de ce texte sous deux formes typographiques différentes. Pour commencer on donnerait le texte organisé en trois paragraphes sans titres ni marques scripturales particulières. Les étudiants, qui pour le moment ne devraient en principe pas connaître les œuvres de Marguerite Yourcenar, seraient menés à se concentrer sur ce court récit qui met en scène un étrange personnage, sous un agencement linguistique quelque peu forcé. En un deuxième moment on présenterait le texte dans sa typographie originelle. Les italiques, clignotant du début à la fin du récit, puis le titre, rappellent que *le sens n'est pas seulement dans le contenu des mots de la phrase, mais aussi dans la topographie du document et dans les contrastes graphiques de tous ordres.*²⁶

Biobibliographie

Objectifs généraux : faire découvrir de façon ludique la bibliographie générale de Marguerite Yourcenar.

Démarche pédagogique : on proposera à la classe de former deux groupes de travail (I et II). On leur distribuera le même texte qui pour les uns aura un titre et pour les autres non. La mise en page et les consignes des tâches à faire varieront également en fonction des groupes. Lors d'une mise en commun les groupes échangeront le résultat de leur travail.

²⁵ J. Peytard et *alii*. *Littérature et classe de langue*. Français langue étrangère. Col. L.A.L. Hatier, Crédiff, 1982, p. 120

Support pédagogique: "Autant en emportent les titres" Guy Goffette In *Marguerite Yourcenar, du Mont-Noir aux Monts-Déserts. Hommage pour un centenaire*. Textes réunis et présentés par Anne-Yvonne Julien. Gallimard, 2003.

Consigne et activité suggérées pour le groupe I :

Le texte de Guy Goffette que vous avez sous les yeux a été écrit à l'occasion d'un hommage que plusieurs écrivains ont rendu à Marguerite Yourcenar pour l'anniversaire de sa naissance. Il s'agit d'un étrange récit qui met en scène un étrange personnage. D'une part, en suivant les questions posées et en vous servant des données du texte, vous restituerez son portrait imaginaire. De l'autre, vous trouverez un titre pouvant s'adapter à ce récit.

A : lisez le texte ci-dessous, puis répondez aux questions posées

1. Quel est le personnage principal ? Quel âge a-t-il ?
2. Comment est-il ? Comment est-il habillé ? Pouvez-vous imaginer sa démarche, son allure ?
3. Où est-il ? Précisez l'endroit où il se trouve.
4. Qu'est-ce qu'il fait ? Pourquoi est-il là où il est ?
5. Est-il avec quelqu'un ? Avec qui ?
6. À quel moment se passe l'histoire ? Justifiez votre réponse
7. Y a-t-il dans ce texte des expressions qui vous étonnent ? Lesquelles ? Pourquoi pensez-vous qu'elles vous étonnent ?

B : proposez un titre pour ce texte

²⁶ J. Peytard et *alii.* *Op. Cit.* p.121

C'est une belle matinée dans l'ordre du temps, ce grand sculpteur. Assis à la terrasse de sa vie, à deux pas de Notre-Dame-des-Hirondelles, un homme obscur (appelons-le Alexis, Hadrien, Zénon, Pindare, Wang-Fô, comme on voudra), un homme obscur donc –mais ce pourrait tout aussi bien être une femme- s'absorbe dans la vision du vide à ses pieds.

En pèlerin et en étranger, il (ou elle) a fait le tour de sa prison, parcouru le labyrinthe du monde, rassemblé sous bénéfice d'inventaire ses souvenirs pieux, ses archives du nord et d'ailleurs. Les feux de sa jeunesse se sont éteints. En apparence. Car, s'il a déposé la couronne et la lyre près des charités d'Alcippe, il n'attend pas le coup de grâce.

Comme le cheval noir à tête blanche, refusant jusqu'au bout de déceler, il sait que lutter pour un monde meilleur n'est pas un vain combat, pas plus que l'amour n'est un conte bleu pour petite sirène, ni un denier du rêve, mais qu'il est, comme l'eau qui coule, la seule présence au monde capable de « dilater le cœur de l'homme à la mesure de toute la vie. Ainsi, réalisant petit à petit l'accord des êtres avec la voix des choses, pourra-t-il (ou elle), dépassant l'œuvre au noir, rejoindre enfin son âme et retrouver quoi ? l'éternité.

Guy Goffette

Consigne et activités suggérées pour le groupe II :

Le texte de Guy Goffette que vous avez sous les yeux a été écrit à l'occasion d'un hommage que plusieurs écrivains ont rendu à Marguerite Yourcenar pour le centenaire de sa naissance. Beaucoup d'implicites se cachent derrière les différentes typographies du texte.

1. Découvrez dans une biographie chronologique de Marguerite Yourcenar, ce à quoi ces italiques correspondent et notez les modifications s'il y a lieu de le faire
2. Certains noms propres apparaissent en italique et d'autres en caractères droits. Y voyez-vous une explication ?
3. Dans ce texte vous voyez des parenthèses (à trois reprises) et des tirets (une fois). À votre avis pourquoi ?
4. Le titre de ce texte fait allusion à un film célèbre du début du vingtième siècle. Pourriez-vous dire quel était ce film et si vous l'avez vu expliquer le choix de l'auteur qui l'a pris comme référent ?

Autant en emportent les titres

Hommage bibliographique
en forme de jeu

C'est *une belle matinée* dans l'ordre du *temps*, *ce grand sculpteur*. Assis à la terrasse de sa vie, à deux pas de *Notre-Dame-des-Hirondelles*, un *homme obscur* (appelons-le *Alexis*, *Hadrien*, *Zénon*, *Pindare*, *Wang-Fô*, comme on voudra), un homme obscur donc — mais ce pourrait tout aussi bien être une femme — s'absorbe dans *la vision du vide* à ses pieds.

En pèlerin et en étranger, il (ou elle) a fait *le tour de sa prison*, parcouru *le labyrinthe du monde*, rassemblé *sous bénéfice d'inventaire* ses *souvenirs pieux*, ses *archives du Nord* et d'ailleurs. Les *feux* de sa jeunesse se sont éteints. En apparence. Car, s'il a déposé *la couronne et la lyre* près des *charités d'Alcippe*, il n'attend pas *le coup de grâce*.

Comme *le cheval noir à tête blanche*, refusant jusqu'au bout de dételer, il sait que lutter pour un monde meilleur n'est pas un *vain combat*, pas plus que l'amour n'est un *conte bleu* pour *petite sirène*, ni un *denier du rêve*, mais qu'il est, *comme l'eau qui coule*, la seule présence au monde capable de « *dilater le cœur de l'homme à la mesure de toute la vie*. » Ainsi, réalisant petit à petit l'accord des êtres avec *la voix des choses*, pourra-t-il (ou elle), dépassant *l'œuvre au noir*, rejoindre enfin son âme et retrouver *quoi ? l'éternité*.

GUY GOFFETTE

L'approche bibliographique de Marguerite Yourcenar retardée, les étudiants sont libres de faire leurs hypothèses de lecture. La déconstruction des titres, l'ambiguïté générique du personnage (il ou elle ?) et les allusions avec quoi joue G.Goffette peuvent l'intriguer, le pousser à vouloir savoir davantage et à s'intéresser aux thèmes que Marguerite Yourcenar aborde dans ses livres.

Les derniers textes et les exercices qui suivent pourraient à ce stade servir de pont aux travaux de production plus libres qui viennent tout de suite après. Il s'agit ici de deux lettres de Marguerite Yourcenar dans lesquelles elle reproche à l'éditeur de son livre *Alexis ou le Traité du Vain Combat* d'avoir publié, avec ce roman, une biographie anonyme qui contient une série d'erreurs. L'écrivaine soulève minutieusement tous les torts du biographe et par la suite propose, de façon aussi détaillée, les corrections correspondantes. Phrases négatives, emphase, adverbes, adjectifs indéfinis et un champ lexical qui relève de l'erreur servent à l'écrivaine pour rectifier la biographie anonyme. Il sera intéressant pour l'étudiant de repérer les arguments et les procédés de rectification utilisés par Marguerite Yourcenar. Ensuite, il lui sera utile d'observer comment celle-ci qui écrit à la troisième personne du singulier apparaît dans son texte notamment derrière la forme pronominale « on ».

Que les faits !

« Quoi qu'on fasse, on reconstruit toujours le monument à sa manière. Mais c'est déjà beaucoup de n'employer que des pierres authentiques. »

Marguerite Yourcenar. *Mémoires d'Hadrien. Carnets de notes.* p. 536

Objectifs généraux : amener les étudiants à réfléchir à l'importance du respect des faits dans l'écriture d'une biographie.

Objectifs linguistiques : les conduire à dégager les procédés linguistiques qui permettent de rectifier des erreurs

Support pédagogique: Lettres du 22 septembre 1955 et du 11 avril 1956 contenues *In* Marguerite Yourcenar, *D'Hadrien à Zénon, Correspondance 1951-1956*, Gallimard, 2004.

Démarche pédagogique : en petits groupes, les étudiants travailleront sur l'une ou l'autre des lettres proposées. Une mise en commun finale, qui consistera en la mise en place d'une interview, leur permettra de vérifier le propre travail à la lumière de celui des autres.

Consigne et activité suggérées destinées au groupe I :

Dans la lettre que vous lirez, portant sur la biographie de Marguerite Yourcenar, vous verrez affluer le principe du respect pour les faits qui tenait beaucoup à cœur à l'écrivaine.

1. Lisez la lettre de Marguerite Yourcenar qui suit et dites qui en est le destinataire.
2. Dans quel but cette lettre a-t-elle été écrite ?
3. Quels reproches son auteure fait-elle à son correspondant ?
4. Préparez une série de questions que vous poserez à l'auteure de la lettre afin d'obtenir des renseignements précis sur les points qu'elle a soulignés comme fautifs ou erronés.

« À M. LE DIRECTEUR, CLUB FRANÇAIS DU LIVRE

22 septembre 1955

Monsieur,

Je vous remercie de l'envoi de deux exemplaires d'*Alexis ou le Traité du Vain Combat*, publié par le Club Français du Livre, dans le courant de l'année, et qui me sont parvenus ces jours derniers.

J'ai vu avec surprise que le volume contenait, non seulement ce roman, mais une quinzaine de pages consacrées à ma propre biographie, et publiées sans nom d'auteur en guise de postface.

J'ai apprécié la bonne grâce et la réserve de ce biographe anonyme, et regrette d'autant plus que, contrairement à nos conventions, vous ne m'avez pas communiqué les épreuves de ce livre, ce qui m'eût permis de corriger les très nombreuses erreurs de fait que je relève dans cette biographie, pour l'élaboration de laquelle je n'ai pas été consultée, comme j'aurais pu et dû l'être.

L'auteur de ces pages s'est fié à des informations tirées de quelques interviews données par moi à des journalistes, et publiées sans que j'eusse l'occasion de corriger les bourdes trop fréquentes dans ces sortes de reportages rédigés de mémoire ou à l'aide de quelques notes

confusément assemblées. Ces erreurs, banales dans les colonnes d'un journal, deviennent graves lorsqu'elles se rencontrent dans un essai publié sous la même couverture qu'un de mes romans, et que, dans l'absence de toute indication contraire, le lecteur croira tout naturellement avoir été corrigé, inspiré ou même rédigé par moi.

Je compte donc sur votre courtoisie pour publier cette lettre dans *Liens*, et passe immédiatement à la rectification de quelques unes des principales erreurs.

- 1) Je n'ai reçu, ni pour les *Mémoires d'Hadrien*, ni pour aucun autre livre, aucune bourse, quelle qu'elle soit, et particulièrement pas de la Bollingen Foundation, à New York.
- 2) Ce n'est pas le poète Stephen Spender qui m'a offert en 1942 un poste universitaire aux États-Unis. M. Spender n'a jamais été à aucune époque administrateur ou conseiller de Sarah Lawrence College, où il est entré quelques années après moi en qualité d'instructeur, et où je n'ai d'ailleurs eu qu'une fois le plaisir de le rencontrer.
- 3) M. Jules Romains ne m'a nullement « vivement encouragée » à écrire les *Mémoires d'Hadrien*. C'est sitôt après la publication de ce livre que M. Jules Romains, avec qui je n'étais pas en relations auparavant, voulut bien m'adresser quelques mots fort bienveillants au sujet de mon livre.
- 4) M. Alexis Léger, dont votre biographie fait mon voisin dans l'Île des Monts-Déserts, près de laquelle il aurait « acheté un îlot », séjourne en réalité assez souvent dans une propriété située dans une île (considérable) distante de quelque trente mille marins au moins de Mount-Desert, où il est l'hôte d'une famille américaine bien connue. Je ne connais d'ailleurs ce grand poète que par ses œuvres.
- 5) C'est en fin octobre 1939, et non en juin 1940, que je me suis embarquée à Bordeaux pour un second séjour aux États-Unis, départ prévu pour la fin d'août 1939, et retardé de deux mois du fait des événements, mais dans lequel les considérations politiques n'étaient pour rien. Je n'ai donc nullement assisté de Bordeaux à la débâcle de juin 1940 et à l'armistice franco-allemand.
- 6) Mon biographe anonyme fait de moi « une adolescente » à la mort de mon père, ce qui fausse les perspectives de son récit. J'avais, en janvier 1929, vingt-cinq ans ; c'est en 1928, dans la clinique du docteur Roux, à Lausanne, que fut écrit au chevet du malade cet *Alexis* qui devait paraître peu de mois après sa mort.
- 7) Bien loin d'être née « à Lille (et non à Bruxelles, comme on l'a souvent affirmé à tort) » c'est bien à Bruxelles que je suis née, pendant un séjour fait par mes parents dans cette ville. Mais ma petite enfance s'est en effet passée dans la maison familiale de Lille, et dans une maison de campagne située aux environs de cette ville.

Je n'insiste pas sur des détails de moindre importance, pris pour la plupart dans les *Carnets de Notes des Mémoires d'Hadrien*, donnés par moi il y a quelques années aux *Mercure de France*, et qui, inexactement rapportés par l'auteur de ma biographie deviennent de nouvelles erreurs. C'est ainsi que je n'allais pas « dans le Middle West, faire des conférences », le jour où j'entrepris la version définitive d'*Hadrien*, que ce n'est pas durant un séjour dans l'Île des Monts-Déserts que j'ai retrouvé un fragment du manuscrit perdu, et que, détail surgi de l'imagination de mon biographe, mes séjours d'enfance dans le Midi n'ont pas toujours eu pour décor « les meilleurs hôtels » ... Minces erreurs ... Mais quand je pense que ce biographe qui écrit sur moi de mon vivant, et qui aurait pu si facilement obtenir de moi d'exactes précisions, tombe si fréquemment dans l'erreur, je me demande avec mélancolie ce qu'il faut penser des chroniqueurs d'*Hadrien*, éloignés de lui d'au moins un demi-siècle ... Heureusement que nos faits et gestes à nous ne concerneront jamais que la petite histoire ...

Veillez agréer ... etc...

[Marguerite Yourcenar] »



1 Marguerite Yourcenar, 1903-1987

Consigne et activité suggérées destinées au groupe II :

Dans la lettre du 11 avril 1956 que vous lirez et qui porte sur la biographie de Marguerite Yourcenar, vous verrez affluer le principe du respect des faits qui tenait beaucoup à cœur à l'écrivain.

1. Lisez la lettre de Marguerite Yourcenar et dites qui en est le destinataire.
2. Dans quel but cette lettre a-t-elle été écrite ?
3. Observez le changement grammatical de personne qui s'opère après le troisième paragraphe. Quelle explication pourriez-vous y proposer ?
4. Dégagez les procédés linguistiques dont se sert l'écrivain pour faire des observations et des corrections à son correspondant.
5. Transformez le texte à la première personne du singulier de façon à le reprendre dans une conversation imaginaire entre Marguerite Yourcenar (vous) et le Directeur du Club Français du Livre.

« À M. LE DIRECTEUR, CLUB FRANÇAIS DU LIVRE

Petite Plaisance
Northeast Harbor, Maine, U.S.A.
11 avril 1956

Monsieur,

C'est avec surprise que je me suis aperçue que votre édition de mon roman *Alexis ou le Traité du Vain Combat* contenait, non seulement cet ouvrage, mais encore une quinzaine de pages consacrée à ma propre biographie et publiée en guise de postface, sans nom d'auteur.

Dans mon intérêt, et dans celui de ce biographe anonyme, je regrette que, contrairement à nos conventions, vous ne m'ayez pas communiqué des épreuves de ce livre, ce qui m'eût

permis de corriger les très nombreuses erreurs de fait que je relève dans cette biographie pour l'élaboration de laquelle je n'ai pas été consultée comme j'aurais dû l'être, et qui de toute façon n'aurait pas dû être ajoutée à la suite de mon roman sans mon autorisation. [...]

Corrections des erreurs et inexactitudes contenues dans la page 1 de la biographie parue sans ma permission dans l'édition du Club Français du Livre d'Alexis ou Le Traité du Vain Combat :

1) ligne 3sq.

Marguerite Yourcenar appartient à une vieille famille du Nord de la France ; son père, Michel de Crayencour, épousa en secondes noces Fernande de Cartier de Marchienne, Belge de nationalité, d'une famille originaire du pays de Namur, et qui a donné à la Belgique des hommes politiques et des écrivains, entre autres l'essayiste et le voyageur romantique Octave Pirmez. Marguerite Yourcenar naquit le 7 juin 1903 à Bruxelles, pendant un séjour de ses parents dans cette ville, séjour brusquement terminé par la mort de la mère quelques jours après la naissance de l'enfant. Michel de Crayencour rentra en France avec sa fille. Les premiers souvenirs de la petite fille se situent dans la maison familiale de Lille, dans la propriété du Mont-Noir située non loin de là sur les collines de la Flandre Française, et détruite depuis en 1914, et dans une maison (ou plutôt, pour l'enfant « un jardin ») du Midi de la France, où l'on passait l'hiver.

Fernande de Cartier de Marchienne était cultivée, romanesque, et d'une extrême indépendance d'esprit. De culture plus germanique que française, une grande partie de sa vie de jeune fille s'était passée en Allemagne ; elle était de cette génération pour qui Bayreuth et Munich étaient des lieux saints. Michel de Crayencour appartenait à un type de Français qui a été courant autrefois, et qui semble avoir disparu après 1914. Lettré comme on l'était vers 1900, sportif, joueur (il perdit au jeu plusieurs fortunes) avide de plaisirs, de voyages et d'aventures (une grande partie de sa vie se passa à l'étranger), communard à quinze ans, entré dans le rang en dépit de l'indignation de sa famille (en partie royaliste et en partie bonapartiste, en tout cas anti-république) ; sous-officier de cuirassiers passionnée pour l'armée, mais vite las de toute discipline (et qui finit bientôt par jeter au vent son métier militaire) ; catholique chrétien, mais sceptique aussi ; presque sauvagement opposé à toute idée reçue, et néanmoins fourni de préjugés ; marié trois fois à <trois> femmes de trois nationalités. Il n'est pas vrai qu'il poussa sa fille à l'étude des littératures anciennes. Son grand bienfait fut de ne la pousser à rien ; au contraire, la passion de la fillette de douze ans pour les langues antiques réveille chez cet homme qui avait alors soixante ans des goûts et des intérêts d'autrefois ; il se remit au latin et au grec parce que Marguerite l'apprenait. Il fut pour le jeune écrivain un admirable conseiller littéraire complètement dédaigneux de toutes les modes du moment, imbu des meilleures traditions de la langue et de la littérature françaises (il lut et goûta *Alexis ou le traité ...* à son lit de mort) ; sa seule contribution personnelle aux lettres avait d'ailleurs été quelques poèmes non publiés, une nouvelle que sa fille s'amusa à refaire et publia sous son nom, et enfin une traduction, d'ailleurs excellente, du *Labyrinthe du Monde* de l'écrivain morave Comménius, faite d'après la version anglaise du même livre. Ce grand vivant mourut en 1929 dans une clinique de la Suisse romande où il était allé se faire soigner d'un cancer, et dans ce qui était (ou paraissait) la pauvreté à un homme qui avait connu la grande fortune, et qui vécut sans compter dans l'une comme dans l'autre. Au moment de sa mort, sa fille avait vingt-cinq ans.

Vers 1912, Michel de Crayencour s'installait à Paris ; en 1912, il vendit la propriété du Mont-Noir, qu'il détestait, n'y ayant que peu d'heureux souvenirs, et, qui, quartier général d'une division britannique pendant la guerre de 1914-1918, fut détruite au cours des hostilités. Marguerite Yourcenar vécut la plus grande partie de ces années à Paris dans

l'appartement de son père, 15, rue d'Antin ; les étés se passaient sur la côte belge, où Michel de Crayencour avait une villa, elle aussi détruite par un bombardement quelques jours plus tard. Ce fut de cette côte, que coupés d'avec la France par l'avance des armées allemandes, on s'embarqua en 1914 pour l'Angleterre où l'on resta une année, qui compta dans la vie de l'enfant, premier contact avec un pays qu'elle devait continuer à aimer. Les statues du fronton du Parthénon, l'Hadrien de bronze, la Folle Clytie, les momies égyptiennes du British Museum, les manuscrits de poètes dans les vitrines de la Bibliothèque, les gisants du Westminster Abbey couchés sur leurs tombes formèrent une série d'images inoubliables, continuèrent pour l'enfant de douze ans l'éducation commencée à Notre-Dame et à Ste Gudule, à St-Denis et au Louvre. Ce fut aussi l'époque de la première lecture de Marc-Aurèle, dans une traduction anglaise. Fâcheuse première rencontre avec le sage empereur : Michel de Crayencour comptait ainsi apprendre l'anglais à la petite fille ; cette sérieuse lecture n'améliora ni l'accent ni le vocabulaire de l'élève, et M. de Crayencour, furieux, finit par jeter à la tête de la petite fille le manuel de sagesse et de modération. La maison louée sur les confins du Parc de Richmond comptait des livres français ; ce fut pour Marguerite l'époque de la découverte des Comédies de Musset, qui l'enchantèrent. Elle s'essayait dans le jardin à des alexandrins timides avec pour thème le soleil couchant.

Il y avait aussi les grands parcs de l'Angleterre, les doux troupeaux de cerfs apprivoisés, les promenades en bateau sur la Tamise au printemps, le goût frais des sandwiches au cresson. Cette année de guerre fut une année délicieuse d'idylle à demi enfantine, à demi adolescente aussi. D'autres aspects furent moins charmants. Michel de Crayencour partageait la maison avec son fils, né d'un premier mariage et la femme de celui-ci ; il s'entendait mal avec eux ; d'affreuses querelles éclataient. Michel de Crayencour et sa fille rentrèrent à Paris durant l'automne 1915. C'est durant les deux années qui suivirent, dans l'appartement mal chauffé, que Marguerite apprit les rudiments de l'italien, du latin, du grec ; le sentiment de l'aventure de l'esprit, à proprement parler, date de ce temps-là.

Durant l'hiver de 1917, M. de Crayencour s'installa dans le midi de la France. Sauf pour quelques séjours d'été en Suisse, et de courts voyages en Italie, où l'entraînait sa fille, il devait y rester jusqu'à ce que l'atteinte d'un cancer de la gorge le fasse entrer dans la clinique du Dr Roux, à Lausanne, où il mourut deux ans plus tard. Il était, on l'a dit, comparativement pauvre ; son ménage était tenu par une amie anglaise, qu'il épousa deux ans avant sa mort, et qui dirigeait de son mieux, dans un français hésitant, deux servantes italiennes bruyantes et gaies. M. de Crayencour jouait, il faut bien le dire ; il joua jusqu'à sa mort ; les mises étaient plus modestes, mais la passion d'autrefois n'avait pas diminué ; il va sans dire que la théorie du calcul des probabilités l'obsédait comme d'autres la quadrature du cercle. Entre deux crises de roulette ou de baccara, il endossait son vieux manteau brun prenait son couteau de poche qui lui servait à couper le pain ou les pommes achetées en passant aux boutiques des villages dans l'arrière-pays de Menton ou de la Riviera Italienne, de Nice ou du Var. Marguerite fit avec lui de longues marches ; neuf à 10 kilomètres par jour étaient la routine habituelle ; quinze ou dix-sept kilomètres étaient l'exception à la règle. Trop fatigués pour rentrer à pied, on appelait un taxi, ou mieux, une voiture à chevaux, à laquelle on commandait d'aller le plus lentement possible. Marguerite à seize ans avait un répétiteur de mathématiques, des leçons de grec, mais la véritable nourriture intellectuelle était les lectures ; le père et la fille lurent ensemble à haute voix tout Shakespeare, tout Tolstoï, pas mal de Dostoïevski, Virgile en latin, Homère en grec. Elle passa son baccalauréat latin-grec à l'Université d'Aix. Marguerite dévorait tous les livres, ouvrages rares et anciens achetés aux bouquinistes de Paris dont on recevait les catalogues, et la littérature des cabinets de lecture. À ses moments perdus, en guise de distraction, et sans aucune autre raison que son bon plaisir, Michel de Crayencour

apprenait le russe. De ces années datent deux volumes de poèmes publiés par l'adolescente aux frais de son père, un drame en vers, écrit à seize ans, *Icare ou Le Jardin des Chimères*, plein, bien entendu, des clichés poétiques inévitables chez une enfant qui a trop lu, mais qui ne manque pas de fraîcheur, ni même de grâce, dans sa maladresse enfantine. À bien y regarder, on s'apercevrait que certains thèmes chers à Marguerite Yourcenar s'y annoncent déjà. La seconde de ces trop hâtives publications, un recueil de poèmes par une poétesse de 18 ans, sous le titre naïf, mais révélateur de *Les Dieux ne sont pas morts*, était de beaucoup inférieure à la première ; des thèmes que l'écrivain allait retrouver et retravailler plus tard à sa manière propre s'y trouvaient, traités en exercices d'écolière par un poète à la fois trop instruit et fort gauche. Trait extrêmement caractéristique de sa méthode d'écrivain, Marguerite Yourcenar n'a cessé par la suite de reprendre en main ces pauvres poèmes, de les retravailler ou de les refaire, et ces ébauches d'autrefois, sous leur forme modifiée ou changée du tout au tout, représentent une partie du recueil de poèmes auquel elle a, avec de longs intervalles de répit, travaillé sa vie durant « *Les Charités d'Alcippe* »
[Marguerite Yourcenar] »

Mise en commun : Le Directeur du Club Français du Livre et Marguerite Yourcenar se retrouvent face à face et essaient de se mettre d'accord sur les faits concernant la vie et œuvre de Marguerite Yourcenar tel que l'écrivain entend qu'il faut que ces faits soient connus.

Variante (travail individuel) à partir des deux lettres citées

Consigne et activité :

Vous travaillez pour la rédaction d'une revue littéraire et on vous a commandé l'écriture d'une biographie de Marguerite Yourcenar.

- Parmi les informations que vous trouvez dans les lettres du 22 septembre 1955 et du 11 avril 1956 choisissez celles que vous retiendriez pour construire une biographie de l'écrivain.
- À partir de ce choix élaborer un texte biographique respectueux de la réalité des faits.

La découverte du biographique gagnerait à être complétée par un travail de production écrite. Passer de la biographie à l'autobiographie; reconstituer un texte à partir d'un matériel restreint (photos, *biographèmes*) ou au contraire à partir d'un matériau plus vaste (biographie romancée, par exemple); modifier une chronologique en une biographie plutôt thématique, en sont quelques exemples.

Des supports variés tels que textes biographiques journalistiques, portraits-photo de Marguerite Yourcenar et documents vidéo ou simplement audio peuvent être rassemblés et devenir le socle d'une production écrite (ou orale) qui suivra un canevas donné. Voici pour l'écrit quatre scénarios qui aideraient l'étudiant à produire des biographies circonstanciées.²⁷

Biographies circonstanciées et productions écrites diverses

Canevas de travail. La recherche documentaire sera faite en partie par l'étudiant.

I. Consigne et activité suggérées:

Vous vous êtes déjà renseigné sur la vie et l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Maintenant mettez-vous dans la peau du personnage à un moment précis de sa vie. (À 16 ans alors qu'elle est encore Marguerite de Crayencour, ou à 39 ans lorsqu'elle part pour les États Unis, ou plus tard, lors de la publication de ses œuvres.... Au choix). Faites un écrit personnel de 30 lignes environ où vous reprendrez à répétition les structures suivantes.

J'aimerais..... mais parfois.....

J'aimerais bien.....mais pas pour toujours

Je n'aimerais passauf si.....

J'aurais aimépas pour toujours

J'aurais bien aimémais.....

J'aime bienmais

²⁷ Le choix des supports biographiques étant trop grand et recouvrant pages de journal, livres, cassettes et vidéos nous nous limitons ici à citer les références du matériel vidéo récent disponible : *Marguerite Yourcenar 1903-1987*. Film DVD réalisé par Dominique Gros. Commentaire de Josyane Savigneau. Montage André Devaux. Coproduction France 3 – Image & Compagnie, 1995. Col. Un siècle d'écrivains.

Votre texte s'intitulera: *De la difficulté qu'il y a à imaginer une vie idéale*²⁸

II. Consigne et activité suggérée: A partir des documents lus et visionnés, concernant la vie et l'œuvre de Marguerite Yourcenar faites votre propre biographie de l'auteur. **Choisissez une intention** au choix (faire l'éloge, critiquer ou informer).

III. Consigne et activité suggérée: Choisissez une photo de Marguerite Yourcenar. A partir de la photo choisie faites un portrait écrit d'une cinquantaine de lignes dont le titre sera :

Marguerite Yourcenar (1903-1987)
D'après le portrait peint par La photo prise par...
Musée de.... Photographie

IV. Consigne et activité suggérée: Vous êtes Marguerite Yourcenar. C'est l'année 1939 et vous êtes aux E.U. Vous n'avez pas d'argent et vous avez besoin de travailler. Vous vous rendez au Sarah Lawrence College de New York pour un rendez-vous de travail. Rédigez l'entretien entre vous (Yourcenar) et le directeur du College. Au cours de l'entretien vous êtes amenée à parler de votre formation de votre expérience et des motivations qui vous poussent à vouloir travailler dans l'institution. Étudiez ce dialogue et jouez-le devant la classe.

Ces activités qui demandent à l'étudiant de prendre le rôle de l'écrivain ou d'en parler en fonction des renseignements rassemblés l'obligent à recomposer le matériel et à mettre en place un texte personnel, en passant par un exercice d'introspection et de projection qui sélectionne, reformule, réemploie.

²⁸ Idée extraite de Georges Perec *Penser/Classer*, Hachette, 1985, p. 129.

La rédaction d'une biographie est un exercice de re-formulation que l'on ne saurait dédaigner car, comme on l'a vu, il implique une recherche et un tri de matériel, un choix des contenus, une situation énonciative à définir, un travail linguistique à réaliser. Cette besogne systématique chez un étudiant de langue étrangère s'apparente, en partie, à celle qu'accomplit un écrivain et n'est pas sans rapports avec les notions de réécriture et d'intertextualité sur lesquelles on reviendra plus loin.

Biographie, théâtre et réécriture

En parcourant la chronologie préparée par l'auteur pour l'édition de ses œuvres romanesques, dans la bibliothèque de la Pléiade, on obtient quelques renseignements sommaires concernant son théâtre : titres, dates, thèmes, représentations. Si l'on veut en savoir davantage, il faut se tourner vers les entretiens, dans lesquels l'écrivain livre quelques opinions sur le genre, ou vers ses œuvres où elle en parle à travers la voix de ses personnages. Mais Marguerite Yourcenar ne fait pas de théorie sur le théâtre et seulement la lecture de ses pièces peut révéler la spécificité de son esthétique et de sa dramaturgie. D-H Pageaux y a vu *une image d'elle même, un rythme, une cadence de sa création et de sa réflexion*. Comme le théâtre en liberté pour Victor Hugo, les pièces de Marguerite Yourcenar auraient été pour elle, selon D-H Pageaux, *un espace de liberté, de fantaisie, de création, un exutoire parfois, un laboratoire toujours*.²⁹ Laboratoire d'écriture, certes, et de réécriture de mythes, qu'elle a expérimenté comme toute autre *forme d'expression*³⁰, mais apparemment sous quelques réserves.

En fait, quand j'ouvre mon *New York Times* le matin, et que tout à fait innocemment, mes yeux se posent sur une photographie, je me dis : « Hum, du théâtre. » Je ne me dis pas : « Tiens, voilà Kennedy ! » ou « Tiens, voilà n'importe qui... » Je vois surtout que c'est un monsieur qui s'efforce d'être Kennedy, et que je suis de plus en plus sensible à l'artifice du théâtre.³¹

Si la vie est un grand théâtre et donc un mensonge, le théâtre doit servir à dire la vérité et à démasquer la vie. C'est peut être pour cela que dans ses pièces, l'écrivaine secoue le lecteur / le spectateur en lui brisant l'illusion dans laquelle il est censé entrer et y rester jusqu'à la fin du spectacle³².

Marguerite Yourcenar s'est exercée à la forme théâtrale pendant sa jeunesse seulement, mais au long de tout son œuvre, elle laisse entendre l'affection qui l'attache à cet art. Dans la préface à *La Petite Sirène* elle reconnaît avoir un faible pour le théâtre

²⁹ Pageaux, Daniel - Henri. « Marguerite Yourcenar dramaturge? » S.I.E.Y. Bulletin n° 4. Juillet 1989, pp. 13-27

³⁰ Jacques Chancel, *Marguerite Yourcenar*, radioscopie, 11-15 juin 1979, RadioFrance, INA, Editions du Rocher, 1999, p. 84.

³¹ Jacques Chancel, *Ibidem*.

³² Voici par exemple ce qu'on lit dans *Électre ou la Chute des Masques* : « *Pylade* : [...] La pièce n'est que commencée. *Electre* : Je ne pourrai plus. J'ai fini mon rôle. [...] » Marguerite Yourcenar, *Électre ou la Chute des Masques*, In *Théâtre II*, p. 64. Gallimard, 1971.

d'amateurs et raconte avec émotion ce qui se jouait sur la scène du Wadsworth Athenaeum de Hartford, devenu un havre de paix pour certains habitants de la ville, qui ne jouaient pas à la guerre, dans les années quarante. Puis, elle y raconte combien de sa propre détresse de Française exilée aux États Unis a pu passer, dans les avatars de sa sirène.

La référence permanente aux classiques grecs, les allusions à Shakespeare et à Goethe pour ne parler que des dramaturges étrangers les plus proches, son goût de la conversation, sa sensibilité pour les voix, la valeur qu'elle accordait aux vieux exercices de récitation, de mémorisation et de répétition, montrent que le théâtre la fascinait. Ses premiers textes comme *Le Jardin des Chimères* ont d'ailleurs été dialogués ; la première version des *Mémoires d'Hadrien*, imaginée comme « *une série de dialogues, où toutes les voix du temps se fussent fait entendre* »³³. Puis, comme elle le dit elle-même dans *Feux*, les arts du spectacle sont inscrits dans son œuvre :

[...] la passion du spectacle sous le triple aspect du ballet, du music-hall et du film, commune à toute la génération qui vers 1935 avait environ trente ans, explique que dans *Achille ou le mensonge* le récit typiquement onirique de la descente de l'escalier de la tour par Achille et Misandre se soude à la description d'un exercice de voltige de ce Barbette quasi ailé, traînant derrière soi les draperies classiques des victoires, que je devais revoir plus tard en Floride déformé par une terrible chute et enseignant son art aux équilibristes du cirque Barnum ; ou encore que dans *Phédon ou le vertige* une danse de cabaret s'apparente à la danse des astres. Que dans *Patrocle ou le destin* le duel d'Achille et de l'Amazone soit un ballet baroque revu à travers Diaghileff ou Massine et « mitrillé » par les prises de vues de cinéastes est caractéristique aussi de cette atmosphère de jeux angoissés.³⁴

Enfin, les récits qui mettent sur scène des passionnés des planches, ou ceux où l'on lit les aventures et sacrifices des troupes d'amateurs ou encore un certain nostalgique souvenir d'Hadrien, prouvent la valeur que Marguerite Yourcenar accordait au théâtre et au métier de comédien.

J'avais conservé mon accent de province ; mon premier discours au tribunal fit éclater de rire. Je mis à profit mes fréquentations avec les acteurs, par lesquelles je scandalisais ma famille : les leçons d'élocution furent pendant de longs mois la plus ardue, mais la plus délicieuse de mes tâches, et le mieux gardé des secrets de ma vie.³⁵

³³ Marguerite Yourcenar, « Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien* », in *Œuvres romanesques*, Gallimard, Pléiade, 1982, page 519.

³⁴ Marguerite Yourcenar, *Feux*. P. 16-17. Gallimard, 1974.

³⁵ Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, in *Œuvres romanesques*, Gallimard, Pléiade, 1982, p. 315.

Relisons *Une belle matinée* et nous retrouverons le récit d'un rêve éveillé de théâtre : « *Le petit Lazare était sans limites, et il avait beau sourire amicalement au reflet de lui-même que lui renvoyait un bout de miroir fiché entre deux poutres, il était sans formes : il avait mille formes.* »³⁶. Le théâtre lui permettait non seulement de sortir de la pauvreté et de la platitude du quotidien mais aussi d'envisager une vie longue et accomplie dont les périodes seraient marquées par les différents rôles jusqu'au moment où presque sans âge il deviendrait comme un dieu enchanteur. Le théâtre était pour Lazare la prise de conscience d'un passage, de la fin de l'âge tendre, et puis, une espérance, un songe de vérité. « *Lui, il serait vêtu à son ordinaire, en garçon, mais il serait en vérité Rosalinde [...].* »³⁷ Il s'agirait alors d'une renaissance. Tout comme on le verra dans *La Petite Sirène* où en plus la métamorphose est physiquement soulignée, Lazare et les personnages de théâtre de Marguerite Yourcenar donnent à voir leur propre gestation d'êtres pensants. Prises de conscience et ardents désirs de vérité définissent les uns et les autres. Le théâtre semble être pour l'écrivaine, comme pour Lazare, un artifice mais qui libère et dit vrai.

Marguerite Yourcenar, par l'intermédiaire de Lazare qui voit le théâtre comme un monde de rêve, laisse entendre que la représentation théâtrale est l'endroit de tous les possibles, la manifestation d'un songe mais encore le signe de quelque chose de latent, de caché, de profondément occulté qu'il faut assumer avec la conscience de soi, la plupart des fois douloureuse, mais « ressuscitatrice ». Le théâtre serait alors, comme *Une belle matinée*, l'espoir d'une renaissance.

Si le théâtre a pour objet de montrer l'altérité et l'incertitude et par conséquent de transformer lecteur et spectateur, alors le théâtre est lui-même traversée, passage potentiel, dialectique de l'aller et du retour, promesse infiniment recommencée de naissance et de renaissance. On comprend dès lors qu'une fois dépassée la réalité mimétique, peu importe, finalement, que la traversée conduise du chaos à la lumière, de la non-vie à la vie, et encore de la vie à la mort. Selon Yourcenar, son théâtre est transitivité essentielle : moins détour et divertissement que possibilité de passage et de traversée du monde des apparences vers cet autre monde des profondeurs, l'être. À sa manière, le théâtre est délivrance d'existence.³⁸

³⁶ Marguerite Yourcenar, *Une belle matinée*, in *Œuvres romanesques*, Gallimard, Pléiade, 1982, p. 1031.

³⁷ *Op.cit.* P. 1029

³⁸ Jouanny, Sylvie. « Pour une poétique raisonnée de la naissance : le théâtre de Marguerite Yourcenar vu par elle-même » in *Marguerite Yourcenar. Un certain lundi 8 juin 1903*, sous la direction de Pierre-Louis Fort. L'Harmattan, 2004, page 200

L'écriture comme réécriture

La présentation de biographies en classe de langue, disions-nous, devrait permettre en principe de repérer tous les renseignements possibles concernant le théâtre puisque c'est ce sujet qui nous intéresse en particulier. Voici un premier repérage qui rend compte des titres théâtraux et de leur datation. On observera aussi, dans les brefs commentaires qui suivent, la référence récurrente à la réécriture, procédé de composition habituel, chez Marguerite Yourcenar:

« [...] De 1930 aussi, ou de 1929 au plus tôt, un drame en un acte, *Le Dialogue dans le marécage*, au **sujet emprunté au Purgatoire de Dante**, qui dépeint les scrupules de conscience d'un mari vieillissant qui séquestre une femme infidèle [...] ³⁹;

1942 [...] Été. Lors de sa première visite à l'île des Monts-Déserts, elle compose un drame, *Le Mystère d'Alceste*, **centré sur le combat spirituel d'Hercule contre la Mort** ; en 1943, et dans la même île, au cours d'un autre séjour d'été, un second drame, *Électre ou la Chute des Masques*, dans lequel la découverte qu'**Oreste** est en réalité le fils d'**Égisthe** sape les motivations des enfants meurtriers sans rien changer à leur acte de vengeance. Ces deux pièces furent prépubliées; l'une, partiellement, en 1947, par Les Cahiers du Sud, l'autre intégralement, la même année, par Le Milieu du siècle. En 1943, également, elle compose, sur la demande d'un ami, Everett Austin, directeur du Wadsworth Athenaeum, à Hartford, et amateur de génie, une sorte de libretto lyrique, *La Petite Sirène*, **inspiré du conte d'Andersen** de ce nom. Ce spectacle fut donné, dans une traduction anglaise perdue depuis, de Grace Frick, sous le titre *The Young Mermaid*, par ce même Everett Austin et sa compagnie d'amateurs d'une exceptionnelle qualité. ⁴⁰

Fin d'octobre 1954. Électre ou la Chute des Masques est simultanément publiée par Plon et représentée à Paris au théâtre des Mathurins. Ces représentations donnent lieu à un procès entre l'auteur et Jean Marchat, directeur du théâtre, Marguerite Yourcenar désapprouvant la distribution et l'interprétation de sa pièce. Procès gagné par Marguerite Yourcenar, puis de nouveau gagné en appel. [...] *Les Carnets de notes d'Électre* [...] paraissent en 1954 dans Théâtre de France. ⁴¹

1960. Composition de *Qui n'a pas son Minotaure ?*, « divertissement sacré » sur le mode tragi-comique, également hanté par la présence du mal politique et du mal humain. Cette pièce, plusieurs fois reprise et délaissée depuis 1945, **avait pour point de départ un mince sketch** écrit vers 1934 et publié en 1939 dans Les Cahiers du Sud sous le titre « Ariane et l'aventurier ». ⁴²

³⁹ Marguerite Yourcenar, *Œuvres romanesques. Chronologie*. Gallimard, 1982, p XVIII

⁴⁰ Marguerite Yourcenar, *Op. cit.* p. XXII

⁴¹ *Op.cit.* p XXV

⁴² *Op.cit.* p XXVII

1961 [...] *Composition d'une pièce*, Rendre à César, **tirée du roman *Denier du rêve***.⁴³

[...] Publication en 1963 du *Mystère d'Alceste* et de *Qui n'a pas son Minotaure ?*, chez Plon,⁴⁴

1982 [...] 8 octobre au 31 décembre [...] **la traduction** des *Cinq Nô Modernes* de Mishima [...] »⁴⁵

Les termes soulignés par nous, dans les extraits ci-dessus, annoncent déjà, de façon très rapide, la matière essentielle à la base des textes de théâtre Marguerite Yourcenar. Emprunts, point de départ, traductions, ce sont des termes qui parlent d'un hypotexte sur lequel et avec lequel l'écrivaine bâtit non seulement les pièces en question mais tout son édifice littéraire. Marguerite Yourcenar réécrit, en effet, depuis ses débuts dans la littérature. Mais qu'est-ce, en fait, que la réécriture ? Quels sens cette notion recouvre-t-elle ? Rappelons brièvement les généralités sur le sujet.

Réécrire c'est reprendre un texte déjà écrit par soi ou par quelqu'un d'autre en vue de le transformer. C'est une pratique réflexive qui conduit à des activités de révision, recomposition, assemblage, recherche d'une cohérence et d'une cohésion dans la matière textuelle. Si "[...] écrire, c'est déjà organiser le monde, c'est déjà penser [...]"⁴⁶, [...] ré-écrire ce serait [...] re - penser. C'est-à-dire que la notion de réécriture va au-delà de ce qui pourrait s'assimiler à une activité de correction ou d'amélioration de la forme. Réécrire, c'est certes "écrire de nouveau en modifiant, à la différence de recopier"⁴⁷ mais aussi "répondre"⁴⁸. Dans ce sens, la réécriture prend une dimension dialogique qui la rattache à la notion d'intertextualité parce qu'elle permet que plusieurs énoncés entrent de fait en rapport. En réécrivant un texte, on le sort de son contexte d'origine, pour l'insérer dans un autre nouveau. On l'y intègre tout en le transformant. Des échanges, des renvois de

⁴³ *Op.cit.* p. XXVIII

⁴⁴ *Op.cit.* p. XXVIII

⁴⁵ *Ibidem*, *Op.Cit* p. XXXIV

⁴⁶ Roland Barthes. *Critique et vérité*, Seuil, 1966, p. 33

⁴⁷ Le Robert, dictionnaire de la langue française.

⁴⁸ *Idem*. Sophie Rabau repère ce terme et elle en dit: "une belle définition de l'écriture au second degré qui est souvent la réponse d'un lecteur à un texte". Sophie Rabau. *L'intertextualité*, p. 245.

texte à texte, se produisent qui créent des sens différents. Réécrire serait, ainsi, l'acte par lequel les énoncés littéraires établissent des relations intertextuelles. Ce sont les théories génétiques d'une part et les recherches menées à bien par Julia Kristeva (*Semeiotiké*) et par Gérard Genette (*Palimpsestes*) de l'autre qui ont contribué à redéfinir ainsi le terme et à repérer les différents procédés par lesquels on peut étudier ce qui depuis lors est connu sous le nom de transtextualité. La notion de réécriture, rapprochée ainsi de celle d'intertextualité, souligne, répétons-le, la présence simultanée de plusieurs textes. "(...) *tout état rédactionnel fonctionne comme un hypertexte par rapport au précédent, et comme un hypotexte par rapport au suivant. De la première esquisse à la dernière correction, la genèse d'un texte est une affaire d'auto-hypertextualité*"⁴⁹. Tout texte a, par conséquent, un rapport manifeste ou secret, avec d'autres textes et "(...) *l'autre (comme individu, comme collectivité, comme texte) est toujours là dans le discours (...)*"⁵⁰. Il y est en effet présent parce qu'on fait allusion à lui⁵¹, parce qu'on le cite ou que l'on est son plagiaire. Citations, épigraphes, pastiches, parodies constituent autant d'exemples concrets de l'inscription intertextuelle en littérature.

Comment les notions de réécriture et d'intertextualité sont-elles perceptibles dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar en général ? Quelle couleur ces notions prennent-elles dans le cas particulier de son théâtre ?

Marguerite Yourcenar a laissé quelques témoignages sur ce qu'elle pensait de l'écriture et de la réécriture, de la lecture et la relecture. Elle a lu et relu d'autres écrivains tout comme elle s'est lue et relue elle-même afin de réécrire et de se réécrire. Elle aimait lire un livre, disait-elle, « *comme on fait tourner un disque, [par exemple] un quatuor de Beethoven, qu'on sait par cœur; mais, ajoutait-elle, on veut s'en imprégner complètement, et on ne s'en imprègne jamais - jamais, jamais - à la première audition, et pas toujours à la dixième* »⁵². De même, dans les nombreuses entrevues qu'elle a données, dans les préfaces

⁴⁹ Gérard Genette. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Seuil, 1982, p. 551.

⁵⁰ Catherine Boré et Jeanne-Antide Huynh. "Réécritures" in "Le Français aujourd'hui" n° 144, p.3.

⁵¹ *Le labyrinthe du monde* et *Alexis ou le traité du vain combat* de Marguerite Yourcenar sont deux allusions paratextuelles aux textes de Comenius et d'André Gide respectivement.

⁵² Yourcenar, Marguerite. *Portrait d'une voix. Vingt-trois entretiens (1952-1987)*. Textes réunis, présentés et annotés par Maurice Delcroix. NRF. Gallimard. 2002, p. 408.

de ses textes, dans ses essais, dans les lettres à ses amis, elle fait souvent référence à son désir de dire de la meilleure façon que possible, les choses qu'elle avait à dire. Cela tient sans doute, selon elle, « à un tempérament, probablement aussi à ce qu'on appelle en anglo-saxon d'un mot horrible, le perfectionnisme »⁵³.

En effet, le terme réécriture chez cette écrivaine paraît être pris d'une façon très générale, dans son sens premier, celui de correction, d'amendement. Le moteur de création de toute l'œuvre de Marguerite Yourcenar serait, d'après ses propres paroles, son ambition du parfait. "*Faire de son mieux. Refaire. Retoucher imperceptiblement encore cette retouche* »; et comme le poète Yeats elle se plaisait à dire « *C'est moi-même que je corrige en retouchant mes œuvres* ». ⁵⁴ Ainsi pouvons-nous voir que pour elle il a toujours été question du remaniement d'un texte, de la reprise d'un projet, du retour aux mêmes personnages pour approfondir leur connaissance. Néanmoins, la notion de réécriture liée à celle d'intertextualité affleure en permanence dans l'écriture de Marguerite Yourcenar notamment par la reprise des thèmes mythologiques.

Si nous révisons maintenant les titres yourcenariens à la lumière de ces deux notions il est possible de dégager les manières dont l'écrivain procédait. Depuis les « *simples exercices de débutant où abondent les imitations littéraires* » jusqu'à la refonte et la recomposition de ses propres œuvres, on observe des retours systématiques au déjà écrit, avant d'en garder une partie ou d'en faire une nouvelle version. Mais on peut y reconnaître, concrètement, cinq démarches différentes : le jeu, l'imitation, la traduction, le transcodage et la reprise de vieux projets personnels.

La réécriture comme jeu. C'est en recherchant un nom de fantaisie, que Marguerite Yourcenar s'est initiée en littérature. Les lettres du patronymique éparpillées sur une table à la manière des pièces d'un puzzle, raconte-t-elle, ont été reprises et délaissées jusqu'à former le nom voulu. Laisant tomber la particule aristocratique que d'autres auraient gardée ou inventée pour afficher de la distinction, Mademoiselle de

⁵³ Marguerite Yourcenar. *Portrait d'une voix. Vingt-trois entretiens (1952-1987)*. Textes réunis, présentés et annotés par Maurice Delcroix. NRF. Gallimard. 2002, p. 73.

⁵⁴ Marguerite Yourcenar "Carnets de notes de "Mémoires d'Hadrien" in *Œuvres romanesques*. Col. Pléiade. P.539

Crayencour s'est rebaptisée Marg Yourcenar, avant de devenir pour toujours Marguerite Yourcenar.

Rangeons aussi dans ce tiroir ludique, la réécriture de *Le premier soir*. La nouvelle avait été écrite par Michel de Crayencour en 1900 mais fut revue et publiée par Marguerite sous son propre nom, par suggestion du père. On peut lire les détails de la naissance de ce récit, dans *Souvenirs Pieux*.⁵⁵ Le passage est intéressant car il permet d'aborder les questions du nom de l'auteur et celles de la préparation d'un texte destiné à la publication, dans un cadre

⁵⁵ Marguerite Yourcenar. *Le labyrinthe du monde. I. Souvenirs Pieux*, pages 932-933 "Quelques revues [...] fait plaisir". In *Essais et Mémoires*, Gallimard, 1991.

de collaboration complice et plaisante des deux intervenants.

« Ariane et l'aventurier », enfin, sketch écrit en 1934, résulte, lui, d'un défi lancé entre amis. Dans la préface de *Qui n'a pas son Minotaure?* Marguerite Yourcenar raconte:

À Paris, vers 1932, à moins que ce ne fût en 1933 ou même en 1934, deux jeunes hommes et une jeune femme se proposèrent un beau jour le petit jeu littéraire qui consiste à se distribuer réciproquement les rôles de Thésée, d'Ariane et du Minotaure, à charge d'écrire chacun de son côté un sketch ou un conte présentant son point de vue sur cette aventure. La jeune femme (c'était moi) [...] ⁵⁶

Deuxième cas de figure, **l'écriture d'imitation**. Née d'une discipline rigoureuse suivie en vue de l'apprentissage littéraire, l'exercice consistait à imiter les vers classiques, en langue originelle. Résultat de cette tâche ont été ses textes de jeunesse *Le Jardin des Chimères* (1921) et *Les dieux ne sont pas morts* (1922), inspirés des mythes grecs.

Troisièmement, **les traductions**, sorte de transcodage, travaux faits à la suite d'une commande ou d'un choix, mais dont la marque de l'interprète restait ineffaçable. En parlant de *La Couronne et la Lyre*, Josyane Savigneau précise :

[...] Il demeure bien hasardeux de nommer traductions ces textes, qui de l'avis des spécialistes, à commencer par Constantin Dimaras – il connaît « l'art de traduire » de Marguerite Yourcenar pour l'avoir pratiqué avec elle à propos de Cavafy -, sont plutôt des adaptations. Des poèmes français librement inspirés de fragments de textes grecs. Textes que Marguerite Yourcenar comprenait, bien sûr : il ne viendrait à l'esprit de personne de prétendre que ce sont des traductions fautives. Mais comme l'explique fort bien Constantin Dimaras, Marguerite Yourcenar n'avait aucun sens de ce que doit être une traduction. Elle amendait très volontiers et très consciemment les textes, marquant sa volonté d'une phrase sans réplique possible : « c'est mieux ainsi ». ⁵⁷

Les Vagues, Fleuve profond sombre rivière, Ce que savait Maisie, Le coin des « Amen », Cinq Nô modernes, Blues et Gospels, les poèmes traduits de Cavafy témoignent de la liberté que la traductrice prenait dans les transpositions françaises de ces textes étrangers. Liberté, disons-le entre parenthèses, qui lui venait peut-être de son père qui avait déjà fait une traduction parfaite, *trop parfaite* même, de *Le labyrinthe du monde et le paradis du cœur* de Jan Amos Komensky. ⁵⁸

⁵⁶ Marguerite Yourcenar. *Qui n'a pas son Minotaure?* In *Théâtre II*. Gallimard, 1971, p. 176

⁵⁷ Josyane Savigneau. *Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie*. Nrf. Gallimard, 1990, p. 381

⁵⁸ *Le labyrinthe du monde et le paradis du cœur*, p.343; Voir note des traducteurs.

Un autre exemple de **transcodage**, d'un autre type d'ailleurs et que l'on pourrait appeler théâtralisation, c'est *Rendre à César*, pièce tirée d'un roman (*Denier du rêve*) qui avait été fait en 1934 et refait en 1959.

La dernière procédure qui traverse toute sa production littéraire est **la reprise de vieux projets d'écriture**. Les *Mémoires d'Hadrien* (1951) et *L'Œuvre au noir* (1968), livres majeurs de Marguerite Yourcenar sont en effet le fruit d'une longue gestation. Deux rédactions, dont une entièrement dialoguée, ont précédé la version que l'on connaît actuellement de *Mémoires d'Hadrien*. *L'Œuvre au Noir* trouve son noyau dans un récit intitulé « D'après Dürer » qui faisait partie avec « D'après Gréco » et « D'après Rembrandt » d'un projet de long roman que Yourcenar aurait appelé *Remous* : l'histoire de plusieurs familles s'étalant sur quatre siècles. De ces pages, la plupart détruites, sont nés les trois récits que nous venons de mentionner qui, modifiés à leur tour, deviendront la base de nouveaux textes. "D'après Gréco" donnera plus tard « Anna Soror... » et « D'après Rembrandt » fournira l'ambiance, les noms et quelques fils de l'intrigue à *Un homme obscur* et à *Une belle matinée*. La réflexion sur l'humanisme dans *L'Œuvre au Noir* prend source dans l'essai paru en 1955, *Humanisme et Hermétisme chez Thomas Mann*.

Les projets surgis d'un élan adolescent sont ainsi révisés, corrigés, transformés le long d'une vie, améliorés, enrichis. Hantée par *l'horreur de mal dire les choses*, qui fait que *l'on tombe dans les émotions que l'on ne peut authentifier*⁵⁹, Marguerite Yourcenar se livrait à un travail de polisseur, de ciseleur du langage. En même temps, dans cette recherche que l'on aurait tort à considérer comme purement formelle, il y a la poursuite d'un approfondissement du sens.

Se réclamant d'une tradition qui plonge ses racines très loin dans le temps, à l'heure même où la transmission se faisait par la parole, Marguerite Yourcenar se veut "passeuse" et interprète d'histoires qui cachent les préoccupations éternelles de l'être humain. Porte-parole des interrogations essentielles, à travers la réécriture littéraire, Marguerite Yourcenar se veut gardienne de la mémoire des hommes.

[...] trier dans une œuvre d'art et mettre en valeur ce qui dure, le débarrasser du matériau mort qui finalement alourdit tout chef-d'œuvre –sauf pour un public d'érudits ou de

⁵⁹ Josyane Savigneau, *Op.cit.* Pp 284-285

spécialistes- est toujours le but secret de l'écrivain qui prend sur soi de rénover une grande pièce du passé. [...] ⁶⁰

C'est peut-être pour cela que, quel que soit le type de réécriture mise en place par cette écrivaine, (jeu, imitation, traduction, transposition de genres, développement d'un projet ancien), les mythes grecs émergent. Elle s'en sert à dessein, en particulier dans *Feux* (1936) où se travestissant, elle dit la passion qui l'enflamme et la souffrance qui la ronge. Elle y aura encore recours dans les pièces de théâtre, sur lesquelles nous reviendrons plus tard, et d'où il nous faudra délacer les nœuds qui tissent la trame intertextuelle.

La réécriture des mythes

La réécriture des mythes n'appartient pas en exclusivité à Marguerite Yourcenar, loin s'en faut. Pendant l'entre-deux-guerres, époque où les ouvrages que nous analysons ont été conçus, les textes "mythologiques" abondent. Dans le domaine théâtral surtout, une grande partie de la scène française porte alors, en effet, la marque de l'Antiquité. À côté d'un théâtre qui se détache de la tradition en offrant un discours incohérent, accidenté et une syntaxe ébranlée, comme issue du rêve ou de l'inconscient, il y a un autre théâtre qui, tourné vers l'Antiquité, incarne les sagas du vieux temps. Le désarroi et le sentiment d'absurdité qui découlent de l'expérience de la guerre, plus la censure et les délations qui imposent le silence sous des régimes de force, poussent certains auteurs à prendre l'actualité par ricochet. Les mythes seront alors pour eux autant de prétextes, au travers desquels une méditation sur le pouvoir, la politique, la liberté, l'histoire, se mettra en place. André Gide (*Œdipe*, 1932); Jean Cocteau (*La Machine infernale*, 1933); Jean Giraudoux (*Électre*, 1937; *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, 1935); Jean Anouilh (*Antigone*, 1944) présentent dans leurs pièces des personnages qui rejetant les compromissions et les servitudes humaines font valoir leur désir d'authenticité et de liberté et se retrouvent aux prises avec la fatalité. Sartre (*Les Mouches* 1943), exploitera la mythologie pour dénoncer, dans un langage codé, les abus de pouvoir commis par l'état et pour exposer l'idéologie régnante pendant l'occupation de la France par les Allemands.

⁶⁰ Marguerite Yourcenar. Avant-propos de *Cinq Nô modernes* de Yukio Mishima. Nfr. Gallimard, 1984, p. 11

Marguerite Yourcenar n'a pas non plus échappé à l'empreinte de son époque. Et s'il est vrai que par son éducation elle était encline à revenir aux mythes et à la culture de l'Antiquité⁶¹, il n'en reste pas moins vrai que l'influence d'un Gide, d'un Valéry, d'un Cocteau

⁶¹ Entre 1934 et 1938 Marguerite Yourcenar fait de longs séjours en Grèce dont *Le Voyage en Grèce*, *Feux* et *Les Nouvelles Orientales* en seront les produits littéraires.

(dont elle se manifeste d'ailleurs redevable)⁶² a aussi joué dans ses choix littéraires.

Ainsi, *Le mystère d'Alceste, Électre ou la Chute des Masques* et *Qui n'a pas son Minotaure ?*, pièces qu'elle compose entre 1930 et 1950, empruntent-elles les motifs aux tragédies antiques, tout comme la plupart des récits de *Feux*. Que ces histoires soient transmises telles que les classiques grecs nous les ont transmises ou qu'elles soient modifiées, la relecture que Marguerite Yourcenar en fait prouve sa préoccupation pour montrer que les soucis majeurs de l'homme sont éternels et que la tragédie de l'aventure humaine est commune à tous.

Les trois autres textes de théâtre qui composent le recueil *Théâtre I* sont aussi des réécritures. *Le dialogue dans le marécage* est une scène qui prend appui, comme on l'a déjà vu, sur le « Purgatoire » de Dante et qui rend compte du sort d'une femme enfermée dans un château par son mari jaloux et des scrupules de conscience de ce dernier. *Rendre à César*, à la différence des autres pièces, est une réécriture dont la source appartient à Marguerite Yourcenar, elle-même. Il faudrait donc parler ici d'intratextualité ou d'autotextualité. C'est en effet, la refonte d'un roman qu'elle avait écrit et recomposé et qui s'intitulait *Denier du rêve*. *La Petite Sirène* enfin, malgré ses persistants relents de grécité est à placer parmi les mythes nordiques comme une recreation du célèbre conte homonyme de H. C. Andersen.

Chacune des pièces qui composent les deux volumes de théâtre de Marguerite Yourcenar, est précédée d'une préface de l'auteur, faite à posteriori de la confection des textes. Nouveau regard de l'écrivain sur sa propre production de jeunesse, ces préfaces, publiées en 1971 avec les pièces réunies en volumes, ne sont pas dépourvues de quelques traits de didacticité. Marguerite Yourcenar, critique d'elle-même, raconte la genèse du texte, explique ses avatars, annonce le contenu, avertit le lecteur, autant de gestes d'un écrivain devenu magister-préfacier, qui pousse à la découverte de la littérature à travers la mention d'un certain nombre d'ouvrages ; le rappel des courants littéraires de l'époque ; les rapports de la littérature avec les autres arts.

⁶² A ce propos, nous renvoyons le lecteur au bel article d'Alexandre Terneuil, *Marguerite Yourcenar et Jean Cocteau : une amitié littéraire*. Séance publique du 15 novembre 2003 : Marguerite Yourcenar, le sacre du siècle [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2007. Disponible sur :

<http://www.arlfb.be/ebibliotheque/seancespubliques/15112003/terneuil.pdf>

Marguerite Yourcenar romancière, dramaturge ou poète joue avec les mots, imite, traduit, reformule, corrige, réduit ou élargit, reprend en somme des textes déjà écrits par d'autres, ou par elle-même, à une autre époque. Elle traverse la frontière des genres, métamorphose les mythes.

Nous avons conçu l'étude du biographique en deux parties. La première avait pour but d'approcher le genre par l'intermédiaire de textes variés susceptibles d'être abordés en classe de français langue étrangère. Les exercices d'observation et de repérage proposés cherchaient à faire percevoir comment un point de vue peut jouer dans la construction d'une image de soi ou de l'autre. La pratique d'écriture suggérée visait à aider l'étudiant à devenir scripteur d'une histoire de vie (celle de l'écrivain qu'ils découvrent aujourd'hui par exemple) tout en restant conscient de l'importance de l'inscription personnelle, dans un texte.

La deuxième partie se proposait de montrer l'utilité du biographique comme source de documentation. La vie d'un individu y est inscrite, comme celle de l'époque à laquelle il appartient nécessairement. Dans le cas de la biographie de Marguerite Yourcenar, nous avons retenu les premières données concernant son théâtre et ce qui nous semble être l'une de ses caractéristiques principales, à savoir la réécriture des mythes. Mais à la lumière de l'époque à laquelle elle a écrit ses pièces de théâtre, cette caractéristique ne saurait pas lui rester exclusive, elle parle au contraire d'un état d'esprit généralisé où, pour une raison ou pour une autre, les écrivains français de théâtre étaient portés à protéger leurs écrits, sous la patine de l'antique.

Une biographie d'écrivain est un pont qui permet des aller - retour permanents de l'individu à son œuvre, mais qui invite aussi à découvrir la société et le temps dans lesquels ils se sont inscrits. Des activités de recherche biographique entreprises par les étudiants, en vue d'exposés devant le groupe, sont envisageables, que ce soit pour découvrir l'itinéraire d'un écrivain ; pour préparer la lecture de ses textes ou pour faciliter leur compréhension.

Nous sommes partie de la biographie de Marguerite Yourcenar pour aller vers son œuvre. Ce n'est qu'un choix possible. Le chemin aurait pu être fait en sens inverse. Partir de la lecture pour aller vers la biographie ... si les étudiants le souhaitent.

Dans la suite de notre travail nous traverserons les *seuils* des textes théâtraux constitués, entre autres, par leurs titres et leurs préfaces analytiques. Nous verrons alors l'écrivain devenir critique préfacier présentant ses textes. Le dramaturge apparaîtra déjà dans sa voix didascalique et reviendra plus tard, dans notre deuxième partie. Mais restons encore ici pour voir de quelle manière la périphérie du texte constitue avec le biographique, une nouvelle porte d'accès à l'œuvre théâtrale de Marguerite Yourcenar.



2" [...] *que voudrais-je revoir? Peut-être les jacinthes du Mont Noir*"
Marguerite Yourcenar ⁶³

⁶³ Marguerite Yourcenar. *Les yeux ouverts. Entretiens avec Matthieu Galey*, Éd. du Centurion, Paris, 1980. p. 331

DE LA PÉRIPHÉRIE AU TEXTE

« [...] L'étude de la périphérie du texte se situe [...] dans le va-et-vient permanent et nécessaire entre la présence du texte dans le paratexte et l'écho du paratexte dans le texte : non l'un sans l'autre, mais l'un avec l'autre »

Lane, Philippe. *La Périphérie du texte*.⁶⁴

Les épigraphes⁶⁵

Un élément transitionnel entre l'auteur à étudier et son œuvre proprement dite sont les épigraphes, sorte de greffes se montrant au début d'un texte, alignées en général à droite, souvent entre guillemets, se détachant du reste par des caractères spécifiques et portant, sauf de rares exceptions, le nom de celui ou celle à qui elles appartiennent. Dans une approche qui voudrait aller du paratexte⁶⁶ au texte, les épigraphes, ce sont des éléments significatifs à considérer. Gérard Genette reconnaît quatre fonctions aux épigraphes : justification du titre ; commentaire de l'œuvre ; caution indirecte offerte par l'épigraphe à l'auteur du texte ; signe d'une époque et du genre ou de la tendance de l'écrit.

Les épigraphes étant en général choisies par l'écrivain, on a intérêt à en faire un corpus d'observation, avant de s'en prendre à l'œuvre en particulier, qui pourrait nous renseigner d'une façon globale du type de littérature à laquelle on aura à faire, des préoccupations de l'écrivain, de ses tendances esthétiques. Pour rapide que soit ce premier regard, il n'est pas moins utile, surtout dans une phase de génération d'hypothèses de lecture, d'abord parce qu'il crée un suspens par rapport au texte à aborder et donc une envie de lire, et ensuite parce qu'il permet de parcourir l'œuvre partant d'un avis provisoirement fondé, quitte à y revenir en vue de le préciser une fois aboutie l'étude concrète du texte. Les épigraphes étant des citations, disons avec Jean-François Bordron

⁶⁴ Philippe Lane. *La Périphérie du texte*. Nathan, Université, 1992.

⁶⁵ Voir les épigraphes rassemblées dans le *Corrigé* de l'exercice proposé qui suivra.

⁶⁶ Suivant les analyses de G. Genette dans *Seuils* on peut dire que le paratexte est formé du péri-texte (éléments qui accompagnent le texte proprement dit et font un corps avec lui) et de l'épitexte (éléments du domaine public ou privé qui se rattachent au texte mais qui sont en dehors de son corps matériel). Nous n'aborderons pas ici tous les éléments qui se déclinent sous ces deux rubriques mais seulement ceux qui nous ont semblé les plus pertinents pour le corpus sur lequel nous travaillons. Ainsi, dans cette partie nous nous arrêterons sur les épigraphes les titres et les préfaces et plus loin nous nous intéresserons à certains ingrédients épitextuels.

qu'elles [les citations] « ont un profil : on peut dire quelque chose à partir des citations. Elles profilent un commentaire »⁶⁷.

Dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar on trouve souvent des épigraphes. Dans plusieurs de ses essais (*Mishima ou la Vision du vide*, *Le temps, ce grand sculpteur*, *En pèlerin et en étranger*, *Le tour de la prison*, *Le labyrinthe du monde*, *Les songes et les sorts*) et dans ses œuvres romanesques (*Denier du rêve*, *Mémoires d'Hadrien* et *L'Œuvre au noir*), on repère des citations. À en juger par les titres et à vue d'œil, les thèmes de ces textes paraissent être : le temps, la mort, le voyage et les rêves. Ce sont justement ces motifs qui affleurent dans les citations données comme épigraphes. Essayiste et romancière, Marguerite Yourcenar traite des sujets chers à la philosophie et à tout homme, c'est pourquoi elle cherche à associer à ses écrits philosophes, poètes, peintres écrivant ici ou ailleurs, aujourd'hui ou antan, en français ou en une autre langue qu'elle connaît. Une espèce de point de vue partagé surgit ainsi entre Marguerite Yourcenar et l'auteur du texte cité, communion doxique qui constitue pour le lecteur une figure d'autorité. Elle s'intéresse au questionnement de l'homme sur la vie et l'au-delà, alors elle met en exergue des passages du *Vieux Testament* ou de l'*Hagakure*⁶⁸ ; une devise autographe ou une autre allographe, anonyme. La devise, n'est pas le seul type d'énoncé repérable parmi ces épigraphes mais elles possèdent toutes un caractère gnomique, voire dogmatique. Mais essayons de les systématiser ici.

Des devises donc, comme celle-ci, prise du latin « *aller vers l'obscur et l'inconnu par ce qui est plus obscur et inconnu encore* » ; des prescriptions et des conseils « *Mourez en pensée chaque matin, et vous ne craignez plus de mourir* » ; des pensées au présent de l'indicatif à la manière des vérités générales « *L'Énergie est le délice éternel* » ; des interrogations rhétoriques « *Si le sel perd sa saveur, comment la lui rendra-t-on ?* » ; des dialogues qui préfigurent l'entretien entre un Maître sage et un disciple « - *Fils du magnanime Tydée, pourquoi t'informes-tu de ma lignée ? [...]* » ; un développement théorique : « *Ce n'est point de vilenie, ni de vilenie procède, si tel pour éviter un sort plus*

⁶⁷ Propos tenus par Jean-François Bordron, le 5 juin, 2004 lors d'une journée d'hommage à Ali Bouacha. (*Formules, sentences, maximes : détachement, transmission et recontextualisation des énoncés philosophiques.*)

⁶⁸ « *Traité japonais du XVIIIe siècle* » Marguerite Yourcenar. *Mishima ou la vision du vide*. In *Essais et Mémoires*, Gallimard, 1991, p. 195

cruel [...] ». Sauf pour les formulations dialogiques où les interlocuteurs échangent leurs propos, en se tutoyant ou en se vouvoyant ; sauf encore pour les prescriptions qui s'adressent à une deuxième personne, presque toutes les épigraphes relevées comportent le « *on* » et le « *tel* » indéfinis, le « *qui* » interrogatif ou encore le pluriel collectif « *les hommes* », typiques des énoncés généraux.

Dans le premier volume des textes théâtraux, il n'y a pas d'épigraphes. Dans le deuxième, *Théâtre II* on peut lire un quatrain du poème *Voyage* de Charles Baudelaire et un paragraphe extrait de Joseph Joubert, moraliste du XVIII^e siècle, où il est question de l'art théâtral. La première citation s'articule avec l'avant-propos de *Électre ou la Chute des Masques* de Marguerite Yourcenar (elle a été placée juste sous le titre *Avant-propos*) et semblerait agir comme une *invitation au voyage*, de la main d'Électre. Le lecteur est appelé à lire, tout autant qu'à pénétrer dans un monde ténébreux. « *A l'accent familier nous devinons le spectre [...] »*.

La deuxième épigraphe, en revanche, d'une plume allographe, embrasse tout le second texte du volume *Théâtre II: Le Mystère d'Alceste*, examen et pièce. Reprenant les propos de J. Joubert, Marguerite Yourcenar adhère à sa conception du spectacle qui dans un rapprochement vertigineux nous transporte dans une ambiance, shakespeareane ou orientale, ou les deux, on ne le sait.

« L'art théâtral n'a pour objet que la représentation. Un acteur doit donc avoir l'air demi-ombre et demi-réalité. Ses larmes, ses cris, son langage, ses gestes doivent sembler demi feints et demi-vrais. Il faut enfin, pour qu'un spectacle soit beau, qu'on croie imaginer ce qu'on y entend, ce qu'on y voit, et que tout nous y semble un beau songe ».⁶⁹

Du point de vue lexical, dans les épigraphes, le terme « mort » l'emporte sur les autres, avec son verbe *mourir* et quelques expressions paraphrastiques telles que *perdre la saveur*, *abandonner la vie* ou les équivalents *s'affaïsser*, *s'en aller*. *Obscur*, *inconnu* et *spectre* ; *angoisse*, *larmes* et *cris* renvoient aussi à un espace peu défini mais sinistre, d'autant plus qu'il est éternel. Mais aux termes de mort s'ajoutent ceux du voyage. La vie s'avère en effet comme un *aller vers*, comme des *chemins*, un *labyrinthe* ou un (dé) *tour* que l'homme doit fatalement emprunter. Au bout il y a - peut-être - le néant mais également la délivrance. Et entre temps, l'homme aura eu l'occasion de faire de sa vie une

⁶⁹Joseph Joubert. In Marguerite Yourcenar, *Le Mystère d'Alceste*, Théâtre II. Nrf. Gallimard, 1971, p. 82

belle œuvre. Le temps est ainsi perçu comme une *Ananke* car il use et détruit, mais également comme un sculpteur, car il permet à l'homme de mériter ce nom et de se bâtir un cœur noble. L'homme aurait donc l'occasion d'être l'artiste de sa propre vie. A preuve, citons la belle épigraphe de Pic de la Mirandole, choisie par Marguerite Yourcenar pour l'une de ses œuvres majeures. Le texte originel est donné aussi en latin mais nous ne reproduisons ici que sa traduction en français :

« (Je ne t'ai donné ni visage, ni place qui te soit propre, ni aucun don qui te soit particulier, ô Adam, afin que ton visage, ta place, et tes dons, tu les veuilles, les conquières et les possèdes par toi-même. Nature enferme d'autres espèces en de lois par moi établies. Mais toi, que ne limite aucune borne, par ton propre arbitre, entre les mains duquel je t'ai placé, tu te définis toi-même. Je t'ai placé au milieu du monde, afin que tu puisses mieux contempler ce que contient le monde. Je ne t'ai fait ni céleste ni terrestre, mortel ou immortel, afin que de toi-même, librement, à la façon d'un bon peintre ou d'un sculpteur habile, tu achèves ta propre forme) »⁷⁰

Les épigraphes, citations placées en exergue, correspondent à un mode particulier d'intertextualité. Elles déterminent le ton de l'inspiration, font appel à l'érudition et fonctionnent comme un indice possible de sens.⁷¹ Quand elles sont brèves, elles possèdent généralement un rythme binaire qui contribue à donner une teneur poétique à l'énoncé. Construites toujours sur la base de répétitions de mots qui se font écho, elles ne perdent pas pour autant leur caractère énigmatique. Les épigraphes ont ainsi une valeur ornementale et sémantique. Les épigraphes adoptées par Marguerite Yourcenar, prises d'écrivains d'Orient ou d'Occident sont censées apporter un conseil, inviter à agir ou soulager, tout en montrant les deux faces des choses. Ces épigraphes interrogent, interrogent surtout, et laissent les questions ouvertes.

Quel travail pédagogique pourrait être proposé à partir des épigraphes ? En voici un parmi d'autres, suivi de son corrigé.

Suggestion pédagogique

⁷⁰ Pic de la Mirandole *Oratio de hominis dignitate* In Marguerite Yourcenar, *L'œuvre au noir*, première partie, « La vie errante », page 559 du volume *Œuvres romanesques* de Marguerite Yourcenar, Gallimard, Pléiade, 1982.

⁷¹ Voir ici : Marc Eigeldinger. *Mythologie et intertextualité*. Éd. Slatkine, Genève 1987, p.13.

Les épigraphes dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar

Définition : Épigraphe : « citation placée en exergue, généralement en tête d'œuvre ou de partie d'œuvre » G. Genette, *Seuils*, p. 134 Editions du Seuil 1987.

Consigne suggérée :

- A. Consultez les ouvrages de Marguerite Yourcenar mis à votre disposition. Relevez toutes les épigraphes que vous y trouverez et organisez-les selon un critère de votre choix.
- B. 1. Précisez le type d'énoncé utilisé dans chaque épigraphe (phrases hypothétiques, vérités générales, interrogations rhétoriques, autres)
2. Dans certaines épigraphes il y a des mots qui se répètent. Et certains mots reviennent d'épigraphe en épigraphe. Notez ces mots récurrents.
- C. Répondez aux questions posées :
1. Un écrivain reprend des propos d'un autre écrivain et les transcrit dans son propre ouvrage. Est-ce par pédanterie ? Par coquetterie ? Par admiration pour son pair ? Par érudition ? Pour quelles raisons à votre avis le fait-il ? Quel effet font les épigraphes relevées dans les textes de Marguerite Yourcenar ?
 2. Les mots relevés suggèrent déjà les thèmes que Marguerite Yourcenar traite dans ses textes. Quelle conclusion pouvez-vous en tirer ?
 3. Observez le contenu des épigraphes à la lumière des titres pour lesquels elles ont été choisies. Quelles remarques, cette observation permet-elle de dégager ?
 4. Comment imaginez-vous les pièces de théâtre que nous allons étudier ? (Thèmes, personnages, action, lieu, époque : justifiez vos hypothèses en évoquant les éléments que vous venez de découvrir.)

CORRIGÉ

Nous avons groupé les épigraphes en fonction des ouvrages où elles sont insérées (essais/mémoires/roman/théâtre) mais les étudiants peuvent choisir un autre critère. Par exemple la langue, l'époque, etc.)

- A. LES ÉPIGRAPHES DANS L'ŒUVRE DE MARGUERITE YOURCENAR
- I. ESSAIS

- « *L'Énergie est le délice éternel* William Blake, *Le mariage du ciel et de l'enfer* ». [Mishima ou la vision du vide]
- « *Si le sel perd sa saveur, comment la lui rendra-t-on ?* Evangile selon Saint Matthieu, Chap. V. 13 ». [Mishima ou la vision du vide]
- « *Mourez en pensée chaque matin, et vous ne craignez plus de mourir.* Hagakure, traité japonais du XVIII^e siècle ». [Mishima ou la vision du vide]
- « *Cume an spearwa ...* » [I. « Sur quelques lignes de Bède le Vénérable », in *Le temps, ce grand sculpteur*]
- « *Tu crois rêver, et tu te souviens...* Bachelard » [VIII. « Jeux de miroirs et feux follets » in *Le temps, ce grand sculpteur*]
- « *...cet esprit pour qui chaque objet au monde était un phénomène ou un signe.* M.Y. » [VIII. « Jeux de miroirs et feux follets » in *Le temps, ce grand sculpteur*]
- « *Qui sait si l'âme du fils d'Adam va en haut, et si l'âme des bêtes va en bas ?* Ecclésiaste, III, XXI » [XI. « Qui sait si l'âme des bêtes va en bas ? » in *Le temps, ce grand sculpteur*]
- « *...Et il faut trembler, tant qu'on n'aura pu guérir cette facilité sinistre de mourir...* » [XII. « Cette facilité sinistre de mourir » in *Le temps, ce grand sculpteur*]
- « *À l'état de veille, les hommes ont un monde en commun, mais dans le sommeil, chacun possède un univers à part.* Héraclite d'Éphèse » [« Les Songes et les Sorts » In *Essais et Mémoires*]
- « *Qui serait assez insensé pour mourir sans avoir fait au moins le tour de sa prison.* *L'Œuvre au Noir* ». [« Le tour de la prison » In *Essais et Mémoires*]

II. ŒUVRES ROMANESQUES

- « *Animula vagula, blandula, Hospes comesque corporis, Quæ nunc abibis in loca Pallidula, rigida, nudula, Nec, ut soles, dabis iocos ...* P. Ælius Hadrianus, Imp. » [*Mémoires d'Hadrien*]
- « *C'est priser sa vie justement ce qu'elle est, de l'abandonner pour un songe* Montaigne, livre III, Chap. IV » [In *Denier du rêve*]
- « *Nec certam sedem, nec propriam faciem, nec munus ullum peculiare tibi dedimus, o Adam, ut quam sedem, quam faciem, quæ munera tute optaveris, ea, pro voto, pro tua setentia, habeas et possideas. Definita ceteris natura intra præsriptas a nobis leges coercetur. Tu, nullis angustiis coercitus, pro tuo*

arbitrio, in cuius manu te posui, tibi illam praeferies. Medium te mundi posui, ut circumspiceret inde commodius quicquid est in mundo. Nec te caelestem neque terrenum, neque mortalem neque immortalem fecimus, ut tui ipsius quasi arbitrarius honorariusque plastes et fictor, in quam malueris tute formam effingas ... Pic de la Mirandole, Oratio de hominis dignitate.

(Je ne t'ai donné ni visage, ni place qui te soit propre, ni aucun don qui te soit particulier, ô Adam, afin que ton visage, ta place, et tes dons, tu les veuilles, les conquières et les possèdes par toi-même. Nature enferme d'autres espèces en de lois par moi établies. Mais toi, que ne limite aucune borne, par ton propre arbitre, entre les mains duquel je t'ai placé, tu te définis toi-même. Je t'ai placé au milieu du monde, afin que tu puisses mieux contempler ce que contient le monde. Je ne t'ai fait ni céleste ni terrestre, mortel ou immortel, afin que de toi-même, librement, à la façon d'un bon peintre ou d'un sculpteur habile, tu achèves ta propre forme) » [*L'œuvre au noir*, Première partie « La vie errante »]

- « *Obscurum per obscurius Ignotum per ignotius* Devise alchimique. (Aller vers l'obscur et l'inconnu par ce qui est plus obscur et inconnu encore) » [*L'œuvre au noir*, Deuxième partie « La vie immobile »]
- *Meglio è morir all'anima gentile che supportar inevitabil danno che lo farria cambiar animo e stile. Quanti ha la morte già tratti d'affanno ! Ma molti ch'hanno il chiamar morte a vile quanto talor sia dolce ancor non sanno.* Julien de Médicis.

Ce n'est point vilénie, ni de vilénie procède, si tel, pour éviter un sort plus cruel, hait sa propre vie, recherchant la mort... Mieux vaut mourir, pour l'être au cœur noble, que supporter l'inévitable mal qui lui fait perdre et vertu et style. Qu'ils sont nombreux, ceux dont la mort a guéri l'angoisse ! Mais beaucoup vilipendent ce recours à la mort, ignorant encor qu'il est doux de mourir. »

[*L'œuvre au noir*, Troisième partie « La prison »]

III. MÉMOIRES

- « *Quel était votre visage avant que votre père et votre mère se fussent rencontrés ?* Koan Zen »
[« Souvenirs pieux » in *Le labyrinthe du monde*]
- « [Citation en langue grecque. *Iliade*, VI, 145-146 en grec]
- *Fils du magnanime Tydée, pourquoi t'informes-tu de ma lignée ? Il en est des races des hommes comme de celles de feuilles.* »
[« Archives du Nord » in *Le labyrinthe du monde*]
- “ *How many roads must a man walk down
Before he's called a man? ...*

*How many years can a mountain exist,
 Before it's washed in the sea? ...
 -The answer, my friend, is blowin' in the wind,
 The answer is blowin' in the wind.*

Bob Dylan

Sur combien de chemins faut-il qu'un homme marche
 Avant de mériter le nom d'homme ?
 Combien de temps tiendra bon la montagne
 Avant de s'affaisser dans la mer ?...
 -La réponse, ami appartient aux vents ;
 La réponse appartient aux vents ».

[Archives du Nord, « Ananké», in *Le labyrinthe du monde*]

IV. THÉÂTRE

- « À l'accent familier nous devinons le spectre ;
 Nos Pylades là-bas tendent les bras vers nous :
Pour rafraîchir ton cœur nage vers ton Électre !
 Dit celle dont jadis nous baisions les genoux.

Charles Baudelaire » [Avant propos d'*Électre ou la Chute des Masques*]

- « *L'art théâtral n'a pour objet que la représentation. Un acteur doit donc avoir l'air demi- ombre et demi -réalité. Ses larmes, ses cris, son langage, ses gestes doivent sembler demi- feints et demi - vrais. Il faut enfin, pour qu'un spectacle soit beau, qu'on croie imaginer ce qu'on y entend, ce qu'on y voit, et que tout nous y semble un beau songe.* Joubert » [Le *Mystère d'Alceste*]

B.

| | | |
|--|---------------------------------------|--|
| <i>L'Énergie est le délice éternel</i> | Vérité générale | |
| <i>Si le sel perd sa saveur, comment la lui rendra-t-on ?</i> | Énoncé interrogatif hypothétique | |
| <i>Mourez en pensée chaque matin, et vous ne craignez plus de mourir</i> | Conseil. Phrase impérative | Mourez/ mourir |
| <i>Tu crois rêver, et tu te souviens...</i> | Phrase déclarative interrompue | |
| <i>... cet esprit pour qui chaque objet au monde était un phénomène ou un signe</i> | Phrase nominale | |
| <i>Qui sait si l'âme du fils d'Adam va en haut, et si l'âme des bêtes va en bas ?</i> | Phrase interrogative | Ame/ âme/ va/va /si/si |
| <i>...Et il faut trembler, tant qu'on n'aura pu guérir cette facilité sinistre de mourir...</i> | Énoncé prescriptif | Mourir |
| <i>À l'état de veille, les hommes ont un monde en commun, mais dans le sommeil, chacun possède un univers à part</i> | Phrase déclarative Vérité générale | |
| <i>Qui serait assez insensé pour mourir sans avoir fait au moins le tour de sa prison ?</i> | Interrogation renfermant un souhait | Mourir |
| <i>C'est priser sa vie justement ce qu'elle est, de l'abandonner pour un songe</i> | Phrase déclarative | Songe |
| <i>Je ne t'ai donné ni visage [...] ta propre forme</i> | Phrases déclaratives | Donner/don/dons Monde Propre Mortel |
| <i>Ce n'est point vilénie [...] mourir</i> | Phrases déclaratives | Vilénie Mort Vie Mourir |
| <i>Quel était votre visage avant que votre père et votre mère se fussent rencontrés ?</i> | Interrogation rhétorique | Visage |

| | | |
|---|--|------------------|
| <i>Fils du magnanime Tydée, pourquoi t'informes-tu de ma lignée ? Il en est des races des hommes comme de celles de feuilles.</i> | Interrogation et phrase déclarative | Homme |
| <i>Sur combien de chemins [...] La réponse appartient aux vents</i> | Question rhétorique Phrase déclarative | Homme Réponse |
| <i>À l'accent familier [...] Genoux</i> | Phrases déclaratives Phrase exclamative | Cœur |
| <i>L'art théâtral n'a pour objet que la représentation. Un acteur doit donc avoir l'air demi- ombre et demi -réalité. Ses larmes, ses cris, son langage, ses gestes doivent sembler demi- feints et demi - vrais. Il faut enfin, pour qu'un spectacle soit beau, qu'on croie imaginer ce qu'on y entend, ce qu'on y voit, et que tout nous y semble un beau songe</i> | Phrases déclaratives Énoncé prescriptif | Beau Songe |

* D'épigraphe en épigraphe les mots qui reviennent le plus souvent sont « mort, rêve, songe » et leurs dérivés.

C. Les réponses à C se trouvent avancées dans notre développement précédent c'est pourquoi nous ne les donnons pas ici.

Objet charnière entre l'auteur et l'œuvre, l'étude des épigraphes, disions-nous, devrait nous conduire vers celle des textes de notre choix, en l'occurrence les pièces de théâtre. Cependant, avant même de nous attaquer à leur corps, nous allons franchir les marches occupées maintenant par les titres et les préfaces qui ne sont à leur façon que leurs réécritures. Ils annoncent le thème, renseignent sur leur contenu, désignent des personnages, rappellent leur inscription générique, résument, expliquent, commentent, en font la publicité et leur étude peut s'avérer pédagogiquement très efficace. Commençons par les titres avant de nous intéresser aux préfaces.

| Les textes théâtraux de Marguerite Yourcenar | |
|---|---|
| Question de titres | |
| <i>Théâtre I</i> | |
| <u>Les pièces</u> | <u>Les préfaces</u> |
| <p><i>Rendre à César</i> Pièce en trois actes 1961</p> | <p>« Histoire et examen d'une pièce »</p> |
| <p><i>La Petite Sirène</i> Divertissement dramatique d'après le conte de Hans Christian Andersen 1942</p> | <p>« A propos d'un divertissement et en hommage à un magicien »</p> |
| <p><i>Le dialogue dans le marécage</i> Pièce en un acte 1930</p> | <p>« Note sur Le dialogue dans le marécage »</p> |
| <i>Théâtre II</i> | |
| <p><i>Électre ou la Chute des Masques</i> (1944)</p> | <p>« Avant-propos »</p> |
| <p><i>Le Mystère d'Alceste</i> Pièce en un acte (1942)</p> | <p>« Examen d'Alceste »</p> |
| <p><i>Qui n'a pas son Minotaure ?</i> (1932 / 1963)</p> | <p>« Aspects d'une légende et histoire d'une pièce »</p> |

Les titres dans *Théâtre I* et *II*

Toutes les pièces de théâtre de Marguerite Yourcenar ont été réunies par soin de l'auteur en deux volumes aux éditions Gallimard, en 1971. Sur les premières de couverture de chacun de ces livres on retrouve disposition et matière « presque » identiques : en haut de la page en majuscules noires le nom de l'écrivain, au-dessous de

celui-ci un gros titre rouge indiquant le genre *Théâtre*, suivi du chiffre *I* ou *II*, puis, le titre des pièces. Nous disons « presque » parce que dans le deuxième volume on a ajouté sous le nom de l'écrivain la précision « *de l'Académie française* ». Dans *Théâtre I* on a affaire à *Rendre à César*, *La Petite Sirène* et *Le dialogue dans le marécage*, dans *Théâtre II* à *Électre ou la Chute des Masques*, *Le Mystère d'Alceste* et *Qui n'a pas son Minotaure ?* C'est ce que nous montre le tableau précédent. Sous ces titres en caractères romains et majuscules noires, le sigle « nrf » en italiques et en gras et pour terminer le nom de la maison d'édition en majuscules grasses, noires aussi. Le gros titre rouge renseigne le lecteur sur le genre de ce qu'il va trouver à l'intérieur du livre. Marguerite Yourcenar plutôt connue comme romancière, il fallait bien laisser en clair qu'elle présentait là des textes théâtraux. *Théâtre I* et *Théâtre II* affichent ainsi le genre. Les autres titres qui précisent ce que chaque livre contient désignent des personnages, décrivent, accrochent et surtout connotent. Les sous-titres qui les suivent, à une exception près, ont pour but de décrire le type de texte (une pièce, un divertissement) avec son découpage (trois actes, un acte, dix scènes) et sa date de naissance.

Les titres dont on parle n'ont pas tous été comme on les connaît aujourd'hui. On a déjà dit que *Rendre à César*, était l'hypertexte d'un roman qui s'intitulait *Denier du rêve* ; on a dit aussi que *Qui n'a pas son Minotaure ?*, se prénomme « *Ariane et l'aventurier* ». *Électre ou la Chute des Masques* s'appelait au début *Dramatis Personae*. C'est sous ce titre qu'elle a été présentée à Gallimard en 1946, mais l'appellatif a été modifié à partir de 1947. Marguerite Yourcenar en donne les raisons :

« [...] J'ai moi même, et de mon plein gré, pris la décision de changer le titre d'un volume proposé à Gallimard, et maintenant à paraître chez Plon : *Dramatis Personae*, m'étant aperçue que Denys [sic] de Rougemont avait employé ce même titre, mais en français, pour un volume d'essais publiés, je crois, chez Corrêa, *Les Personnages* (ou *Les personnes*) *du Drame*. Si ce changement n'a pas encore été effectué jusqu'ici, c'est que *Dramatis Personae*, sous son ancien titre, figure dans la présente controverse entre mes deux éditeurs, et est devenu pour ainsi dire une pièce du débat. Il me paraît d'ailleurs s'agir en pareil cas, non seulement de nécessaire courtoisie à l'égard de l'auteur du livre antérieur, mais aussi de l'avantage évident qu'il y a à se servir d'un titre non encore défloré [...] »⁷².

⁷² Marguerite Yourcenar. *D'Hadrien à Zénon Correspondance 1951-1956*, Lettre du 8.11. 1951, p. 96.

Un titre implique en effet un choix délicat. Il y va de l'emprise ou du rejet qu'il peut générer auprès du public et donc du succès ou de l'échec des ventes. En dehors de la fonction référentielle, G. Genette a souligné ainsi la fonction de séduction des titres et leur valeur connotative. Nous ne pouvons pas savoir ce que les titres des pièces de Marguerite Yourcenar pourraient suggérer à nos étudiants argentins ou à un autre public étranger mais nous sommes sûrs de leur pouvoir d'évocation. C'est pourquoi avant même la lecture des pièces, présenter en vrac leur appareil titulaire nous paraît être une manière d'aiguiser la curiosité et de donner envie de comprendre ce qu'il y a derrière. Le travail pourrait être abordé dans deux sens, celui des formes des énoncés et celui des contenus. C'est à dire, après la question inéluctable et connue de tous les professeurs, à savoir « *Que vous suggèrent ces titres ?* » il faudrait passer à s'intéresser aux types d'énoncés et à leurs référents. Dans le premier cas, on sollicite le regard grammatical de l'étudiant, dans le deuxième sa compétence culturelle en veille et même son imagination afin qu'il bâtisse ses propres hypothèses de lecture qui seront par la suite confirmées ou infirmées.

Titres courts et clairs *Rendre à César*, *La petite Sirène* et *Le dialogue dans le marécage* qui forment la première trilogie, gardent le pouvoir de séduction et de relative incertitude que possèdent en général les énoncés littéraires. Voici leur structure syntaxique:

Rendre à César : [infinitif + complément objet indirect]

La petite Sirène : [déterminant défini + épithète + nom propre]

Le dialogue dans le marécage : [déterminant défini + nom + circonstanciel de lieu]

A l'intérieur de ces formules grammaticales qui se résument en un groupe verbal et deux groupes nominaux, nous retrouvons deux personnages (César, La petite sirène), un lieu (le marécage), un type de discours (un dialogue), une action (rendre). Les titres correspondent à des textes indépendants les uns des autres mais il n'est pas inutile de les prendre ensemble et même de les faire jouer entre eux en guise de préparation à la lecture. César paraît être le destinataire de ce « rendre » et les destinataires seraient les autres personnages et peut-être même les lecteurs. L'énoncé fait en effet songer à la parole du Christ « *Rendez à Dieu ce qui est à Dieu et à César ce qui est à César* » et prend alors une allure d'injonction. *Rendre à César* est en effet un titre allusif qui appelle à

l'accomplissement d'un devoir « il faut rendre ». Il reste seulement à savoir quel est l'objet de ce rendre. Par ce titre le lecteur est prévenu, il aura affaire à quelque chose de sérieux. Mais qui est en vérité ce César ? Comment est-il dans le contexte de la pièce ? Le ton paraît comminatoire. Qui oserait contester l'autorité d'un César ? L'homme d'avant l'ère chrétienne que nous avons connu par l'école était déjà un mythe et avait été la source d'innombrables écrits de poètes et philosophes, qui à travers le temps donnèrent de lui des images contradictoires. Tantôt divin, tantôt brutal, César est devenu une tête à plus de deux faces. Quelle est celle que nous montre Marguerite Yourcenar ? Les réponses à cette inconnue, au détour de la lecture.

La Petite Sirène fait penser au célèbre conte de C.H Andersen auquel se mêlent des réminiscences antiques. La littérature nous montre les sirènes comme des monstres, des démons, de fabuleuses courtisanes et après Homère comme des divinités bienheureuses. En grec « sirène » signifie « chaîne » ce qui voudrait dire qu'il est impossible aux hommes de se soustraire à leur charme. Cependant, de ne pas avoir pu soumettre Ulysse ou Orphée à leurs pièges, les sirènes auraient plongé dans la mer pour toujours, transformées en d'énormes rochers. On ne peut savoir, par le seul titre, à quelles aventures notre petite sirène devra faire face, mais il semble bien qu'elle est pour l'instant seule sur scène et encore trop jeune pour jouer à la séductrice, comme ses sœurs. Mais dans tous les cas elle semble constituer le personnage principal de la pièce puisqu'elle est seule à servir d'identification au texte. Malgré sa petitesse et peut être sa faiblesse on la voit au centre de l'action dramatique. Tête d'affiche du drame, la petite sirène devient grande vedette. Mais ce ne sont que des hypothèses.

Le dialogue dans le marécage est un titre descriptif. Dans un certain endroit (le marécage) il se tient un dialogue. Ceci nous promet l'arrivée de deux personnages au moins. Le cadre est étonnant pour un entretien. Au sens propre, « marécage » indique un lieu humide et inculte, au sens figuré un bas-fond, un borbier. Qui serait tenté de s'y arrêter pour y converser. Mais qui sont ceux qui osent discuter dans cet espace boueux ? De quoi discutent-ils ? Les personnages s'effacent, dans le titre au moins, derrière leur conversation. Celle-ci constitue à vue d'œil l'attrait de la pièce. Noyau du titre le terme « dialogue » est valorisé et le lecteur peut imaginer par conséquent le type de théâtre qu'il

va découvrir. Si la pièce consiste en un dialogue, la discussion devra être pour le moins intéressante.

En essayant de résumer ce que nous voyons depuis et derrière ces trois premiers titres nous dirions qu'un jeu d'oppositions surgit de la confrontation d'un personnage fort (César) avec un personnage en apparence faible (la *Petite Sirène*) et d'un lieu presque mort ou en tout cas repoussant à un dialogue forcément vivant. Quant à l'action résumée apparemment par le verbe « rendre », elle peut se concevoir minime, comme un geste ou énorme comme un don. Il faudra voir, dans le cadre du texte, ce que ce verbe nous réserve. Par rapport aux personnages, on n'a pour le moment que des noms qui nous transportent dans un passé très lointain. César et Sirène parcourent la littérature depuis la nuit des temps. Devenus mythiques, ils ont été interprétés de multiples et de diverses façons parce que leur caractère éclectique réunit des traits pouvant être aussi opposés que le bien et le mal. Doués d'un pouvoir capable d'attirer et d'effrayer, ils restent dans l'imaginaire collectif comme des êtres presque surnaturels, à multiples visages humains.

On ne pourrait, par la seule analyse des titres, comprendre les raisons qui ont poussé l'auteur à réunir ces trois pièces dans le même volume. Quel est vraiment le fil qui les rattache ? Pour le savoir, il faudra aller plus loin et s'approcher davantage des œuvres et en premier lieu de leur préface.

Électre ou la Chute des Masques, Le mystère d'Alceste et Qui n'a pas son Minotaure ? sont les titres de la deuxième trilogie dramatique de Marguerite Yourcenar. Formellement, dans le premier, nous avons ce schéma :

Nom propre + conjonction + déterminant défini + nom + complément du nom. Le nom propre isolé fait tout de suite penser aux personnages des légendes immémoriales. Il y en a eu en effet plusieurs qui portèrent ce nom. L'une des filles d'Océan et de Téthys s'appelait Électre. L'une des Pléiades aussi. Agamemnon et Clytemnestre eurent une enfant du même nom qui devint célèbre, dans la littérature classique. Or, ce nom d'Électre placé à côté du segment « *ou la Chute des Masques* » fait référence non seulement à quelqu'un dont une action dépendrait mais à l'action elle-même, ici un effondrement. Électre ici,

serait donc la pièce, l'objet dramatique et non le personnage. Par un procédé métonymique l'auteur est en train de dire : « *vous verrez une Électre* [une pièce donc] *où les masques tombent* », et le lecteur ou le spectateur sait alors qu'il aura à lire ou à voir un texte qui, relié à une tradition littéraire, s'en écarte sans doute en même temps, puisque les masques vont tomber. Mais c'est déjà une interprétation. Le titre annonce une surprise, peut-être une dénonciation. Mais quels sont ces masques ? Qu'est-ce que Marguerite Yourcenar cache pour mieux découvrir après ? Veut-elle dénoncer quelque chose ? Si oui, quoi ? Un artifice ? Le titre suggère en tout cas que pendant le déroulement du texte on va pouvoir assister à la découverte de plusieurs visages, (n'y a-t-il pas plusieurs masques ?), découverte qui se fera visiblement d'un seul coup, car la chute est unique. Il reste à lire ou à voir le texte, afin de pouvoir comprendre ce qui amène ce coup de théâtre.

Le Mystère d'Alceste : déterminant défini + nom + complément du nom. Le nom propre n'est pas dans cet énoncé le plus important. En effet, il est en relation de dépendance avec le nom commun « mystère ». Ce qui importe d'Alceste, c'est le mystère. Mais qu'est-ce ce mystère ? Est-ce que cela fait référence à ces genres théâtraux moyenâgeux à sujet religieux, qui comme les miracles se jouaient sur les parvis des églises ? Est-ce que l'on suggère un rite, une initiation ? La pièce doit en tout cas agir en révélatrice de ce que son titre laisse secrètement entrevoir. Mais pour le moment, on reste dans le flou. Alceste, est-ce un personnage ou une pièce de théâtre ? Si c'est un personnage on n'est pas tout à fait sûr de son genre. Si on s'en tient à la tradition, on ne s'en sort pas car elle nous a légué des Alceste hommes (au moins un et très grand) et des Alceste femmes. Ce mystère serait-il celui d'une identité ? Alceste (le nom) fait ici le mystérieux. Si Alceste, par métonymie, fait référence à la pièce, le titre voudrait dire « cette pièce qui s'appelle Alceste est étrange ». Mais il pourrait tout aussi bien vouloir dire « vous verrez représenté le mystère d'Alceste », comme qui dirait vous verrez la Passion du Christ. Alceste serait alors, bel et bien, le nom du personnage. L'obscur, le secret et le sacré se mêlent donc dans ce titre qui augure une entrée dans un texte, voilé de brumes.

Qui n'a pas son Minotaure ? : Il s'agit ici d'une phrase interrogative dont voici les éléments :

Pronom interrogatif sujet + verbe (forme négative) + déterminant possessif + nom propre

Cette question interpelle tout un chacun. Mais elle reste sans réponse. La question est rhétorique et métaphorique. L'énoncé a beau être l'intitulé d'une pièce de théâtre, l'interrogatif ne fait pas rêver ou sourire mais cogiter. *Qui* englobe tout le monde et désigne à la fois chaque individu contraint, sinon à répondre, au moins à s'arrêter à penser. Seulement, que veut dire ici « Minotaure » ? Le Minotaure est, en principe, l'homme à tête de taureau. L'homme et la bête réunis. « Qui n'a pas son Minotaure ? » voudrait donc dire « quel homme n'a pas sa part de bête en lui ? » « Qui est celui qui n'est pas un peu brute parfois ou qui n'éprouve pas, de temps en temps, naître chez lui des forces indomptables ? » Ou encore, qui n'a pas son Minotaure, comme qui dirait « qui n'a pas le cafard ? » nous appuyant ici sur le verbe avoir qui, dans ce cas, fait référence à une manière d'être ou à ce que l'on peut ressentir. Mais le Minotaure n'ayant pas encore le label proverbial du cafard, il faut chercher à savoir ce qu'il représente et signifie. Le Minotaure, le « vrai » avait la célèbre réputation de grand dévoreur. Quel serait pour nous cet avide terrible ? Qu'est-ce que ce titre ? Une justification à des actions sauvages, un appel à la compréhension de soi et des autres par l'intermédiaire de l'identification avec le personnage mythique ? *Qui n'a pas son Minotaure ?* Regardons encore le verbe. « Avoir » peut aussi être pris dans le sens de battre, de vaincre. Qui est celui qui n'a pas encore réussi à terrasser son Minotaure ? La question serait alors triomphaliste, elle voudrait suggérer que tout le monde est capable de « tenir », de « traquer » sa bête ce qui est, à notre avis, peu plausible. Tout au plus, la question pourrait devenir défi ou incitation à l'appivoisement de ce (celui ?) qui ici a une forme bestiale. Quoi qu'il en soit, c'est à découvrir avec la lecture.

Électre ou la Chute des Masques, Le Mystère d'Alceste et Qui n'a pas son Minotaure ? Voilà des titres qui paraissent avoir en commun, en dehors de leur origine classique, la notion de secret, de mensonge, d'occultation. Par l'intermédiaire du théâtre, Marguerite Yourcenar semble vouloir proposer une réflexion sur les apparences. Il se peut aussi qu'elle veuille les dénoncer en arrachant aux personnages des secrets qui révélés, grâce au drame, détromperont les lecteurs-spectateurs ou, tout au plus, feront qu'ils redeviennent conscients d'une imposture.

Inscrits entre les titulaires rhématiques de *Théâtre I* et *Théâtre II* et les sous-titres, les petits titres, particuliers de chaque volume (*Rendre à César*, *La Petite Sirène* et *Le dialogue dans le marécage* ; *Électre ou la Chute des Masques*, *Le Mystère d'Alceste* et *Qui n'a pas son Minotaure* ?) affichent le nom de personnages évocateurs d'autres textes, d'autres œuvres. Énoncés nominaux déclaratifs surtout, ils s'ouvrent sur une injonction (rendre) et se ferment sur une interrogation (qui ?) comme pour garder le contact avec le destinataire qui en principe ne devrait pas rester indifférent. Ces titres, syntaxiquement simples, réservent des surprises. Comme tous les titres d'ailleurs, ils suggèrent des thèmes qui devront être confirmés ou infirmés par la lecture concrète du texte. Évoquant en particulier une tradition italienne ou grecque mais dans tous les cas littéraire, ils devraient pousser le lecteur à s'exprimer, faire des hypothèses, puis, à ouvrir le livre.

Suggestion pédagogique (activité à réaliser en petits groupes)

Les titres de théâtre de Marguerite Yourcenar

I.

Rendre à César, La Petite Sirène et Le dialogue dans le marécage ; Électre ou la Chute des Masques, Le Mystère d'Alceste et Qui n'a pas son Minotaure ?, ce sont les titres de théâtre de Marguerite Yourcenar

1. Parmi les titres donnés, choisissez-en un. Décrivez-le en indiquant le type de phrase (verbale ou nominale ; simple ou complexe ; déclarative, interrogative, impérative ou exclamative) ; ses éléments constitutifs (Exemple : *Le temps, ce grand sculpteur* : déterminant défini + nom + déterminant démonstratif + épithète + nom) et les relations qu'ils entretiennent (Exemple : *Le temps, ce grand sculpteur* : groupe nominal + groupe nominal apposé)
2. Retrouvez la catégorie grammaticale à laquelle appartiennent les mots du titre : noms communs, noms propres, épithètes, verbes.
3. Prenez chacun de ces mots et sous forme de constellation notez tous les termes qu'ils vous suggèrent.
4. Avec tous les éléments obtenus faites pour le titre choisi un paragraphe d'une vingtaine de lignes qui rendra compte de votre interprétation du titre et de vos attentes par rapport au texte à venir. N'oubliez pas de mettre en relation la forme et le sens.
5. Lisez à haute voix le texte que vous venez d'écrire.

« *Le succès d'une pièce de théâtre peut [...] souvent se mesurer à partir du nombre des versions parodiques qui l'ont suivie. Ainsi, par exemple, Marie Tudor de Victor Hugo a inspiré au moins neuf parodies différentes dont trois, peu après la création en 1833, et six lors de sa reprise en 1873[...]* »⁷³

⁷³ Michael Issacharoff. *Le spectacle du discours*. J. Corti, 1985.

En pensant à cette remarque de Michael Issacharoff nous nous sommes dit qu'un exercice plaisant et drôle à proposer aux étudiants serait celui de faire parodier l'un des titres de Marguerite Yourcenar.

Voici une deuxième proposition pédagogique dans ce but :

II

« [...] La parodie est un genre fort prisé au XIX^e siècle »⁷⁴. *Marie Tudor*, par exemple, pièce célèbre de Victor Hugo a inspiré d'autres titres tels que *Marie, Tu dors ; Marie tu dors ? Marie tu ronfles*, entre autres.

Dans un style parodiste, transformez le titre de Marguerite Yourcenar *Électre ou la Chute des masques*

1. En substituant une consonne
2. En substituant une voyelle
3. En supprimant une syllabe
4. En supprimant un mot

Ajoutez un sous-titre pour permettre au lecteur de lever l'ambiguïté que votre titre pourrait entretenir. (Exemple de sous-titres : divertissement, parodie, imitation, imitation burlesque, etc.)

« [...] le titre d'une pièce de théâtre constitue, en quelque sorte, le lieu privilégié de l'intertextualité théâtrale, un premier panneau indicateur, bien qu'il ne soit pas, en tant que tel, particulier au domaine théâtral. »⁷⁵ En dehors de sa fonction référentielle, un titre connote beaucoup de choses. Son pouvoir évocateur agit sur le lecteur /spectateur qui d'emblée peut, d'une part, sentir la force illocutoire implicite de la parole de l'auteur ; de l'autre, imaginer ce qui l'attend dans le livre ou dans le spectacle.

⁷⁴ Michael Issacharoff. *Ibidem*, p.44.

⁷⁵ Michael Issacharoff. *Ibidem*. p. 41

Les préfaces

« Écrire une préface, c'est sonner à la porte de
quelqu'un pour lui tirer la langue, c'est passer devant la
fenêtre d'une belle en regardant les pavés, c'est fouetter le
vent de sa canne, tirer un grand coup de chapeau sans
saluer personne »
Nicholaus Notabene ⁷⁶

« Comment lisez-vous un livre ? » nous avait demandé un jour notre professeur de littérature. « Je l'ouvre et je commence par la préface » avait répondu au hasard quelqu'un de la classe. Ses réflexes de « bon lecteur » l'avaient poussé à donner la réponse attendue par le maître, mais était-il vraiment sincère ? Nous avons tous fait l'expérience des préfaces et nous savons qu'il faut qu'elle soit assez intéressante pour qu'elle retienne notre attention jusqu'au bout, au contraire, après les premières lignes, elle est vite délaissée au profit du texte principal.

Même les écrivains sont enclins à la contourner. En tout cas, ceux d'aujourd'hui parce que leurs fougueux devanciers des siècles passés, eux, avaient plutôt tendance à y laisser planer à loisir leur *ethos* et leur *pathos*. Pour les critiques littéraires enfin, la préface a été pendant longtemps un texte marginal sans importance, jusqu'au moment où ils se sont aperçus que tous les textes étaient dignes d'intérêt. C'est alors que, moyennant la redéfinition de la notion d'intertextualité, ils se sont penchés sur les différents seuils dont ces « préambules » font partie et ont compris qu'ils étaient moins une « *antichambre modeste et cérémonieuse de l'œuvre* [que] *le lieu hanté et fantasmé où se joue l'identité problématique de l'écrivain et le destin aléatoire de son produit* »⁷⁷. En fait, que la préface soit autographe ou allographe, elle a un rôle important dans la construction de l'image de l'écrivain préfacé et de sa création. Qu'elle apparaisse ou non comme une provocation, en général, elle présente un ouvrage, retrace ses étapes depuis sa conception jusqu'à sa publication et le valorise, le but étant de « *retenir et guider le lecteur en lui expliquant pourquoi et comment il doit lire le texte* ». ⁷⁸

⁷⁶ Nicholaus Notabene « Ceci n'est pas une préface » in *Préfaces* de Jean Oury, Éd. Le Pli, 2004.

⁷⁷ José Luis Diaz « Quand les préfaces parlent des préfaces (1827-1833) » in *Le texte préfaciel*. Actes du Colloque des 17, 18 et 19 septembre 1999 (Université Nancy 2 UFR de Lettres).

⁷⁸ G. Genette, *Seuils*, Éd. du Seuil, Paris, 1987, p.220

Marguerite Yourcenar est une auteure qui affectionne cette pratique. Ses préfaces pour des œuvres de Selma Lagerlöf ; Constantin Cavafy ; R.M Rilke ; V. Wolff et Y. Mishima, entre autres, ont la rigueur de l'essai. Mais à côté de ces textes allographes, on compte les liminaires de ses œuvres à elle, qui lui appartiennent aussi, et qui ont été conçues comme de longs développements critiques. À l'instant, nous allons nous y intéresser⁷⁹. Nous ferons une rapide référence aux préfaces des romans yourcenariens, avant de nous arrêter sur celles des textes de théâtre qui retiendront plus longtemps notre regard.

Lorsque les œuvres romanesques de Marguerite Yourcenar ont été établies par les éditions de la Pléiade, c'est l'auteur elle-même qui s'est chargée de les préfacier, de les commenter, de les annoter. Dans ce paratexte auctorial, il est possible de distinguer des textes précédés d'une préface et d'autres suivis de notes, de post scriptums ou de carnets. Ces ajouts, annonçant ou clôturant un texte principal, répondraient à des objectifs différents.

Les préfaces paraissent surtout construites afin de justifier la publication d'un texte qui ne correspond plus au style de l'écrivain préfacier. A plus de 30 ans de distance, Marguerite Yourcenar relit ses œuvres de jeunesse mais surtout s'observe écrire étant jeune et ne peut éviter de faire sentir la secrète admiration qu'elle éprouve pour ce que cette auteure inexpérimentée qu'elle était a pu produire comme littérature. Comment faire pour ne pas s'en vanter tout en montrant cette découverte élogieuse ? Le masque de l'écrivain préfacier viendra en aide. La convention veut que l'on parle de *l'auteur* tout en parlant de soi. C'est ce qui permet à l'écrivain de prendre distance par rapport à son œuvre et de ne pas occuper trop le devant de la scène. Le lecteur peut hésiter un instant sur l'identité du préfacier mais il est détrompé aussitôt qu'il voit apparaître de façon plus ou moins timide un pronom de la première personne ou un autre indice autographe. Voyons pour l'exemple l'incipit de la préface d'*Alexis ou le Traité du vain combat*

⁷⁹ Jean Blot exprime ainsi son admiration pour ces textes préfaciers « *Chacune [des pièces de théâtre] est préfacée par un essai qui, tant par la vigueur du style que par la profondeur de la pensée, figure parmi les meilleurs écrits de l'auteur* » Jean Blot. *Marguerite Yourcenar*, Seghers, 1971-1980, p. 57.

*Alexis ou le Traité du vain combat parut en 1929 ; il est contemporain d'un certain moment de la littérature et des mœurs où un sujet jusque-là frappé d'interdit trouvait pour la première fois depuis des siècles sa pleine expression écrite. Près de trente-cinq ans se sont écoulés depuis sa publication : durant cette période, les idées, les coutumes sociales, les réactions du public se sont modifiées, moins d'ailleurs qu'on ne le croit ; certaines des opinions de l'auteur ont changé, ou auraient pu le faire⁸⁰. Ce n'est donc pas sans une certaine inquiétude que j'ai rouvert Alexis après ce long intervalle : je m'attendais à devoir apporter à ce texte un certain nombre de retouches, à faire le point d'un monde transformé [...]*⁸¹

Se travestissant en préfacier, Marguerite Yourcenar pourra réaliser son auto-critique et louer le jeune écrivain plus librement, sans pécher d'immodestie. En passant après à la première personne, elle revendiquera comme siens tous ces écrits de jeunesse, dont l'intérêt thématique et leur authenticité légitiment une présentation publique. C'est le cas, par exemple, du même *Alexis ou le traité du vain combat*, au thème toujours d'actualité mais dont le style, aux dires de Marguerite Yourcenar, comme on vient de le voir, appellerait quelques corrections ; c'est aussi celui de *Feux* pour son expressionnisme, son baroquisme ; ou encore celui du *Coup de Grâce* et du *Denier du rêve* qui ont attiré des critiques d'ordre idéologique mais qui ne sont pas pour cela moins intéressants.

A l'autre bout du livre, des postfaces, des postscriptums et des carnets de notes viennent s'ajouter à des textes principaux non préfacés. C'est comme si l'auteure, n'ayant presque plus rien à se reprocher, voulait laisser le lecteur entrer directement et librement dans l'écrit, sans préambules, sans que rien ne fasse obstacle entre le titre et le début de l'histoire racontée. *Anna Soror ...*, *Un homme obscur*, *Une belle matinée* et *Nouvelles Orientales* forment avec *Mémoires d'Hadrien* et *L'Œuvre au noir*, ce groupe de textes presque parfaits. Néanmoins, après le mot de la fin, des détails à destination du lecteur suivent pour rendre compte de la méthode de travail de l'écrivain et de quelques souvenirs.

En dehors des œuvres romanesques que nous venons de citer, les volumes de poésie et de théâtre *La Couronne et la Lyre* et *Théâtre I* et *Théâtre II* sont introduits par des avant-

⁸⁰ C'est nous qui soulignons. Cette hésitation entre l'indicatif qui montre une certitude, un savoir concret et le conditionnel hypothétique annoncent déjà le « je » de la ligne suivante.

⁸¹ Marguerite Yourcenar. *Alexis ou le Traité du vain combat*. In Marguerite Yourcenar, *Œuvres romanesques* Sans pareil, 1929, Gallimard, 1971, p. 3.

propos, examens et histoires autographes. Seulement, dans ces autres ouvrages, le caractère plutôt justificatif et autobiographique des premières préfaces se perd un peu derrière l'exhibition systématique des sources, qui ne nécessitent d'autre faire valoir que leur simple dénomination et agissent, indirectement, comme gage de qualité du texte de l'écrivain qui s'en réclame. L'inspiration de *La Couronne et la Lyre* et *Théâtre I* et *Théâtre II* ne vient plus de récits glanés sur le vif et transposés littérairement comme c'était le cas d'*Alexis* ou du *Coup de Grâce* ou d'expériences personnelles plus au moins contemporaines du moment de l'écriture, mais de documents puisés dans un fonds très lointain. Ainsi, les préfaces de ces livres tournent-elles toutes autour de trois axes : les sources, les créations littéraires et artistiques observées diachroniquement et la propre refonte de Marguerite Yourcenar. Elles affichent un ton franchement érudit. Par ces axes, l'écrivaine cherche, d'un côté, à renseigner le lecteur sur l'histoire et les avatars des mythes voyageant dans la littérature et dans les arts, et de l'autre, à l'informer de la manière dont elle les a abordés et modifiés par rapport à ses devanciers. Le but recherché est d'une part d'éviter les écueils d'incompréhension que l'écart temporel et culturel peut constituer pour le lecteur moderne, mais de l'autre, de se placer dans la lignée d'une tradition qui constituerait un label qualifié. À la manière des classiques, Marguerite Yourcenar se laisse pénétrer par une *accumulation de prestiges tragiques*⁸² qu'elle expose de façon détaillée en évoquant les sources de ses œuvres.⁸³

Nous pouvons imaginer, par ce qui précède, l'intérêt qu'auraient les étudiants à lire ces préfaces. Sources de sources, ces instances liminaires préparent la lecture des textes à venir, tout en la facilitant et en la complexifiant à la fois, par le renvoi, systématique et exigeant, à un contexte culturel présent ou passé. Les préfaces, venant toutes de Marguerite Yourcenar, s'apparentent entre elles. On peut en effet en dégager des pensées

⁸² Marguerite Yourcenar. *Théâtre II*, Gallimard, 1971, p. 19.

⁸³ G. Genette nous l'avait rappelé : « [...] l'âge classique préférerait, comme on sait, insister sur le caractère traditionnel de ses sujets, gage évident de qualité, allant jusqu'à exiger pour la tragédie une ancienneté thématique manifeste ou démontrable : [...]. Nous trouverons cet argument par l'ancienneté traité indirectement, dans les préfaces classiques, sous la forme d'une indication des sources exhibées comme des précédents. »⁸³ G. Genette. *Seuils*. Éd. du Seuil, Paris, 1987, p. 186.

récurrentes, des traits caractéristiques de langue, de style, d'où la possibilité de les étudier sous forme de corpus, les unes à côté des autres, les unes après les autres. Mais on pourrait également les aborder une à une, dans un va et vient avec le texte de la pièce qu'elle annonce pour observer comment l'auteur favorise ce passage de l'un à l'autre ; pour en analyser l'organisation, l'agencement des parties, la progression des idées. Pour déterminer en bref ce qui les distingue des pièces. Car pour ressemblantes qu'elles soient entre elles, elles se démarquent bien des textes qu'elles introduisent : La poésie de *La Couronne et la Lyre* n'est pas celle de la préface; les dialogues et monologues de *Théâtre I et Théâtre II* ont peu à voir avec le discours en prose de leurs textes préliminaires. On pourrait imaginer encore que les étudiants préfèrent lire la pièce avant la préface, le choix de l'approche à adopter, dépendant, encore une fois, du groupe visé, du contexte de travail et des objectifs du cours. Dans tous les cas il faudra observer comment Marguerite Yourcenar s'y prend pour assurer au lecteur une bonne lecture, quelles sont les raisons qu'elle lui donne ou lui laisse entendre pour qu'il lise d'abord, et ensuite la manière dont elle imagine et propose que la pièce de théâtre soit lue.

L'intérêt pédagogique d'un travail sur les préfaces est multiple. Celles de Marguerite Yourcenar en particulier sont riches en informations, en données littéraires et culturelles, en exemples, et sont dotées d'une grande force argumentative. Elles possèdent toutes une structuration rigoureuse des sujets traités par un agencement cohérent des parties et une progression du texte où l'on peut reconnaître, le soin et le sérieux d'un plan rédigé au préalable. L'étude de ces préfaces devrait donc à notre avis permettre d'une part, de stimuler l'envie de lire l'œuvre de Marguerite Yourcenar et d'approfondir les contenus littéraires et culturels auxquels l'écrivain renvoie. D'un autre côté, plus pragmatique, elles devraient permettre de dégager la charpente logique sur laquelle elles sont structurées. Loin de prétendre modéliser les étudiants par l'imitation d'une logique étrangère et unique, nous voudrions traiter ces préfaces comme autant d'exemples d'organisation textuelle qui vise la clarté de l'expression et de la transmission des connaissances. La lecture de ces préfaces faite à partir d'un itinéraire préconçu et suivie d'exercices de repérage aurait pour but non d'avalier gloutonnement les renseignements donnés par l'écrivain mais de faire saisir l'essentiel de l'information et de retrouver le canevas de base qui les organise. Mais pour arriver à percevoir l'ossature il faut d'abord s'approprier le corps du texte en le lisant

attentivement. C'est ce à quoi nous allons passer à l' instant en nous arrêtant sur les introductions des textes théâtraux.

Les préfaces des textes théâtraux

Les préfaces théâtrales de Marguerite Yourcenar n'ont pas été écrites à la suite d'une représentation, comme c'est généralement le cas pour ce type de textes. Par conséquent, elles ne présentent pas le caractère virulent de celles qui sont nées comme des réponses à chaud, face à des critiques passionnées. Elles contiennent, bien entendu, quelques répliques rétorquant certains arguments venant d'un vieux lecteur ou d'un spectateur mais la polémique n'est pas leur trait fondamental. Elles sont le résultat d'une réflexion mûrie, destinée à présenter des ouvrages de théâtre dans des livres du genre et à expliquer leur valeur, à la lumière de leurs sources, dans le contexte de toute une vie consacrée à la littérature. Rédigées à la première personne, elles comportent, les unes plus que les autres, des paragraphes autobiographiques dans lesquels l'écrivain se souvient, remercie ou critique comme dans un espace intime où il est possible d'exprimer son moi avec liberté et vérité. Au-delà d'un bref descriptif du contenu de cet espace préparatoire, nous allons essayer de dégager l'argumentaire dont se sert M. Yourcenar pour convaincre le lecteur de lire la pièce, une fois la préface finie. Au passage, nous nous interrogerons sur l'image que l'auteure construit d'elle-même, au fur et à mesure de l'écriture de ses préfaces.

Rappelons pour commencer, à risque même de nous répéter, les titres des préfaces correspondants aux pièces de théâtre de Marguerite Yourcenar :

Titres des préfaces

- « **Histoire et examen d'une pièce** » (*Rendre à César*)
 « **À propos d'un divertissement et en hommage à un magicien** » (*La Petite Sirène*)
 « **Note sur *Le dialogue dans le marécage*** » (*Le dialogue dans le marécage*)
 « **Avant-propos** » (*Électre ou la Chute des Masques*)
 « **Examen d'Alceste** » (*Le Mystère d'Alceste*)
 « **Aspects d'une légende et histoire d'une pièce** » (*Qui n'a pas son Minotaure ?*)

Dans l'*Avant-propos* des *Œuvres romanesques* publiées par la Pléiade, Marguerite Yourcenar décrit le contenu du volume qu'elle présente et annonce au lecteur un deuxième à venir « *qui comprendra également le théâtre [...]* ». De ce dernier, il n'en sera rien. Ses pièces de théâtre ne seront jamais incorporées aux livres de la Pléiade. En revanche, elles feront l'objet de deux recueils spécifiques rassemblés dans les années 1970, aux éditions Gallimard.

Au moment de composer ces recueils de théâtre pour cette édition spécifique, Marguerite Yourcenar rédige les préfaces qui iront à la tête de chacun des textes principaux. Elle y exprime les raisons de cette édition tardive. La publication de ces textes tiendrait, selon ses propres aveux, au désir de les tirer de l'oubli. *Anticipation du posthume, attitude face à la postérité* qui rend à ces textes, aurait dit G. Genette, un ton quelque peu testamentaire.⁸⁴ Avant 1971, ils avaient circulé de façon isolée dans quelques revues littéraires mais avaient été peu lus et certains même guère représentés. Réfléchissant sur sa production passée, Marguerite Yourcenar se propose de faire ressortir la valeur de son théâtre dans l'espoir que quelqu'un un jour puisse s'en emparer et le faire représenter. L'attitude distancée que l'écrivaine avait montrée par rapport au genre, sa gêne même semble ici se changer en désir de scène⁸⁵, désir qui a reçu peu de fois satisfaction dans sa carrière littéraire et toute sa vie durant. Réunissant alors tous les éléments qui pourraient être utiles à la compréhension approfondie de ses pièces de théâtre Marguerite Yourcenar compose une préface pour chacune d'elles où elle laisse entendre l'intérêt qu'elles ont et montre la couleur personnelle qu'elle a voulu donner à des thèmes pour la plupart traditionnels. Aujourd'hui, il nous serait difficile d'imaginer ces textes dépourvus de leurs préfaces. Elles contiennent leur histoire, leur analyse et la poésie de la légende et des faits relatés. Le langage métaphorique et les stratégies de la conteuse et de la narratrice s'y donnent rendez-vous pour attraper l'attention du lecteur qui autrement pourrait se sentir égaré dans le défilé des sources dans lequel l'entraîne le texte. « *Comme un nœud de*

⁸⁴ Gérard Genette. *Seuils*, Editions du Seuil, 1987, p.163.

⁸⁵ En 1979 Marguerite Yourcenar avait dit : « Curieusement, je l' [le théâtre] aime de moins en moins, J'en écris, certes, mais je ne crois pas qu'on écrive du théâtre pour l'envie d'être joué. On le fait parce qu'on aime la forme théâtrale, pour le plaisir du libre dialogue, de créer des personnages... Ce n'est qu'une forme d'expression [...] » Chancel, Jacques, *Marguerite Yourcenar*, radioscopie, 11-15 juin 1979, Radio France, INA, Editions du Rocher, 1999.

serpents qui sans cesse se réforment ... » ; « *Il y avait une fois, dans un royaume pastoral d'une Grèce de légende ...* » ; « *Les aventures gréco-crétoises de Thésée ...* » : voilà trois débuts de préface qui invitent à rêver et qui ne font point penser à la démarche épistémologique érudite qui s'ensuivra.

Les préfaces que nous étudions visent le lecteur naïf, amateur de théâtre et l'homme de scène, lecteur avisé. Au premier, vont toutes les recommandations et les conseils sur comment lire ; au deuxième, tout cela plus le détail des sources, les recreations littéraires et artistiques d'un même sujet mythique et les prises de position esthétiques de l'auteur vis-à-vis de ses devanciers. Le lecteur avisé est, ou devrait être, un connaisseur. Quelqu'un au courant des pièces qui conforment un répertoire dramaturgique traditionnel, connaissant au moins à grands traits l'histoire du théâtre occidental et les noms des principaux dramaturges européens. Ayant cherché inspiration dans les mythes antiques, Marguerite Yourcenar se réfère systématiquement à l'épais fonds intertextuel dont elle a tiré parti. Elle résume les mythes d'Électre, d'Alceste et du Minotaure ; mentionne les auteurs qui les ont recréés, analyse leurs pièces en signalant les apports personnels de chacun, en fait une lecture critique et se positionne par rapport à leur choix. Elle n'oublie pas non plus de rappeler les créations autres que littéraires surgies des mythes grecs. Pour terminer, elle attire l'attention du lecteur sur sa propre réécriture, depuis la genèse du texte jusqu'à son interprétation concrète ou éventuelle.

Lorsque les pièces viennent d'un hypotexte auctorial (*Rendre à César*, par exemple) ou d'autres sources que grecques (comme *La Petite Sirène*), ou s'inspirent de légendes moins lointaines que les mythes antiques (*Le dialogue dans le marécage*), les préfaces contiennent plus de passages autobiographiques où l'écrivain rend compte des expériences vécues, des lectures réalisées ou des raisons personnelles qui l'ont poussée vers la rédaction de tel ou tel texte. L'utilisation du « je » assumatif y est courant de même que le passage stratégique au « nous » qui englobe le destinataire en lui arrachant son accord. C'est là aussi où l'on trouve, derrière ses souvenirs, une critique de société. Si nous relisons la préface à *La Petite sirène* par exemple, nous pourrions découvrir un tableau caricatural d'une société de classes étreinte et rétive qui dominait à Hartford, États Unis, en 1942. Si nous prenons celle de *Rendre à César*, nous retrouverons des commentaires sur l'atmosphère malsaine régnante dans l'Italie des années 1930.

À la différence de toutes les préfaces romanesques qui se présentent comme des « avant-propos », « notes », ou simplement comme des « préfaces », celles des pièces de théâtre ont toutes, comme on a vu plus haut, un titre qui les identifie avec précision et dit leur but, en exposant leur contenu : s'approcher d'une pièce, un dialogue, un divertissement, une légende à travers l'examen, l'histoire, la note ou les considérations que propose l'écrivaine. Seul le titre de la préface d'*Électre ou la Chute des Masques* est peu révélateur. Ce titre « Avant-propos » n'avance, en fait, rien du contenu de la pièce. Cependant derrière lui on lit un traitement complet du sujet d'*Électre*, de la préhistoire à nos jours. Peut-être qu'ayant considéré que le nom d'*Électre* est en soi assez évocateur, l'écrivaine s'est dit que la préface n'avait pas besoin d'autre précision que celle qui indique ce qu'elle est, c'est-à-dire un avant-propos.

Le but des préfaces étant de convaincre le lecteur pour qu'il lise le texte préfacé, il faudrait voir comment Marguerite Yourcenar s'y prend pour arriver à cette fin. De la lecture de ces préfaces, il se dégage deux arguments essentiels qui apparaissent indirectement par la référence récurrente et extensive aux sources : celui de l'ancienneté, celui de l'authenticité et un troisième argument qui découle de la présentation que Marguerite Yourcenar fait de ses propres créations, celui de l'originalité.

Une référence récurrente aux sources

Leur ancienneté

L'Antiquité gréco-latine nourrit toute l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Son théâtre se fonde et s'inscrit dans cette tradition. Voyons de quelle manière celle-ci resurgit dans les préfaces.

Électre ou la Chute des Masques, *Le Mystère d'Alceste* et *Qui n'a pas son Minotaure ?* prennent directement leur source d'inspiration dans de vieilles légendes grecques qui ont généré, comme l'on sait, de nombreuses créations littéraires et artistiques qui mettent en scène ces personnages mythologiques. Pour chaque cas,

Marguerite Yourcenar donne son regard personnel de ce qui est cette longue tradition intertextuelle.

Pour ce qui est d'Électre, elle rappelle les amours et les crimes qui ont caractérisé la légendaire famille des Atrides ; pose le contexte familial et le nœud de la fable, puis repêche et décrit de façon critique, les différentes pièces et les diverses interprétations du mythe depuis Homère jusqu'à Jean Paul Sartre. Entre les maîtres indiscutables de l'Antiquité (Eschyle, Euripide et Sophocle) et les dramaturges de la modernité, Marguerite Yourcenar s'attarde sur deux siècles où le théâtre a été prolifique : le XVI^e et le XVII^e et sur deux figures incontestables de la dramaturgie universelle : William Shakespeare, du côté anglais ; Jean Racine, du côté français.

Avec Alceste, Marguerite Yourcenar nous fait remonter dans sa préface jusqu'au néolithique, où la mort et la résurrection constituaient déjà une préoccupation humaine, mais s'arrête encore une fois à la porte des classiques⁸⁶ de tous les siècles historiques, après avoir abordé les antiques et nous invite à y entrer pour regarder de près les différents visages qu'ils ont laissés d'Alceste. Elle s'intéressera aussi à l'image d'Hercule qui intervient dans cette légende et préférera l'interprétation qu'en donne Euripide dont elle s'inspirera car « [...] son Hercule débraillé et héroïque contient en soi le germe d'une vue de la nature humaine à l'opposé de celle du héros classique, [...], l'idée qu'une indignité passagère peut devenir en quelque sorte le tremplin d'où un homme de cœur rebondit tout à coup vers une région plus haute. »⁸⁷.

De la légende de Thésée qui a fourni la matière à la troisième pièce de théâtre en question, Marguerite Yourcenar nous rappelle la manière dont les notices de ce personnage sont arrivées jusqu'à nous. Il n'y a pas eu que la lettre qui nous a permis de suivre les traces de ce héros, il y a eu aussi les vases, les fresques, les peintures et sculptures retrouvés lors des fouilles archéologiques. Après ces témoignages quasi directs, les refontes des poètes, depuis Plutarque jusqu'à Gide, nous offrent des versions de la légende qui mettent en avant tantôt le

⁸⁶ Le terme est ici employé dans le sens moderne, à savoir « *Qui fait autorité, est considéré comme modèle* ». *Le Petit Robert*

⁸⁷ Marguerite Yourcenar. « Examen d'Alceste » in *Théâtre II*, Gallimard, 1971, page 93.

héros lui-même, tantôt les autres personnages à lui attachés tels que Ariane, Phèdre, Hippolyte, Œdipe. D'autres merveilles de l'art montrent l'attention que l'homme a portée sur l'histoire de Thésée. Sensible à la musique et à la peinture, Marguerite Yourcenar se réfère en particulier à l'Ariane de Monteverdi, aux tableaux du Titien, du Tintoret, à ceux de Poussin, de Bryson Burroughs et de Picasso.

En renvoyant dans chaque préface aux auteurs qui ont recréé ces sujets antiques et en décrivant leurs œuvres, Marguerite Yourcenar veut prouver la justesse de son choix en prenant la mythologie comme source d'inspiration. Cette Grèce était pour elle et certainement aussi pour tous ceux dont elle parle, le monde qui avait pensé le monde sous toutes ses facettes : les dieux, l'homme, l'amour, le pouvoir, la vie et la mort. « *Au même rang que l'algèbre, la notation musicale, le système métrique et le latin d'Église, elle [la mythologie] a été pour l'artiste et le poète européen une tentative de langage universel* »⁸⁸. C'est à partir de ce langage, enrichi des apports accumulés de la tradition artistique qui l'a adopté, que Marguerite Yourcenar construit ses propres images d'Électre, d'Alceste et du Minotaure.

Leur authenticité

Dans les trois autres pièces (*Rendre à César*, *Le dialogue dans le marécage* et *La Petite Sirène*), les sources anciennes apparaissent de façon indirecte ou allusive. Dans *Rendre à César* les mythes, grecs ou autres, sont reconnus par l'auteur comme sous-jacents à l'œuvre et comme faisant partie d'un passé de son histoire littéraire où ces légendes avaient pour elle la force d'un absolu. Elle déclare d'ailleurs qu'il n'est pas très grave si un lecteur non averti ne reconnaît pas une Sibylle, un Hermès ou un Arlequin ; une Némésis ou une Méduse dans certains de ses personnages. Elle dit encore que le symbole dont elle se sert ici (une pièce de monnaie) peut être compris par qui que ce soit, sans qu'il faille absolument le rattacher à la tradition biblique ou romaine. *La Petite Sirène* nous rappelle sans doute les belles enchanteresses grecques mais nous savons que celle-là vient

⁸⁸ Marguerite Yourcenar. « Mythologie grecque et mythologie de la Grèce » in *En pèlerin et en étranger*. Essais et mémoires. Gallimard, 1991, p. 440.

tout droit du conte nordique de H. C. Andersen. *Le Dialogue dans le marécage* tire son prestige d'un quatrain du Dante qui rapporte un fait divers du Moyen Âge.

En fait, plus que l'ancienneté, l'argument qui paraît plus fort dans ces préfaces nous semble être celui de l'authenticité. Authenticité des faits, c'est-à-dire leur historicité. Authenticité du témoignage, autrement dit, sa véridicité. Cet argument n'est pas nouveau chez Marguerite Yourcenar. Il avait été revendiqué directement par l'écrivaine dans certaines de ses préfaces romanesques, comme une valeur. Dans la préface d'*Alexis ou le traité du vain combat* l'auteure réclame pour ce roman une reconnaissance puisqu'il serait *né d'une confiance* ; dans celle du *Coup de grâce* elle dit vouloir dépeindre le désarroi moral des personnages dans des *circonstances historiquement authentiques* ; *Denier du rêve* mélange rêve et réalité *comme dans la vie*. Quant aux pièces de théâtre, Marguerite Yourcenar précise les faits réels qui les ont inspirées et les accompagne des souvenirs qu'elle en a gardé, qui prennent le ton d'une critique de société. Et dès lors que ce regard se pose sur les failles politiques et humaines, l'argument de l'authenticité se dresse comme une utopie, comme un désir de vérité. *Rendre à César* renseigne sur la réalité de l'Italie de 1933 où la politique avait tourné à droite. Des personnages, créés à partir de documents journalistiques de l'époque ou inspirés par des personnes réellement connues par l'écrivain, se croisent dans l'atmosphère angoissante du fascisme où l'inauthentique est pratique banale :

« [...] les moments de vérité profonde qui se produisent à travers tout cela ne coïncident que rarement entre deux personnages »⁸⁹,

« [...] c'est rarement, brièvement [...] que par delà l'hostilité, la méfiance ou le désir, une sorte d'affectueuse trêve s'établit où chaque parole prend enfin un son authentique [...] »⁹⁰,

« [...] peut-être faut-il se demander combien de fois chaque jour le passage d'une pièce de monnaie ou d'une coupure (qui ne sont elles-mêmes que des ersatz des espèces véritables) se fait de main en main sans qu'aucun rapport authentique ne s'établisse entre les deux êtres ainsi rapprochés, et combien de nos échanges se bornent en tout et pour tout à ceux-là »⁹¹

⁸⁹ Marguerite Yourcenar, « Histoire et examen d'une pièce » in *Rendre à César, Théâtre I*, Gallimard, 1971, p. 22

⁹⁰ *Ibidem*

⁹¹ *Ibidem*, p. 23

Le dialogue dans le marécage s'inspire d'un fait divers du Moyen Âge italien. À travers le thème de la fidélité conjugale, Marguerite Yourcenar s'interroge sur les apparences et les véritables aspects des êtres. « [...] j'aurai sans cesse essayé de montrer, dit-elle, que tout est autre que nous ne le pensons, vérité banale, que ne conteste personne, mais dont personne ne tient compte, et qui nous transforme dès que nous nous sommes pénétrés d'elle »⁹²

La petite Sirène enfin, née d'une commande réelle faite par un ami américain, est devenue pour l'écrivain le symbole d'une lente métamorphose de soi, liée à sa situation d'exilée aux États Unis ; à la guerre s'abattant sur le monde ; à la découverte de sa propre vérité : après avoir médité sur l'homme celle-ci la poussera vers une *méditation sur la terre*.⁹³

Dans les récréations des mythes grecs proposées par Marguerite Yourcenar et annoncées dans les préfaces, ancienneté et authenticité s'interpénètrent. Avec son *Électre*, l'auteur veut aller au-delà de la personnification du mal en dotant son personnage de la complexité d'un être véritable. À la façon du vieil Eschyle qui avait fait une Clytemnestre riche et complexe, Yourcenar fait de sa furie d'Électre une *femme chaste* et une *vierge de fer* qui est aussi une criminelle. Dans *Le Mystère d'Alceste*, pièce proche du modèle antique où elle recrée les thèmes du sacrifice et de l'héroïsme, l'auteure se plaira à dénoncer « l'éternelle tragi-comédie du deuil avec la ronde d'importuns et des indifférents » face à la douleur d'autrui, au moyen de passages anachroniques qu'elle indique dès l'introduction. Dans *l'Ariane et l'aventurier* des années 1933 « *Le Minotaure et son antre, les victimes courant d'elles-mêmes à la mort, les Thésée velléitaires et les Minos clignant de l'œil au crime, éclairés par le jet des projecteurs de 1944, acquéraient tout à coup une terrible réalité de symboles* ». ⁹⁴ C'est pour cela que le sketch a été refondu et qu'il a donné *Qui n'a pas son Minotaure ?* Mais le personnage de Thésée, égaré dans

⁹² Marguerite Yourcenar, « Note sur « *Le dialogue dans le marécage* » », *Théâtre I*, Gallimard, 1971, p. 177

⁹³ Marguerite Yourcenar. « A propos d'un divertissement et en hommage à un magicien » in *La Petite Sirène*, Théâtre I, Gallimard, 1971, p. 146.

⁹⁴ Marguerite Yourcenar. « Aspects d'une légende et histoire d'une pièce » in *Qui n'a pas son Minotaure ?*, *Théâtre II*. Gallimard, 1971, p.178

les *circonvolutions de [son] cerveau*⁹⁵ ne comprend pas quelle voix se cache derrière toutes celles qu'il entend.

Historicité et véridicité avancées indirectement comme des arguments de valeur qui inciteraient à la lecture des pièces de théâtre répondent en fait à la conception de M. Yourcenar sur ce qu'est un écrivain et son œuvre. L'authentique de la vie mêlé à la part de l'écrivain, ce « *humus intérieur* », entrent dans la construction des êtres de fiction, avec (est-il besoin de le répéter ?) le fonds mythique traditionnel, toujours présent dans l'œuvre yourcenarienne.

La présentation de ses propres pièces

Leur originalité

Après le long développement concernant les sources et les créations des mythes faites par d'autres écrivains, Marguerite Yourcenar destine la dernière partie de ses préfaces théâtrales à la présentation de ses propres pièces. L'accent y est mis sur ce qui les différencie de leurs antécédents et sur ce qu'elles ont significé dans sa trajectoire littéraire.

Le Dialogue dans le Marécage, par exemple, défini par l'auteur comme un *exercice de poésie dramatique* constituerait d'une part son premier ouvrage du genre. De l'autre, cette piécette serait le cadre d'un portrait de vieillard, le premier, d'une longue liste qui culminerait avec l'image du prieur des Cordeliers que l'on trouve dans *L'Œuvre au noir*.

Rendre à César est la dramatisation du roman *Denier du rêve* qui avait à son tour été remanié à plusieurs reprises. Ce transcodage est pour Marguerite Yourcenar, un défi, une nouveauté. Mais la pièce comporte en plus une hardiesse thématique reprise du roman et que l'auteur souligne de cette manière : « [...] À une époque où la poudre aux yeux fascistes aveuglait la plupart des observateurs étrangers, d'ailleurs souvent tout prêts à importer dans leur propre pays ce genre d'aventure, ce mince roman traduisait chez son auteur un point de vue différent et alors peu en vogue [...] »⁹⁶. Les personnages de *La Petite sirène* sont satirisés et rien ne reste du lyrisme merveilleux de la source. Cependant, du propre aveu de l'auteure, cette pièce, partie d'un projet plus vaste, aurait été une rêverie

⁹⁵ Michel Tournier, « Géométrie du labyrinthe » in *Célébrations*. Essais, Mercure de France, 1999, p. 253.

⁹⁶ Marguerite Yourcenar. « Histoire et examen d'une pièce » in *Théâtre I*, Gallimard, 1971, p.15.

sans précédent, dans laquelle se serait coulée l'expression de sa propre métamorphose, subie et ressentie au moment même où elle l'écrivait. « [...] *C'est à partir de cette époque et par l'effet d'une ascèse qui se poursuit encore, qu'au prestige des paysages portant la trace du passé humain, naguère si intensément aimée, vint peu à peu se substituer pour moi celui des lieux, de plus en plus rares, peu marqués encore par l'atroce aventure humaine. [...]*⁹⁷

Quant aux pièces du deuxième volume, toutes inspirées de sources antiques, elles s'en démarquent par la suppression du chœur ou la réduction du nombre de ses figures, par l'inclusion de quelques comparses que l'auteur voudrait en costumes modernes. Il en résulte un ton tragi-comique ou farcesque (*Le Mystère d'Alceste*) ou une espèce de divertissement (*Qui n'a pas son Minotaure ?*) surprenants pour la tradition. *Électre ou la Chute des Masques*,

⁹⁷ Marguerite Yourcenar. « A propos d'un divertissement et en hommage à un magicien », in *Théâtre I*, Gallimard, 1971, p. 146.

annonce Marguerite Yourcenar dans sa préface, fait table rase des motivations traditionnelles de l'action dramatique. Dépourvus de prétextes héroïques ou utilitaires, les personnages ne reviendront cependant pas sur leur pas, par rapport au chemin de mort qu'ils se sont tracé.

Au terme de la lecture de ces préfaces rappelons qu'elles peuvent être le lieu d'une riposte aux critiques malveillant(e)s (V « Histoire et examen d'une pièce ») tout comme celui d'une reconnaissance aux lecteurs ou spectateurs anonymes. L'opinion des uns et des autres est prise en compte par l'écrivaine qui, de ce fait, considère l'œuvre comme un produit *partiellement collectif*. Enfin, espace d'un hommage et d'un remerciement à l'amitié, la préface peut devenir dédicace étendue à l'ami, comme c'est le cas pour *La Petite Sirène*.

Au moyen d'une expression stylistique rigoureuse, soutenue et poétique, Marguerite Yourcenar présente à un public cultivé l'histoire de ses propres pièces de théâtre, à la lumière d'une longue tradition littéraire. Ces œuvres n'ayant pas été couronnées d'un grand succès, il était nécessaire de les faire précéder d'un appareil préfaciel valorisant. Reprenant pour chacune d'elles les sources d'inspiration et le détail des créations, françaises ou étrangères, ces préfaces constituent autant de documents littéraires qui retracent les avatars du mythe, confronté à l'interprétation d'écrivains et autres artistes, de différentes époques. Engagée dans son discours et forte de l'assurance que lui donne le temps écoulé, la culture acquise et l'expérience vécue, M. Yourcenar devient critique littéraire et dénonce l'hypocrisie de certains milieux sociaux. Elle rétorque alors, même à des années de distance, aux observations malveillantes qu'un lecteur de *Denier du rêve* a pu lui faire ; elle brosse un tableau caricatural de la société américaine dans laquelle elle vivait dans les années 1940 et où elle a conçu certaines de ses pièces de théâtre ; elle exprime sa méfiance par rapport aux théories de l'époque qui pouvaient faire tomber les interprétations scéniques dans le cliché. Le regard fixé sur la production théâtrale elle embrasse l'histoire du genre depuis l'Antiquité et, en analysant les différentes versions des mythes qui l'intéressent, dit la conception de l'homme qui se fait voir à des moments-clé de l'histoire humaine. Ainsi par exemple, elle montre comment le thème de la vengeance a été traité, selon que l'époque ait été portée à croire en l'existence ou en

l'inexistence des dieux. Tout compte fait, l'Antiquité et le XVI^e siècle sont les époques où Marguerite Yourcenar se plaît à s'y attarder pour la question théâtrale. Le XX^e siècle en revanche, avec son *visage hideux* la tient plutôt à distance. Elle se méfie des formules et étiquettes réductrices de la réalité, de la vie, qu'il a générées. Ses dogmes, comme ceux du passé, d'ailleurs, contraignant les libertés et faisant des entorses à la vérité, la rebutent.

Convaincue que tout ce qui est dit, en littérature - même s'il s'agit d'une fiction ou d'un travestissement comme au théâtre - doit trouver sa légitimité dans la réalité d'un texte ; d'une expérience vécue ou d'une tradition reconnue, Marguerite Yourcenar convoque le lecteur à l'accompagner dans cette exigence de vérité, d'abord dans le respect du texte et le refus des fausses explications.

« [...] tirons plutôt de ces interprétations érudites d'avant hier ou d'hier une sage méfiance à l'égard de nos systématisations d'aujourd'hui, de nos explications freudiennes ou marxistes des grands mythes de la préhistoire. Au lieu de chercher à mettre dans cette légende ce qui n'y est peut-être pas ou ce qui n'y est qu'à l'état de résidus informes, voyons d'abord ce qui s'y trouve [...] »⁹⁸

Le but de l'écrivain, explicité dans les préfaces, est tantôt de témoigner de la réalité d'une époque (*Rendre à César*), tantôt de rénover les mythes. Proposant une nouvelle version d'un thème antique, Marguerite Yourcenar s'inscrit dans la lignée des écrivains *classiques* : d'un Euripide du côté grec, d'un Racine du côté français, d'un Shakespeare du côté anglais. Seulement, le théâtre de Marguerite Yourcenar n'est pas doté des vertus de ces grands qu'elle admire tant et elle ne se leurre pas. Ses œuvres, discutables à plusieurs endroits, auront été pour elle un pas nécessaire dans la construction de ses créatures de choix (comme *Qui n'a pas son Minotaure ?*) ou un exutoire (comme *La petite Sirène*).

Quelques années plus tard, *dira-t-elle en parlant de Thésée*, j'allais essayer de décrire dans Hadrien un homme qui peu à peu se construit à l'aide de ses actes et du même coup organise un monde. Je crois bien que je n'aurais pas réussi à en donner même l'idée la plus inadéquate, si je n'avais pas d'abord tenté cette entreprise de comique désintégration.⁹⁹

Marguerite Yourcenar ne se reconnaît pas spécialement comme dramaturge mais elle est en train de nous dire ici que, regardées à l'ombre du succès incontestable de *Mémoires d'Hadrien* ou *L'Œuvre au noir*, les pièces de théâtre méritent quand même l'attention du lecteur. Le théâtre avait été pour elle, plus qu'une passion, un exercice à contraintes à

⁹⁸ Marguerite Yourcenar, *Théâtre II*. « Examen d'Alceste » Gallimard, 1971, p. 85.

tenter. En fait, toutes les réflexions incluses dans ces préfaces sur sa méthode de travail portent plus sur l'activité générale de l'écrivaine que sur celle, plus spécifique, d'une écrivaine de théâtre. Il n'empêche que dans son souci de reconstruire la genèse de ses pièces, de poser sur elles un regard critique, les accompagnants d'une vue large sur les prédécesseurs et dans sa décision de les livrer au public, l'expression d'un désir d'être un jour représentée se met en place. Directement avoué comme le rêve océanique de *La Petite Sirène*¹⁰⁰, plus secret comme dans le cas d'Alceste il y a dans chaque préface une envie que ses pièces de théâtre puissent un jour être montées. Reconnaisant la première les défauts de ses textes théâtraux, énumérant les qualités de ceux des dramaturges reconnus et évoquant l'ampleur de sa propre production littéraire qui occupe toute sa vie et dans laquelle les pièces de théâtre ne sont qu'une étape de sa carrière, Marguerite Yourcenar revendique sa place de grand écrivain et neutralise ses possibles détracteurs.

Mais les préfaces de Marguerite Yourcenar ne sont pas que le lieu de critiques, elles sont aussi celui de la reconnaissance aux lecteurs anonymes et aux apports qui font que l'œuvre devienne en quelque sorte *un produit partiellement collectif*. Certaines même, comme c'est le cas de celle de *La petite sirène* sont l'espace d'un hommage, d'un remerciement sincère, d'une dédicace amplifiée à l'ami.

L'image de l'écrivaine qui se dégage de la lecture de ces préfaces est celle d'un être critique de soi et des autres, armé du pouvoir que lui donne sa culture, respectueux des hommes de lettres qui l'ont précédé, convaincu de la valeur de son œuvre, amateur de théâtre et sûr de sa volonté de faire le mieux possible. Derrière la lecture contrastée de différentes pièces proposée par l'écrivaine, on peut retrouver l'idée d'une nécessaire décentration de la littérature française puisque de toute façon elle n'est que l'histoire de perpétuels entrelacs intertextuels venant d'elle même et d'autres littératures. Les propres pièces de Marguerite Yourcenar doivent être lues, d'après ce que les préfaces laissent entendre, comme le produit d'un regard moderne, témoignage d'une sensibilité du XX^e siècle mais nourri de toutes les versions qui leur ont préexisté.

⁹⁹ Marguerite Yourcenar, *Théâtre II*. « Aspects d'une légende » Gallimard, 1971, p. 179.

¹⁰⁰ « Si je la publie aujourd'hui, c'est un peu dans l'espoir qu'un musicien un jour s'en empare, capable de mettre sur ces paroles les bruits et les voix de la mer. ». Marguerite Yourcenar, *Théâtre I*. « A propos d'un divertissement et en hommage à un magicien », Gallimard, 1971. p. 147

On se rend compte par tout ce qui précède que l'utilisation de ces préfaces comme supports d'apprentissage trouve une ample justification. Ces introductions ont en effet une valeur circonstancielle par rapport aux textes qu'elles annoncent : elles les présentent, disent leur genèse, leur histoire et leur spécificité. Mais elles possèdent également une valeur intrinsèque. Elles constituent un document sur la littérature et la culture, vues sous la loupe d'une écrivaine qui focalise le genre théâtral; elles attestent un travail d'écriture responsable et une position critique face à l'art et au monde ; elles inscrivent enfin des aspects de la vie de l'auteure, associés à la facture d'une œuvre.

Lieu d'autojustification, d'excuses, d'appréciations, d'explication et de reconnaissance, les préfaces sont encore l'expression d'une rhétorique à double sens. Elles renseignent sur le style de l'écrivain par la récurrence de certaines figures, tropes et stratégies discursives au temps qu'elles découvrent les arguments de son choix, sa façon particulière de les mettre en mots et de les disposer en discours. Par là il est possible de dégager ce qui implicite ou insinué est dit derrière l'explicite et le montré et proposer l'image que nous percevons mais qui est dessinée par la plume même de l'écrivaine.

Ce qui suit est un exemple de la façon dont on pourrait traiter en classe ce type de textes. Nous ne prenons qu'une des préfaces mais nous renvoyons le lecteur au dossier annexe afin qu'il découvre les exercices proposés à partir des autres introductions, si cela l'intéresse.

Suggestion pédagogique

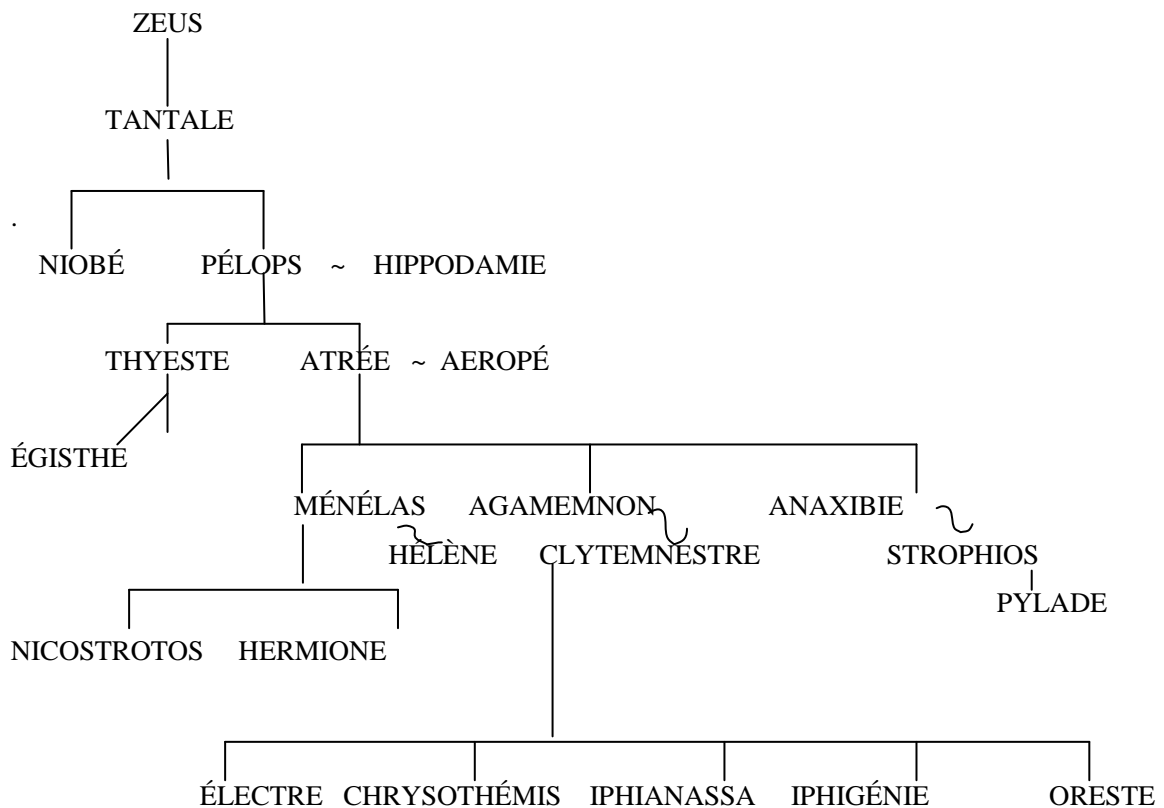
Les préfaces des pièces de théâtre de Marguerite Yourcenar

Support : Préface d'*Électre* ou *la Chute des Masques*

Consigne :

0. Notez le titre de la préface et le nom de l'auteur
1. Voici le tableau généalogique des Atrides. Soulignez en bleu les personnages cités dans la préface de Marguerite Yourcenar qui figurent dans ce tableau et en rouge ceux qui font partie des personnages de sa propre pièce de théâtre. Définissez par la suite leur parenté.
Ex. : « Pylade est le fils de... »

LES ATRIDES¹⁰¹



¹⁰¹ Tableau extrait et adapté d' *Électre*. Eschyle : *Les Choéphores* ; Euripide : *Électre* ; Sophocle : *Électre*. Introduction, commentaires et notes par Anne Lebeau. Librairie Générale Française, 2005.

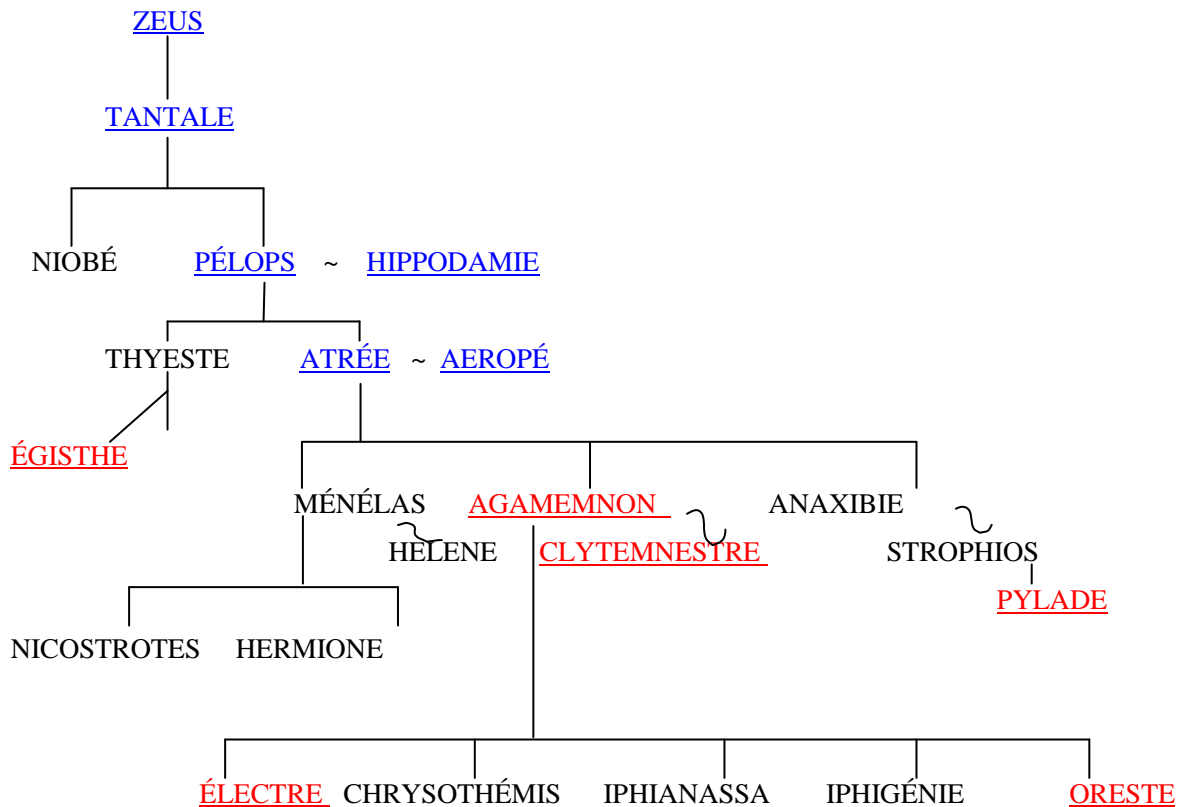
2. Relisez la préface et précisez ce à quoi les expressions suivantes font référence :
 - a. « *la famille criminelle au cours des siècles* »
 - b. « *le crime de Clytemnestre* »
 - c. « *le festin de chair humaine offert par son père Atrée à son oncle Thyeste* »
3. Dans quel but Marguerite Yourcenar présente-t-elle cette histoire légendaire avant de parler de sa pièce ?
4. Relevez dans la préface le nom des pièces qui recréent le mythe d'Électre et identifiez-en l'auteur. Notez l'époque à laquelle appartiennent ces ouvrages.
5. Les créations, étant des actualisations, répondent à l'idéologie de l'époque à laquelle elles ont été écrites, à l'air du temps. Quelles remarques Marguerite Yourcenar fait-elle à ce propos ?
6. Quels sont les emprunts que Marguerite Yourcenar a faits à ses prédécesseurs et comment se différencie-t-elle d'eux ?

Corrigé

0. Titre de la préface : « Avant-propos ». Auteur : Marguerite Yourcenar

1.

LES ATRIDES



- Égisthe est le fils de Thyeste et le petit fils de Pélopes et d'Hippodamie. Atrée et Aéropé sont leurs oncles.
 - Agamemnon, frère de Ménélas et d'Anaxibie est le fils d'Atrée et d'Aéropé. Égisthe est donc son cousin germain. Agamemnon est l'époux de Clytemnestre.
 - Agamemnon et Clytemnestre ont eu cinq enfants dont Électre et Oreste.
 - Pylade, fils d'Anaxibie et de Strophios est le cousin de ces derniers.
0.
 - a. Il s'agit de la famille des Atrides, célèbre pour ses crimes. Agamemnon avait abusé de son pouvoir de roi et avait fait égorger sa fille Iphigénie.
 - b. Clytemnestre, avec l'aide de son amant Égisthe a tué son époux.
 - c. Atrée avait tué les enfants de Thyeste, son frère, et les lui avait offerts comme nourriture lors d'un festin. En parlant d'Égisthe Marguerite Yourcenar dit à ce propos : « *il avait vengé sur le fils d'Atrée ses frères égorgés comme des agneaux dans les cuisines de Mycènes* » (*Avant-propos*, page 10)
 1. L'auteure veut donner le contexte familial dans lequel est née Électre et qui n'est pas nécessairement dans la mémoire du lecteur afin que celui-ci comprenne les mobiles de son action tels qu'ils sont rapportés par la légende.
 2. Antiquité :
 - Homère, *Iliade*
 - Eschyle, *L'Orestie*
 - Sophocle, *Électre*
 - Euripide, *Électre ; Oreste ; Iphigénie en Tauride*Renaissance :
 - Shakespeare, *Hamlet*Classicisme :
 - Racine, *Britannicus ; Andromaque*Siècle des Lumières :
 - Crébillon, *Électre*XIX^e siècle :
 - Leconte de Lisle, *Électre*
 - Hofmannsthal, *Électre*
 - Verhaeren, *Hélène de Sparte*XX^e siècle :
 - O' Neill, *Le Deuil sied à Électre*
 - Giraudoux, *Électre*
 - Sartre, *Les Mouches*
 3. Les créations sont un témoignage d'époque dans la mesure où derrière les personnages et les thèmes abordés, il est possible de lire la conception du monde, de l'homme et son rapport à la transcendance. Entre les limites mêmes de ce que l'on considère l'Antiquité, le regard des dieux et leurs jugements étaient très puissants. La vengeance était admise, voire souhaitée. Pendant la Renaissance, l'homme étant au centre des préoccupations, le conflit du personnage devient laïc et individuel. Ainsi, Shakespeare a-t-il transposé l'histoire d'Électre et d'Oreste dans un Hamlet, héritier du roi assassiné qu'il est censé venger. Le conflit de Hamlet est tout intérieur et provient de son hésitation à accomplir son acte de vengeance. Au XX^e siècle, enfin, sous l'influence des théories psychanalytiques, les auteurs offrent des personnages où le poids de l'inconscient et du sexe prend de l'avant par rapport à ce que pouvait être avant la superstition ou la foi.
 4. Marguerite Yourcenar dit dans cette préface avoir pris d'Euripide le décor, l'épisode du guet-apens dans lequel Clytemnestre est attirée et le lien qui unit Électre à un paysan. Les raisons pour lesquelles ces derniers ne consomment pas leur union diffèrent, par rapport à celles que l'on retrouve dans la source. La nouveauté de la pièce de M. Yourcenar par rapport à toutes les autres Électre réside dans l'hypothèse qu'elle se donne comme point de départ : elle imagine qu'Oreste n'est pas le fils d'Agamemnon mais celui d'Égisthe. cette nouvelle donne qui invalide les motivations pour lesquelles les personnages agissaient ne détourne pas ceux-ci du

but qu'ils s'étaient donné. « *Les visages mangeront les masques* » mais l'action restera identique à celle qu'ils avaient décidé d'accomplir avant qu'ils ne découvrent la nouvelle vérité.

Après ce détour pédagogique sur les préfaces franchissons le dernier seuil et pénétrons dans le texte de théâtre à travers la liste des personnages et les indications scéniques que nous pourrons appeler aussi, comme d'autres le font, indications de mise en scène ou de régie ou encore énoncés didascaliques.

Le texte de théâtre

« [...] le langage dramatique constitue, par nature
un compromis entre deux langages, l'écrit et le dit. »
Pierre Larthomas¹⁰²

Le texte de théâtre yourcenarien a certes des spécificités que nous essayerons de dégager ici mais, avant même de ce faire, il importe de préciser que sa lecture et sa problématique rejoignent celle qu'éveille n'importe quel texte de théâtre, à savoir le questionnement sur son essence (qu'est-ce qu'un texte de théâtre ?) et sa relation à la représentation, à laquelle il est naturellement voué.

Le texte de théâtre, tel qu'on se le représente habituellement, comprend le texte à dire, généralement dialogué, et les didascalies, c'est-à-dire les indications scéniques, la liste des personnages et toute la matière linguistique para-textuelle (découpage en actes, scènes et parties) non destinée à être dite, derrière laquelle on entend la voix de l'auteur. Ces didascalies sont facilement repérables dans le texte car elles sont imprimées en italiques ou dans un autre type de caractère qui les fait ressortir et les distingue du reste de l'œuvre.

Le mot didascalie, du grec *didaskalia* (« enseignement »), apparaît seulement au XIX^e siècle « chez Paul - Louis Courier, à un moment où la nécessité d'un terme adéquat se fait sentir. C'est en effet à cette époque, avec Pixérécourt en particulier, que s'affirme le besoin d'une mise en scène pensée et élaborée »¹⁰³. Historiquement son sens recouvre les précisions sur les conditions de la représentation, les directives d'un auteur données à un acteur (de vive voix, d'abord, puis sur un manuscrit), les notices rappelant l'origine de la pièce et l'époque de la représentation. Au XVII^e siècle, elles étaient rares, réduites à la simple indication du nom du personnage qui prenait la parole et du lieu initial de l'action. Le texte dramatique devait porter, lui, toutes les informations nécessaires à la compréhension de la fable et sa représentation. « Toutes les pensées du poète, soit pour les décorations du théâtre, soit pour les mouvements de ses personnages, habillements et

¹⁰² Pierre Larthomas. *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés*. PUF, 1972, p. 25.

¹⁰³ *Dictionnaire International des Termes Littéraires*. www.ditl.info/arttest/art820.php

gestes nécessaires à l'intelligence du sujet, doivent être exprimées par les vers qu'il fait réciter » conseillait l'abbé D'Aubignac dans sa *Pratique du Théâtre*.¹⁰⁴ Plus tard, les didascalies seront plus nombreuses, comme dans le drame romantique par exemple, et même pourront arriver à occuper toute la place à elles seules, place normalement partagée avec un dialogue dramatique. Nous pensons ici aux *Actes sans paroles I et II* de Beckett et à *L'heure où nous ne savions rien l'un de l'autre* de Peter Handke¹⁰⁵ dont le drame se limite à une longue série d'indications de mise en scène données par l'écrivain.

Il est pour nous évident que lire un texte de théâtre signifie aborder toutes ses composantes linguistiques. Laisser de côté les didascalies, serait dans un cas extrême, comme celui des pièces que nous venons de citer, nier l'œuvre, et dans d'autres, cela aurait pour conséquence de se priver d'une série d'informations éclairantes qui ont à voir avec le décor : la lumière ; le bruitage ou la musique ; l'attitude des personnages ; leurs mouvements ; leurs costumes ; leurs objets ; l'espace sur lequel se joue la scène et le temps pendant lequel celle-ci va se dérouler. Ce qui est montré au spectateur de façon synchronique lors d'une représentation est, soit imaginé par le lecteur lorsque les indications viennent à manquer, soit saisi au fil du texte quand l'auteur y a donné ses directives. Les didascalies sont au texte de théâtre ce que les gestes et les mouvements des acteurs, le décor, la musique, les sons et les bruits de la salle sont à la représentation : un langage exclusif ou parallèle au dialogue, qui fait sens au même titre que la parole proférée. De là l'importance de leur considération.

La liste des personnages dans les pièces de théâtre de Marguerite Yourcenar

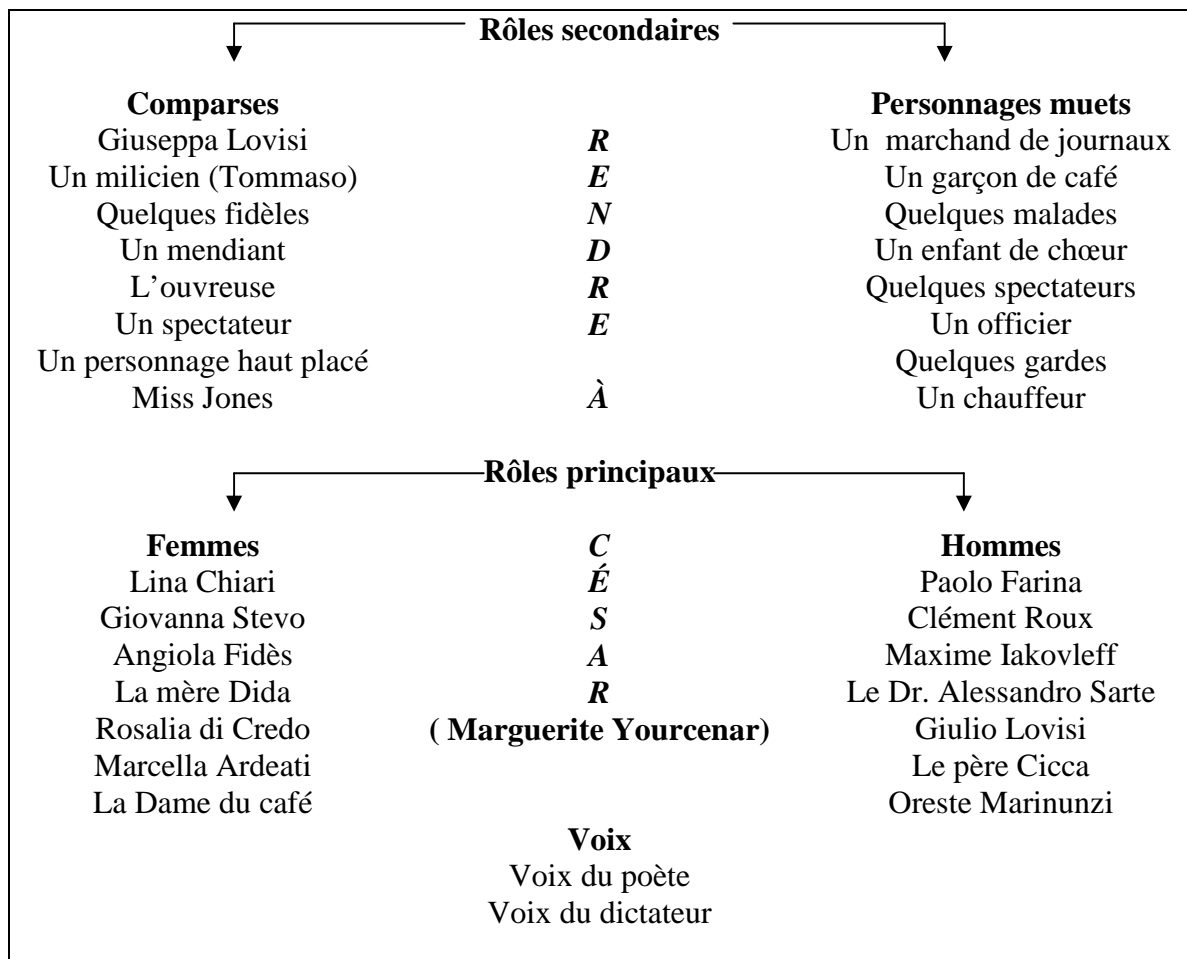
Marguerite Yourcenar adopte à cet égard une attitude généralement conforme à la tradition. En tête du corps du texte, les personnages sont tantôt présentés sous forme d'ensembles séparés par des blancs (*V. La Petite Sirène* et *Le dialogue dans le marécage*), tantôt en une liste sans hiérarchie apparente. Dans le premier cas, on voit une séparation par genres (personnages féminins d'un côté, masculins de l'autre et chœurs, tous sexes

¹⁰⁴ D'Aubignac, F-H *La Pratique du théâtre*. Cité par Marie Bernanoce in *La didactique du texte de théâtre : théorie et pratique. Des enjeux pour le littéraire*. Thèse de Doctorat dirigée par J-P Ryngaert, déc. 2003.

¹⁰⁵ La pièce, de 1992, porte pour titre original: *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten*

confondus). Dans le deuxième, une succession de noms désignant les personnages par ordre d'entrée en scène ou selon l'importance de leur rôle¹⁰⁶. Dans *Rendre à César*, néanmoins, l'auteure offre une singularité en plaçant, en fin d'ouvrage, une liste reproduisant, en partie et à quelques termes près, celle présentée au début, augmentée des détails concernant les dates de naissance et de mort des personnages. De cette façon Marguerite Yourcenar entend pouvoir montrer un peu des rapports complexes qui s'établissent entre auteur et personnages et comment ceux-ci acquièrent une vie propre, réelle, avec un avenir, des événements et une fin particuliers. Dans la liste d'ouverture de cette même pièce, elle distingue trois sortes de personnages : ceux qui ont des tours de parole importants, ceux qui n'ont que quelques lignes à dire et enfin les personnages muets. Si on les rassemble par catégories (hommes, femmes et comparses, par exemple), il s'en dégage un équilibre quasi parfait (8 comparses, 8 personnages muets ; 7 femmes, 7 hommes ; 2 voix) ou parfait, si on considère en bloc les personnages principaux en opposition avec les personnages secondaires, comme le montre le schéma qui suit :

¹⁰⁶ Thierry Gallèpe rappelle que, alors qu'au XVII^e siècle les listes annonçaient d'abord les personnages doués d'autorité et de prestige (rois, empereurs, dieux) quand ils existaient, de nos jours la distribution par ordre d'entrée en scène procéderait d'un *souci d'égalitarisme*. V. *Didascalies. Les mots de la mise en scène* du dit auteur. L'Harmattan, 1997.

Liste des personnages de *Rendre à César* de Marguerite Yourcenar

Dans la liste conclusive, en revanche, les personnages secondaires ne sont point repris et il y a deux différences significatives dans la manière de désigner Massimo et Marcella. Du premier, le surnom italien est gommé ; de la deuxième, le nom de jeune fille (Ardeati) supprimé et posé à sa place le nom de mariée, *Sarte*. Ces détails prennent certainement un sens, dans la globalité de la pièce.

Si on compte le nombre de fois où les femmes et les hommes entrent en scène, on arrive à vingt cinq interventions féminines et vingt cinq interventions masculines. Sont

prises de côté les voix du poète et du dictateur avec ses rallonges dans la voix de la radio et du *personnage haut placé*.¹⁰⁷

La lecture attentive d'une liste de personnages et des didascalies peut être plus ou moins fructueuse, en fonction du texte. Dans le cas particulier de *Rendre à César*, où les personnages sont nombreux et cohabitent sans que l'on voie immédiatement la relation existante entre eux, ce travail, qui peut paraître fastidieux, est au contraire stimulant. D'une part il permet d'inférer certaines relations entre les personnages, de l'autre, dans un exercice de déconstruction, de découvrir les lignes de force à partir desquelles Marguerite Yourcenar a bâti sa pièce de théâtre.

L'observation de l'ensemble des listes de personnages que nous proposons ci-dessous, donne un aperçu des thèmes (mythologique, fantastique ou réaliste) auxquels nous aurons affaire au moment d'aborder les textes de théâtre de Marguerite Yourcenar. À l'appui des titres commentés en haut, cette observation peut aider à affiner les hypothèses déjà faites. Quand les personnages sont nombreux et qu'il n'y a rien qui s'ajoute au nom et au prénom, il est utile de se demander ce que ces noms véhiculent (indices de nationalité, de caractère, entre autres). Si des métiers sont précisés, il convient de voir pourquoi l'écrivaine a retenu ceux-là et pas d'autres. Qu'il y ait quatre enfants parmi les personnages du *Mystère d'Alceste* étonne, étant donné qu'il s'agit d'une *pièce noire*. Certaines pièces comportent des voix. Demandons-nous quelles sont ces voix et ce qu'elles nous disent. Jouons avec ces listes et avec les titres lorsque les étudiants ne savent encore rien des pièces. Demandons-leur par exemple de réunir titres et listes ; d'essayer d'expliquer les différences typographiques des noms ; de grouper les personnages en suivant un critère de leur choix et de le justifier ; de dresser des portraits des personnages à partir de quelques traits définis dans les didascalies. Voici une suggestion pédagogique allant dans ce sens :

Suggestion pédagogique
(À proposer quand les apprenants ne sont pas encore au courant des titres théâtraux yourcenariens)

¹⁰⁷ Cf. en document annexe, p. 418, le décompte détaillé.

Les listes des personnages des pièces de théâtre de Marguerite Yourcenar

Consigne : Vous trouverez encadrées, ci-dessous, les listes des personnages des six pièces de théâtre de Marguerite Yourcenar.

1. À quel ensemble appartiennent, d'après vous, les titres *Le dialogue dans le marécage* et *Rendre à César* ? Justifiez votre choix.
2. Inventez un titre pour les autres ensembles.
3. Comparez vos titres à ceux de l'auteur. Que pouvez-vous en dire ?
4. Une liste de personnages se construit selon un critère adopté par l'écrivain (ordre d'entrée sur scène, hiérarchie des personnages, etc.). Quel est à votre avis le critère qui a guidé Marguerite Yourcenar dans la composition de ses listes ? Ce critère est-il toujours le même ?

La liste des personnages peut vous donner une idée de la pièce que vous allez découvrir. Comment imaginez-vous les textes correspondants à chacune de ces listes, (Réalistes ? Fantastiques ? Mythologiques ? Absurdes ? ; Comiques ? Tragiques ? Dramatiques ? ; Historiques ? Politiques ? Romanesques ? Religieux ?)

5. Attribuez une couleur à chacune de ces listes et expliquez les raisons de votre choix

| | |
|--|----------|
| ÉLECTRE. CLYTEMNESTRE. ÉGISTHE. ORESTE. PYLADE. THÉODORE. | 1 |
|--|----------|

| | |
|--|----------|
| SIRE LAURENT. FRÈRE CANDIDE. LA PIA. DEUX VIEILLES SERVANTES. | 2 |
|--|----------|

| | |
|---|----------|
| THÉSÉE. LES VOIX : <i>Voix de Thésée enfant.</i> <i>Voix de Thésée jeune homme.</i> <i>Voix de Thésée vieilli.</i> <i>Voix d'Auto lycos.</i> <i>Voix d'Antiopé.</i> <i>Voix de la petite Hélène.</i> <i>Voix du vieil Égée.</i> <i>Voix de Lachès.</i> <i>Voix d'Ariane.</i> <i>Voix de Phèdre.</i> <i>Voix d'Hippolyte.</i> ARIANE. PHÈDRE. AUTOLYCOS. LE ROI MINOS. BACCHUS (DIEU). LES 14 VICTIMES. | 3 |
|---|----------|

| | |
|--|---|
| APOLLON. LA MORT. ALCESTE. ADMÈTE. LE PETIT EUMÈLE. HERCULE. LA BONNE GEORGINE. LA BONNE LÉONIE. LA BONNE PHILOMÈNE. LA PETITE PHYLLIS. L'ENTREPRENEUR DES POMPES FUNÈBRES. LE MAIRE. LES VIEUX PARENTS. L'OUVRIER BASILE. LES VOISINES. | 4 |
| <i>Rôles muets :</i> | |
| LA PETITE FILLE. LE PETIT DOMESTIQUE. | |

| | |
|---|---|
| LA PETITE SIRÈNE. LA SORCIÈRE DES EAUX. LA PRINCESSE DE NORVÈGE. | 6 |
| LE PRINCE DE DANEMARK. LE COMTE ULRICH. LE PAGE ÉGON. LE NAIN GOG. LE NAIN MÉGOG. | |
| CHŒUR DES SIRÈNES. CHŒUR DES OISEAUX-ANGES. | |

| | |
|--|---|
| LINA CHIARI. PAOLO FARINA. CLÉMENT ROUX. GIOVANNA STEVO. GIUSEPPA LOVISI. Un milicien (Tommaso). <i>Un marchand de journaux.</i> ANGIOLA FIDÈS. <i>Un garçon de café.</i> LA MÈRE DIDA. MAXIME IAKOVLEFF (MASSIMO). <i>Quelques malades du Docteur Sarte.</i> GIULIO LOVISI. LE PÈRE CICCA. ROSALIA DI CREDO. <i>Un enfant de chœur.</i> MISS JONES. MARCELLA ARDEATI. Quelques fidèles. Un mendiant. <i>Quelques spectateurs.</i> L'ouvreuse. Un spectateur. <i>Un officier.</i> <i>Quelques gardes.</i> La dame du café. Un chauffeur. Un personnage haut placé. La voix du poète. La voix du dictateur. ORESTE MARINUNZI. | 5 |
|--|---|

Les indications scéniques

Les indications scéniques que donne Marguerite Yourcenar dans ses pièces de théâtre peuvent être abondantes (*V. Rendre à César*) ou plutôt rares (*V. La Petite Sirène*). Dans tous les cas, on observe une importance particulière donnée à l'endroit où se passent les scènes, au décor, décrit parfois avec précision et parfois simplement suggéré. Pour les pièces à thème antique, l'auteur déplore le réalisme archéologique qu'elle déconseille et auquel elle préfère une représentation symbolique sobre. Entre les détails scénographiques donnés pour *Rendre à César* et le dépouillement scénique de *La Petite Sirène* et du

Dialogue dans le marécage il y a une gamme didascalique qui vise la gestuelle, les tons et les bruits qui montrent comment Marguerite Yourcenar se représentait ses pièces et comment elle aurait voulu qu'elles soient représentées. L'auteur semble entamer à ce propos un dialogue avec le metteur en scène et avec les acteurs. « *Les décors de cette pièce, ou au contraire sa présentation sur un plateau vide, sont laissés au bon vouloir de son éventuel metteur en scène. Pour ma part j'imagine...* ». C'est ainsi que commence la longue didascalie de *Qui n'a pas son Minotaure ?* La suite se développe comme une suggestion à laquelle vont contribuer les formes hypothétiques et les expressions relevant du conseil. (*Il serait bon que...; la scène II pourrait être éclairée... ; je conseillerais volontiers ... il faudrait si possible que ...*). Il n'empêche que le caractère directif des didascalies ne se perd pas. Elles sont conatives. Aux dires d'Anne Ubersfeld, « [...] elles peuvent être glosées non par un verbe au mode indicatif mais par un impératif [...] »¹⁰⁸, « *Dans la caverne* » signifiant non « il y a » une caverne mais « mettez une caverne sur le plateau » ou « imaginez une caverne ».

Les couleurs ont beaucoup d'importance pour Marguerite Yourcenar. Elle dit préférer les couleurs ocre et rousse, couleurs terreuses de la Méditerranée et aussi le bleu et le blanc du ciel et de la lumière. Le noir et le gris auxquels s'oppose le rouge sont aussi très fréquents. Dans *Le Mystère d'Alceste*, œuvre noire, s'il en est, le rouge du manteau d'Apollon et celui de la robe de la petite Phyllis deviennent symbole résistant au déploiement sombre des voiles de la mort. L'auteur voudrait que l'antique lié au classique, apparaisse dans la représentation des costumes colorés, comme le faisaient les peintres baroques. Quant aux tissus, elle dit préférer les tuniques faites de toiles de lin à l'ancienne façon. Il se peut qu'il y ait un sens plus profond dans le choix des couleurs et des toiles. Dans *L'histoire technique et morale du vêtement*, on nous dit que le lin, du latin « linum », toile qui blanchissait au fur et à mesure des lavages et de l'exposition au soleil, avait toujours la connotation du blanc, la pureté, et que la toge virile, toute blanche, en laine, « *était solennellement endossée à la puberté, en remplacement de la toge enfantine (pretexta) bordée de pourpre : le jeune homme entrait dans la vie sociale.* »¹⁰⁹ Remarquons au passage que dans *Le Mystère d'Alceste* Marguerite Yourcenar donne le

¹⁰⁸ Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre*. Larousse-Bordas, 1998, p.507.

¹⁰⁹ Maguelonne Toussaint- Samat. *Histoire technique et morale du vêtement*. Bordas. Culture, p. 194.

détail de la robe de la petite Phyllis et ne dit rien du petit Eumèle, geste revendicatif peut-être, qui donne un rôle à une enfant – femme pour la sortir d’une place traditionnellement de second ordre par rapport à celle qu’occupaient les garçons. Les termes *draperies*, *étoffes*, accompagnés d’adjectifs tels que « *flottantes* » ou « *amples* », permettent déjà d’imaginer le mouvement presque chorégraphique des personnages et les bruits qui se dégagent à leur passage. Alors que les didascalies de *Qui n’a pas son Minotaure ?*, plutôt topographiques, indiquent surtout les différents endroits où se tiennent les différentes scènes, celles du *Mystère d’Alceste* s’avèrent plus théâtrales car elles insistent sur les mouvements des personnages. Marguerite Yourcenar a dit de cette pièce que c’était comme une « danse de la mort ». En effet, en relisant les indications scéniques on peut se représenter les entrées et les sorties des personnages parmi lesquels évolue la Mort en rampant, en tournant autour d’eux, visible ou invisible, se laissant deviner ou ouïr par de petits ou grands rires tout en ébauchant une espèce de chorégraphie. La plupart des didascalies du *Mystère d’Alceste* sont données au moyen de phrases complètes (sujet + verbe + complément). Les compléments adverbiaux ou prépositionnels précisent la manière dont les personnages devraient réaliser leur déplacements (*en file*, *à la file*, *à pas lents*, *séparément*, *doucement*, *pieusement*, *en grommelant*, *en se tenant par les bras*, *en rampant*, *avec un bruit d’ailes*). Le dernier mouvement indiqué dans le texte, « *Georgine s’agenouillant* », paraît vouloir souligner la seule attitude possible de l’homme devant un mystère : le recueillement. Les mots du personnage confirment cette impression. On le verra. Les didascalies, comme on le disait au début, sont le texte correspondant au jeu, c’est l’action virtuelle d’une pièce non encore représentée. Des gestes, des attitudes qui pris isolément ont peu de signification s’avèrent, observés dans leur enchaînement, comme un langage qui fait sens.

Les indications scéniques dans *Électre ou la Chute des Masques* sont rares. Elles ne sont cependant pas moins significatives. Elles soulignent la gestualité des personnages révélant les sentiments qui ne sont pas verbalisés dans le texte : l’attachement d’Électre pour Théodore ; la peur de celui-ci ; la méfiance de Clytemnestre. Du même ordre sont les prescriptions que nous pouvons lire dans *La Petite Sirène*. Elles nous informent sur les rapports que les différents personnages (sorcière, prince, nains, princesse et autres sirènes)

établissent avec la petite Sirène et sur l'attachement de celle-ci à certains objets qui deviennent symboliques (tête de marbre et couteau en l'occurrence).

Le dialogue dans le marécage a une seule indication scénique au début qui situe le lecteur *près de Sienne, dans la région des marécages, au début d'un après-midi d'été* et deux indications posturales montrant Sire Laurent *debout* et les servantes *s'agenouillant* ce qui est assez représentatif du rapport de classe qui peut se lire dans cette pièce. *Rendre à César*, au contraire, est la pièce la plus fournie en matière didascalique. On y distingue la description du décor ouvert et changeant à chaque scène dans les actes I et III et fermé au deuxième acte, centré dans l'espace de deux pièces constituant l'appartement de Marcella Ardeati, l'un de ses personnages. Ce décor, qui va de l'ouvert vers le fermé pour se rouvrir encore à la fin du texte, est en quelque sorte doublé par les mots des protagonistes. Dans un mouvement alternatif, allant de l'intérieur vers l'extérieur, ces protagonistes parlent pour eux et pour les autres, instituant ainsi une parole intime et une parole exposée, à travers lesquelles le lecteur - spectateur lit le rapport à soi et le rapport à l'autre de chaque personnage. Dans les indications de mise en scène de l'auteur, ce mouvement apparaît dans l'expression « *à soi-même* » qui revient à répétition au cours de toute la pièce mais est bien plus fréquente lors d'un partage de caresses entre deux personnages dans une loge de cinéma, comme si l'intimité obscure dans laquelle ils se trouvent développait l'*extranéité* des leurs êtres. Les didascalies de cette pièce font ainsi pleins feux sur les personnages. En effet, on les voit entrer, sortir et agir toujours accompagnés par une lumière précise que Marguerite Yourcenar se plaît à souligner à l'intention de l'éventuel éclairagiste. Mais par ailleurs, elle donne aux futurs acteurs les indications portant sur leurs gestes, leurs mouvements et déplacements et la tonalité de leur voix. Quant aux caractères, ils peuvent être restitués grâce à quelques traits épars qui font signe dans la totalité du texte didascalique. Ainsi par exemple Clément Roux et placé d'emblée « devant un verre de bière » ; Lina Chiari, « est censée marcher dans une rue le long du trottoir » ; Massimo sauter de la tendresse à la brusquerie en passant par l'ardeur. Bref, autant de signes qui ébauchent, avec d'autres, les portraits d'un vieil ivrogne, d'une femme de la rue et d'un jeune trop sensible.

En relisant toutes les pièces de Marguerite Yourcenar nous observons que le rapport de quantité entre le texte didascalique et le texte dialogué est variable. Tantôt nous nous retrouvons face à une pièce presque dénudée de didascalies (*Le dialogue dans le marécage*) –on verra plus tard s’il y a des didascalies internes-¹¹⁰, tantôt face à un texte où les suggestions de l’auteur abondent (*Rendre à César*).

Si nous essayons de systématiser ce que nous y voyons, nous devons parler d’une typologie souple¹¹¹ où il est possible de repérer certaines récurrences formelles. En prenant en compte la disposition du texte didascalique sur la feuille nous pouvons distinguer :

Des didascalies préparatoires, pouvant représenter un paragraphe (*Électre ou la Chute des Masques*) ou une bonne demie page (*Le Mystère d’Alceste ; Qui n’a pas on Minotaure ?*), placées entre la liste des personnages et la première scène. Là s’annonce le décor, le lieu et le temps de l’action, les couleurs, les accessoires et détails vestimentaires des personnages qui renseignent sur leur rang. Elles sont descriptives.

Des didascalies initiales de scène où l’on affiche les personnages qui y interviennent et la façon dont ils doivent entrer ou se tenir sur le plateau. Ces didascalies sont assez courtes mais construites comme des phrases complètes. Sur la page, elles sont immédiatement en dessous de l’indication de la scène et du nom des personnages.

Des didascalies de répliques, la plupart des fois participiales (« *Admète*, se raidissant » ; « *Hercule*, ému ») que l’on trouve devant la « *couche textuelle* »¹¹² du personnage, suivies de deux points. Parmi les didascalies des répliques, il y a en qui sont placées au milieu du flux de parole, entre parenthèses, et qui impliquent, d’une certaine

¹¹⁰ Les didascalies internes n’apparaissent pas dans le discours didascalique mais prennent place directement dans le dialogue. Par exemple : *Ah ! Je m’accroche à ton gros cou, je secoue tes grosses joues pour t’empêcher de parler ...* In *Électre ou la Chute des Masques*, Deuxième partie, scène I.

¹¹¹ Plusieurs chercheurs ont fait des didascalies leur objet de recherche et ont proposé des typologies à partir de corpus didascalique larges. Nous pensons par exemple à M. Pruner, M. Issacharoff, Sanda Golopentia, Thierry Gallèpe. Leur classement répond à plusieurs critères, sémantique, pragmatique, fonctionnel, entre autres. Nous renvoyons pour cela à l’article du Dictionnaire International des Termes Littéraires déjà cité. Quant à nous, nous faisons un classement qui se limite aux corpus yourcenarien et qui ne vaut que dans ce cadre.

¹¹² L’expression est d’Anne Ubersfeld, in Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Larousse, 1998. (V. *Didascalies*)

manière, une réponse jouée aux mots du personnage qui détient la parole (V. *La Petite Sirène* ou *Rendre à César*).

Des didascalies scéniques ou de jeu, enfin, placées contre la marge droite de la page qui prescrivent au moyen de phrases complètes, le mouvement des personnages, leurs entrées et leurs sorties, leur voix, leurs attitudes, les bruits.

Ce classement en vaut un autre. Dans une démarche heuristique et pour les besoins de la classe il serait peut-être plus intéressant de laisser les étudiants trouver leurs propres critères de classement et de les faire proposer en séance collective. Entre temps, revenons au nôtre. Les didascalies préparatoires, initiales de scène, des répliques et scéniques ou de jeu que l'on retrouve dans les pièces de Marguerite Yourcenar dessinent sur la page une espèce de scénario qui visuellement donne un canevas comme celui qui va suivre.

Nous laissons de côté la longue didascalie préparatoire qui recouvre toute la pièce et reproduisons les didascalies correspondantes aux scènes XIII et XIV du *Mystère d'Alceste*. Les pointillés représentent le dialogue qui a été effacé ici :

Extrait des didascalies du *Mystère d'Alceste* de Marguerite Yourcenar

« SCÈNE XIII

*ALCESTE MORTE, GEORGINE, PHILOMÈNE,
LÉONIE, LA PETITE PHYLLIS, HERCULE*

Hercule entre, le verre en main

Il boit.

HERCULE, dégrisé :

HERCULE, se passant la main sur le front :

PHILOMÈNE, chuchotant à Georgine :

Les servantes s'éloignent.

Il fait maintenant complètement noir.

SCÈNE XIV

*ALCESTE MORTE, HERCULE,
puis LA MORT*

HERCULE, seul :

Il s'arrête aux écoutes

LA MORT, rampant autour d'Hercule :

LA MORT, frétilant :

LA MORT, hurlant :

La Mort disparaît avec un petit rire »¹¹³

La lecture du texte didascalique est importante pour le praticien de théâtre (dramaturge, acteur ...) qui y trouve les conditions de représentation voulues par l'écrivain, à partir desquelles il concevra sa propre mise en scène ou composera son personnage. Pour le lecteur, les didascalies restent un moteur d'imagination qui l'aideront à se représenter un lieu ; une époque ; un décor ; et même à faire des hypothèses de sens en fonction de la présence de tels objets, telles couleurs, tel éclairage.

Prenons pour l'exemple les didascalies de *Qui n'a pas son Minotaure ?*, de Marguerite Yourcenar. Elles ouvrent chaque scène. Avant même de nommer les personnages, elles précisent le lieu, où ceux-ci se trouvent ou où ils vont se déplacer ; le paysage qui les contient : une barque ; une plage ; le creux d'un rocher ; la mer. De ces directives topographiques, qui sur la page du texte original occupent une position centrale,

¹¹³ Marguerite Yourcenar. *Le Mystère d'Alceste* in *Théâtre II* Gallimard, 1971, pages 140 à 161

se dégagent des oppositions entre le haut et le bas, l'ouvert et le fermé, le stable et l'instable qui sont à l'évidence significatifs. Nous les reproduisons à la suite dans une nouvelle édition :

Les didascalies dans *Qui n'a pas son Minotaure ?* de Marguerite Yourcenar

« Scène I **Au sommet du mât.** Autolycos, seul dans la hune
 Scène II **Dans la cale.** Les 14 victimes
 La deuxième victime tombe
 Scène III **Sur le pont** Thésée et Autolycos
 Scène IV **Une tour au bord de la mer. Un escalier en descend vers la plage.** Ariane et Phèdre sur la terrasse au haut de la tour.
 Ariane et Phèdre puis Thésée et Autolycos puis Minos
 Phèdre s'engageant dans l'escalier
 Thésée sur la plage
 Phèdre au pied de la tour
 Minos entrant
 Scène V **Paysage rupestre. A flanc de montagne, une gigantesque porte close.** Autolycos, Thésée puis Ariane
 Ariane entrant une lampe à la main
 Thésée embarrassé. Ariane doucement. Thésée disparaît
 Scène VI **Dans la caverne.** Thésée puis les voix. Voix d'Ariane persuasive. Thésée satisfait. Voix de Thésée vieilli, cassée, tremblante. Il tombe dans un grand fracas de boiseries démolies et de verre brisé.
 Scène VII **Un marécage au bord de la mer**
 Autolycos, Ariane, Phèdre, Thésée
 Thésée revenant à lui
 Scène VIII **Une plage à Naxos.** Thésée, Ariane, puis Phèdre
 Phèdre entrant
 Scène IX **Un promontoire à Naxos.** Ariane puis Bacchus (Dieu).
 Scène X **Sur la barque. En rade d'Athènes.** Thésée, Phèdre, Autolycos »¹¹⁴

Une verticalité est en effet donnée par le mât du bateau et renforcée par le terme « sommet ». Cette verticalité peut connoter un mysticisme dans l'œuvre. Elle s'oppose cependant au plaquage des personnages victimes dans le bas, dans la cale du bateau que l'on observera dans les scènes suivantes. Elle s'oppose aussi à leur chute exprimée par le verbe « tomber », deux fois. Ainsi survient l'idée d'un gouffre, d'un abîme dans lequel on tombe. Le long de toute la pièce, toujours d'après les didascalies, un jeu paraît s'amorcer

¹¹⁴ C'est nous qui soulignons et qui disposons ces didascalies sous forme de liste.

entre le haut et le bas, que miment les personnages en se déplaçant et qui est souligné par les objets du décor : la tour – sa partie supérieure et sa base -, l'escalier qui monte et qui descend, la terrasse au haut de la tour, la montagne, le promontoire et la plage.

L'alternance de l'ouvert et du fermé suggéré par l'image de la plage, la mer, et la caverne à la *gigantesque porte close* permettent aussi de penser à une correspondance sémantique qui pourra être précisée et vérifiée en lisant la pièce.

La stabilité et l'instabilité (le fixe et le mouvant) enfin, insinuées par les images de la terre ferme (plage, montagne et promontoire) d'un côté et la mer, le marécage et la barque de l'autre, renvoient également à un réseau symbolique qu'il faudra comprendre.

Ce qui paraît évident ici ne l'est peut être pas tellement dans d'autres didascalies où le relais peut être pris par la lumière (*Rendre à César*), les mouvements, ou les bruits avec des significations que seul le texte peut révéler.

Prenons maintenant *Électre ou la Chute des masques*.

Les didascalies d'Électre ou la Chute des Masques de Marguerite Yourcenar

«PREMIÈRE PARTIE

Une chambre blanchie à la chaux, une porte dont les fentes laissent passer les premières lueurs de l'aube. Électre est endormie à gauche sur une plate-forme en terre battue, sous des couvertures. Un brasero dans l'âtre flanqué d'un banc de pierre. Au premier plan, à droite, un couloir mène à la cuisine. Théodore entre en scène avec précaution, pieds nus, tenant en main un plat de braises fumantes.

SCÈNE I : THÉODORE, ÉLECTRE

[...]

ÉLECTRE, lui caressant la tête, comme à un chien : [...]

ÉLECTRE, lui passant le bras autour du cou : [...]

Un coup à la porte. Théodore tressaille
Théodore ouvre la porte, puis recule avec stupeur devant
le nouveau venu. Électre se lève

SCÈNE II : THÉODORE, ÉLECTRE, PYLADE

[...]

Il [Théodore] va vers la porte

[...]

THÉODORE, se retournant : [...]

THÉODORE, ému, l'embrassant : [...]

Il sort. Pylade s'assied sur le banc, devant l'âtre

SCÈNE III : ÉLECTRE, PYLADE

[...]

ÉLECTRE, donnant ses mains : [...]

PYLADE, se levant : [...]

ÉLECTRE, extasiée, s'abandonnant :

PYLADE, assis près d'elle, lui touchant les cheveux : [...]

Oreste paraît sur le seuil de la porte basse.

Il est couvert poussière, et très pâle.

SCÈNE IV : ÉLECTRE, PYLADE, ORESTE

[...]

ORESTE, s'asseyant devant l'âtre : [...]

ORESTE, se levant : [...]

ÉLECTRE, se signant : [...]

DEUXIÈME PARTIE

Le même décor ; l'après-midi du même jour. La porte du fond est ouverte, découvrant la campagne aride de Mycènes et la citadelle à l'horizon. Électre, couchée, soigneusement empaquetée de couvertures, défait une à une les tresses de ses cheveux.

SCÈNE I : ÉLECTRE puis CLYTEMNESTRE

[...]

CLYTEMNESTRE, debout sur le seuil, hésitant à entrer : [...]

SCÈNE II : ÉLECTRE, PYLADE

PYLADE, entrant : [...]

SCÈNE III: ÉLECTRE, PYLADE, ORESTE

[...]

SCÈNE IV: ÉLECTRE, PYLADE, ORESTE, ÉGISTHE

ÉGISTHE, au-dehors : [...]

ÉLECTRE, entrouvrant la porte : [...]

ÉGISTHE, chancelant :

PYLADE, du seuil :

*SCÈNE V : ÉLECTRE, PYLADE, ORESTE, ÉGISTHE
puis LES GARDES*

Les gardes alertés par le coup de sifflet d'Egiste apparaissent sur le seuil de la porte et à l'entrée du corridor, bloquent simultanément les deux issues. Égiste les écarte d'un geste.

[...]

Ils sortent ensemble. Les gardes décontenancés
s'approchent d'Égiste.

SCÈNE VI : ÉGISTHE, LES GARDES puis THÉODORE

ÉGISTHE, aux gardes :

LE PREMIER GARDE, s'approchant du lit : [...]

LE DEUXIÈME GARDE, au premier : [...]

Le troisième et le quatrième garde sont entrés en scène,
Traînant derrière eux un Théodore garrotté, stupide,
les bras pleins de paquets. »

Imaginons que nous ne connaissons pas l'argument de la pièce, que nous ne savons rien de ce qui s'y passe. Que nous disent ces didascalies ? L'action a lieu de toute évidence quelque part en Grèce (à Mycènes), pendant la journée d'un beau jour d'hiver (soleil, braises fumantes), dans une chambre pauvre (murs blanchis à la chaux, terre battue,

brasero). Les personnages doivent être pauvres, aussi. Théodore, au moins, qui a les pieds nus malgré le froid. Électre domine la scène. Elle est en place sous ses couvertures et tous les personnages viennent vers elle l'un après l'autre. Théodore d'abord, Pylade après, ensuite Oreste, Clytemnestre avant la fin, et en dernier Égisthe et les gardes. Elle a des rapports ambigus avec eux. Elle aime apparemment Théodore (elle lui passe le bras autour du cou) mais tend les mains à Pylade et devant lui, elle s'abandonne, extasiée. Celui-ci lui touche les cheveux. Il semble que cette femme inspire la tendresse (à Théodore) la sensualité (à Pylade), la peur (Oreste est très pâle à son arrivée), la méfiance (Clytemnestre hésite à entrer), le trouble (Égisthe chancelle), la confusion (les gardes sont décontenancés). Théodore lui est fidèle (elle lui caresse la tête *comme à un chien*). Bien que ce soit lui qui ouvre et qui ferme l'action, il ne le fait pas moins comme un esclave à qui on n'a pas tout dit et qui cherche à comprendre devant les faits accomplis (les gardes traînent « *derrière eux un Théodore garrotté, stupide, les bras pleins de paquets* »).

On ne sait pas ce qui s'y passe mais on y voit déjà l'émotion d'une rencontre, un énigmatique signe de la croix, un geste de gêne, un coup à la porte qui fait tressaillir, un coup de sifflet qui alerte. Autant de signes qui invitent à lire. Peu importe si nous ne sommes pas encore au centre de l'œuvre. Partir de ses marges nous rapproche plus qu'on ne pense. Et puis, après tout, en un premier moment, il s'agit « [...] *d'allumer le contact avec l'objet même, sans acte d'autorité, sans la médiation de tout l'acquis, de ce qu'il faut savoir d'une œuvre ou d'un auteur* »¹¹⁵ afin que l'envie de lire et de comprendre s'accroissent.

La lecture didascalique permet de faire des hypothèses de sens sur la pièce à venir, tout comme on l'avait remarqué pour les titres et les listes des personnages. Elle constitue une ressource riche qui peut être très motivante non seulement pour la lecture complète de la pièce mais aussi pour l'écriture. Faire écrire des didascalies, les faire remettre dans l'ordre, les attribuer aux personnages; demander de rédiger un dialogue théâtral à partir d'un canevas didascalique peuvent être des pistes de travail intéressantes à explorer. Plus tard, lorsque nous aborderons le texte au complet il faudra considérer les didascalies à la

¹¹⁵ Cité par Jean Verrier in *Le Français aujourd'hui* n° 103, page 75. « Lire le texte de théâtre avec Michel Vinaver »

lumière des dialogues et vice-versa, pour en déterminer le rapport qui s'établit entre ces deux couches textuelles. À ce niveau, si l'on pense à d'autres auteurs que Marguerite Yourcenar, il peut y avoir des surprises. Au-delà du cas où les didascalies deviennent plus importantes que le texte dialogué dont nous avons déjà donné quelques exemples, il peut arriver que les instructions préliminaires soient contradictoires par rapport au dialogue ou qu'elles soient répétées à dessein pour créer un effet d'absurde comme l'a fait par exemple E. Ionesco dans *La Cantatrice Chauve*.

Les listes des personnages et les didascalies font partie de toute cette matière linguistique qui n'est pas destinée à être prononcée comme le dialogue, les monologues ou les soliloques sur scène. Dans ce sens elles participent avec les titres, les préfaces et les épigraphes de leur caractère para-textuel. Cependant, pour secrètes qu'elles soient, on ne pourrait les écarter du texte avec lequel elles forment un tout. En effet, sortant de leur ombre, elles se projettent au lecteur comme des images rêvées ou apparaissent au spectateur comme une plastique scénique concrétisée.

Avant de quitter cette partie, proposons à titre d'exemple une courte écriture didascalique

Suggestion pédagogique (Travail à faire en petits groupes)

Les didascalies

Les didascalies sont, dans une œuvre théâtrale, des indications données sur la scène, le jeu des comédiens et leur caractérisation.

Consigne : Voici ci-dessous un texte qui pourrait appartenir à une pièce de théâtre.

Lisez-le attentivement, puis, écrivez les didascalies qui pourraient l'accompagner. Élaborez un court paragraphe préparatoire, renseignant sur le lieu, le décor, les détails vestimentaires des

personnages, etc. Faites précéder quelques répliques de précisions sur manière dont les personnages parlent et d'autres sur leur jeu et mouvements.

« [...] »

« Alors, tu les as vus ? »

- J'ai fait plus que les voir. Le leur ai causé. Tu peux garder un secret ? Je pars.
- Tu pars où ?
- Au Danemark. Il paraît que c'est dans le nord et qu'on y traite bien les acteurs.
- Ils t'ont engagé ?
- Tu sais bien qu'il leur manquait quelqu'un depuis que leur jeune première s'était fait casser la tête à *L'Ours Brun*.
- La Loubah sait ?
- Non ? c'est mieux pas. Mais elle en trouvera bien un autre pour monter des pots de bière et des cafés aux clients.
- Et c'est demain qu'ils partent ?
- Oui. De bonne heure. Te tourmente pas, Klem. On repassera par ici en revenant du Danemark. A propos, je te dois trois sous pour le dernier pari qu'on a fait.
- Oh, tu sais... » [...] »¹¹⁶

Après ce détour pédagogique et ayant déjà parcouru ce qui peut se cacher derrière le biographique et derrière la périphérie d'un texte, refermons ces portes d'entrée pour nous intéresser à la lecture complète des pièces de théâtre de Marguerite Yourcenar.

¹¹⁶ Marguerite Yourcenar. *Une belle matinée*. In *Œuvres romanesques*, nrf. Gallimard, 1982, p. 1015

DEUXIÈME PARTIE

**COMMENT LIRE LE TEXTE DE THÉÂTRE DE MARGUERITE
YOURCENAR (?)**

QUELQUES INTERROGATIONS

« *Mm... Lire une pièce de théâtre ?* » Cette phrase, prononcée avec une certaine réserve et accompagnée d'un air mi-étonné, mi-méfiant, pourrait être la réponse de quelqu'un à qui on aurait proposé une telle activité. Car il faut admettre que, à part les spécialistes et amateurs du genre, peu de monde lit du théâtre pour son plaisir. En effet, la lecture du théâtre, texte de fiction, a en principe un caractère fonctionnel. On lit des textes dramatiques en vue de les mettre en scène puisqu'ils sont écrits, à quelques exceptions près,¹¹⁷ dans ce but. Cependant, pris comme matériau d'enseignement-apprentissage d'une langue étrangère, ils peuvent devenir le support de nombreuses activités de compréhension et d'expression et éventuellement de jeu. Mais que l'on décide de lire pour lire et comprendre, ou de lire pour comprendre et jouer, une école s'impose. L'énonciation, le type de parole, la structure textuelle, les personnages et l'action, spécifiques au théâtre, méritent un regard aussi attentif que celui que demande au spectateur la représentation¹¹⁸.

« Comment lire une pièce de théâtre? » est une question à laquelle les spécialistes des études théâtrales ont répondu dans de nombreux écrits¹¹⁹. Elle a intéressé moins les didacticiens – praticiens des langues étrangères qui se sont penchés davantage sur la problématique de la lecture en général, en termes de compétences à faire acquérir ou de stratégies à développer¹²⁰. Quant à nous, nous appellerons à contribution les uns et les autres, afin de trouver des réponses à la problématique particulière que soulève la lecture du texte de théâtre de Marguerite Yourcenar, dans une classe de français langue étrangère, de niveau avancé. Aux problèmes spécifiques de l'écriture théâtrale s'ajoutent en effet ceux qui ont trait à la thématique et au style yourcenariens. C'est pourquoi, les notions

¹¹⁷ *Un spectacle dans un fauteuil* (1832) d'Alfred de Musset, par exemple

¹¹⁸ Remarquons qu'Anne Ubersfeld a intitulé le deuxième livre de sa trilogie *L'école du spectateur* Éditions Bélin Sup. Lettres.

¹¹⁹ Anne Ubersfeld. *Lire le théâtre I ; Lire le théâtre II, L'école du spectateur ; Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*. Éditions Bélin Sup. Lettres, entre autres.

¹²⁰ Nous renvoyons le lecteur aux travaux de Sophie Moirand, *Situations d'écrits* ; à ceux de Gérard Vigner, *Lire : du texte du sens, éléments pour un apprentissage et un enseignement de la lecture*. Clé international, 1979

d'histoire et de mythe caractérisant notre corpus viendront se joindre à celles d'actes de parole, d'interactions conversationnelles et d'énonciation, entre autres.

À la différence de notre première partie où nous avons abordé les éléments accessoires du texte, ici, nous nous intéresserons aux textes de théâtre de Marguerite Yourcenar proprement dits. Nous les lirons tous, sans schéma d'analyse préétabli, mais en suivant la perspective que chacun d'eux nous propose. Au bout de cette lecture nous aurons parcouru, du moins nous l'espérons, les éléments caractéristiques de tout texte théâtral plus ceux qui rendent unique le théâtre yourcenarien. Les développements de chaque titre, à savoir, *Rendre à César*, *La Petite Sirène*, *Le dialogue dans le marécage* ; *Électre ou la Chute des Masques*, *Le Mystère d'Alceste* et *Qui n'a pas son Minotaure ?*, seront complétés par des propositions pédagogiques susceptibles d'être présentées à des étudiants de français langue étrangère de niveau avancé.

Ce chapitre *Comment lire le texte de théâtre de Marguerite Yourcenar (?)* doit s'entendre plus comme une interrogation sur la manière de faire, que comme la monstration d'un modèle à suivre qui dirait « voici quoi faire ».

Lecture silencieuse, lecture à haute voix ?

Si on lit pour soi, en général on le fait en silence, sauf que l'on étudie par chœur un rôle ; ou que l'on veuille vérifier à l'oreille la musicalité du texte, comme le faisait Flaubert ; ou que l'on tienne à prononcer une phrase qui nous paraît difficile, comme si le fait de la verbaliser nous la rendait plus compréhensible.

Mais si on lit pour d'autres, alors la voix s'impose. Et le *comment lire* voudra dire *comment dire*, *comment prononcer* ou *comment réciter* afin que ceux à qui la lecture est faite, ceux à qui le texte est donné à connaître comprennent de la meilleure façon. Dans ce cas, posture, voix, débit, volume, émotions, regard du lecteur seront à considérer en fonction du ou des destinataires de cette lecture et en rapport au lieu où elle se réalise : plein air, librairie, radio, jardin public, chambre de malade, cour d'école, amphithéâtre

universitaire, café - philo, asile ... Mais laissons pour le moment ce « autour »¹²¹ de côté. Il sera repris plus tard lorsque l'échelon de la compréhension globale aura été franchi. Reprenons maintenant l'espace social de la salle de classe où les étudiants et le professeur se retrouvent face à face avec des livres de théâtre entre les mains.

Quoi lire dans un texte de théâtre ?

Les textes de théâtre, on l'a déjà dit, font partie du matériau dont un enseignant peut se servir pour faire développer la compétence de lecture de ses étudiants. Autrement dit, c'est une façon de les aider à développer leur capacité à interroger, à comprendre et à interpréter un écrit de manière autonome¹²². Mais bien que les œuvres dramatiques partagent cette vertu avec beaucoup d'autres types d'écrits, elles s'en distinguent par des traits qui leur sont propres et qu'il faut pouvoir identifier. Nous en avons dit quelques mots déjà en abordant le paratexte dans le chapitre précédent. Nous avons rappelé que les didascalies, ce singulier *écrit*, étaient l'une des principales marques visibles, du caractère dramatique d'un texte. Nous n'y reviendrons pas mais qu'y a-t-il encore à observer ?

À côté de l'écrit didascalique se place le plus souvent un *dit* qui, derrière une forme distinctive, révèle un type particulier d'échanges. Quant à la forme disons que malgré ses apparences (dialogue, trilogie, soliloque, monologue ...) elle revient toujours à signifier « dialogue ». À deux, à trois, à plusieurs, et même lorsqu'il n'y a qu'un seul personnage sur scène, un dialogue s'affiche toujours puisque les mots sont destinés à un quelqu'un d'autre. C'est la loi du théâtre. Et du fait même de la présence réelle ou virtuelle de ce destinataire muet, on parle de « double énonciation ». Mais les échanges ne s'arrêtent pas là car en dehors du locuteur et du récepteur, y sont présents aussi, en quelque sorte, le scripteur et l'acteur. Voilà pourquoi, en lisant une pièce de théâtre la question « qui parle à qui ? » s'impose.

¹²¹ Voir le très beau texte de Georges Perec « Lire : esquisse socio-physiologique » in *Penser et classer*, Hachette, 1985, pp. 109 à 128.

¹²² Voir Sophie Moirand, *Situations d'écrit Compréhension / production en français langue étrangère*. Clé International 1979. Bien que se référant à des types d'écrit essentiellement journalistiques, les définitions de compétence de lecture et le travail pédagogique que l'auteur propose sur des documents de la presse française peuvent être adaptés à d'autres types d'écrits. p. 22.

Le scripteur construit un discours semblable au discours quotidien mais qui ne l'est point et qu'il délègue aux personnages. La visée étant artistique, le *dit* du théâtre emprunte seulement certains aspects à la réalité et les recrée en suivant d'autres codes que ceux que la vie réelle se donne. Au théâtre, on peut faire la sourde oreille au *principe de coopération*¹²³ nécessaire à la conversation, voire *violier* les règles de pertinence, de vérité, de modération et de clarté que l'on s'accorde de respecter dans la vie de tous les jours.

« [...] le théâtre est le lieu où les lois conversationnelles sont en vedette, exposées pour être montrées, vues et entendues, et non pas comme dans la vie quotidienne, sous-entendues, subreptices ou inconscientes. Quand on ment dans la vie, le mensonge passe inaperçu, il n'est compris que dans l'après-coup ; au théâtre il est éclatant, fait pour être perçu par le spectateur »¹²⁴

Le souci de la propre *face*¹²⁵ et de la face de l'autre, moyennant des principes de politesse et de cordialité que l'on s'emploie quotidiennement à ne pas oublier, est souvent ignoré au théâtre, au profit du comique, du tragique, de l'absurde à faire ressortir.

En conséquence, lire une pièce de théâtre nous engage à

- observer s'il y a (formellement) dialogue ou monologue ; de quelle manière se présentent les répliques (stichomythie ; répartie ; polylogue ; faux dialogue ; dialogue à trois... ; soliloque ; tirades) ; et comment se structure la relation dialogique
- déterminer la situation d'énonciation (qui parle à qui ; dans quel but ?) tout en sachant que dans tout texte de théâtre « *l'émetteur, au sens large du terme, est [...] triple : scripteur - personnage - acteur ; et le récepteur triple lui aussi : personnage – acteur – spectateur* »¹²⁶
- dégager les fonctions prédominantes du langage en donnant une attention particulière à la fonction poétique puisque « *le dialogue de théâtre est fait d'une suite d'énoncés à valeur esthétique et perçus comme tels* »¹²⁷
- mettre en lumière les interactions, les confrontant aux lois conversationnelles communément admises

¹²³ H. P. Grice cité par Anne Ubersfeld. *Op.cit.* p.78.

¹²⁴ Anne Ubersfeld. *Op cit.* p. 79.

¹²⁵ Goffmann, *Les rites de l'interaction*. Cité par Anne Ubersfeld. *Op.cit.* p.78

¹²⁶ Anne Ubersfeld. *Op. cit.* p. 9.

L'analyse d'une pièce de théâtre ne saurait négliger les niveaux linguistique, narratif et thématique que l'on aborderait dans n'importe quel autre texte verbal, mais il faudra qu'elle tienne compte encore de l'action, des forces en présence et du contexte spatio-temporel dans lequel l'énonciation se produit. La prise en compte de cette complexité nous amènera d'une part à nous interroger sur les niveaux de langue; sur ce que disent les discours des personnages; sur les motifs et les thèmes ; de l'autre, à repérer les formes déictiques ; les adresses ; tours et destination de la parole qui révéleront le tissu des relations interpersonnelles, avec les implications du lecteur et du public dans la communication. Projet ambitieux, nous en convenons, qui nous obligera à faire un choix et à nous contenter de certains éléments en dépit d'autres. Au bout du compte ce sera un produit déterminé par notre regard d'enseignant.

Prenant appui sur ce que nous venons de dire dans cette introduction, nous aborderons chaque pièce dans une perspective différente, en suivant la voie d'accès que le texte lui-même nous suggère de prendre.

Comment lire le texte de théâtre de Marguerite Yourcenar ?

Notre corpus de travail, répétons-le, est constitué des six pièces de théâtre écrites par Marguerite Yourcenar entre les années 1930 et 1960 approximativement et publiées en deux volumes chez Gallimard en 1971. Nous tiendrons compte de cette édition pour tous les textes.

Nous commencerons par un regroupement qui offre une légère différence par rapport à la compilation que l'écrivain a faite de ses propres œuvres théâtrales en vue de leur publication.

Si on prend les aires géographiques dans lesquelles l'action se situe, on peut distinguer des pièces « italiennes »; des pièces « grecques » et une pièce « nordique » parmi lesquelles on retrouve les titres suivants :

¹²⁷ Anne Ubersfeld. *Op.cit.* p. 8.

Les pièces italiennes

Le dialogue dans le marécage (DM)

Rendre à César (RC)

Les pièces grecques

Électre ou la Chute des Masques (EM)

Le Mystère d'Alceste (MA)

Qui n'a pas son Minotaure ? (Q,M ?)

La pièce nordique

La Petite Sirène (PS)

C'est ainsi groupés que nous aborderons maintenant ces textes. Pour commencer, et en guise d'introduction, nous ferons une brève référence aux liens que l'écrivain a gardés avec l'Italie, la Grèce et les États Unis. Après, nous nous intéresserons à la manière dont on pourrait les travailler en classe de français langue étrangère et dans quelques cas nous proposerons quelques pistes pédagogiques à prendre.

LES TEXTES DE THÉÂTRE YOURCENARIENS

Marguerite Yourcenar et l'Italie

Les relations que Marguerite Yourcenar a entretenues avec l'Italie sont étroites et fréquentes. À preuve, nous disposons, d'une part, des dates relatant les nombreux voyages dans ce pays, entrepris par l'écrivain entre 1922 et 1986. De l'autre, il nous reste ses ouvrages dont grand nombre montrent son attachement à cette terre, à sa littérature, à son art et à son histoire. Nous pensons bien sûr à *Hadrien* et à la Villa Adriana mais aussi à *Piranèse* inspirateur du bel essai sur ses *Prisons*. Puis, à *Sixtine* dont les volutes des phrases semblent épouser les traits de Michel Ange, le virtuose artiste; à *Denier du rêve*, roman de la Rome d'il y a un siècle ; à *Les Songes et les Sorts* et au *Coup de grâce* rédigés à Capri et à Sorrente ; à *Caprée*, ce poème de jeunesse ... C'est de la connaissance profonde que l'auteure avait de la langue, la culture et la littérature italiennes que sont nées aussi les pièces de théâtre *Le dialogue dans le marécage* et *Rendre à César*. Sienna

d'un côté, Rome de l'autre abritent, comme on le verra, deux événements dramatiques de nature différente qui, placés respectivement dans leur contexte au XIII^e et au XX^e siècle font remonter à la surface des histoires de vies telles qu'elles auraient pu être vécues à ces époques-là.

Quelques pistes à suivre

Comme on a vu plus haut, plusieurs choix se présenteraient pour le travail en classe. Pour le moment, essayons une des possibilités qui consiste à proposer une lecture globale afin de repérer l'essentiel du texte en suivant un canevas qui pourrait prendre la forme suivante :

CANEVAS DE LECTURE GLOBALE D'UN TEXTE DE THÉÂTRE

Fiche signalétique
 Argument
 Structure et didascalies
 Personnages
 Répartition et modes de la parole
 Niveau de langue
 Figures rhétoriques
 Action
 Quelques thèmes
 Intertextualité

Il est clair qu'une fiche de ce type s'adresse à des étudiants qui connaissent déjà la terminologie qu'elle contient. Ceci dit, il n'est jamais inutile, avant qu'ils se mettent à la tâche, de vérifier s'ils comprennent ce qu'on leur demande en les invitant à définir eux-mêmes chacun des termes. L'activité servirait ainsi à unifier les critères en adoptant un code commun et à préciser ce qu'on attend de leur travail. Disons pour notre part ce que nous voyons derrière ces mots :

La fiche signalétique devrait comporter le titre, la date et le genre du texte. *L'argument* ou « résumé de l'histoire racontée par la pièce »¹²⁸ pourrait être rédigé en identifiant dans la mesure du possible les scènes d'exposition, le nœud, les péripéties et le dénouement. *La structure* fait référence au découpage de la pièce en actes, parties, scènes, etc. Des *personnages*, il est important que l'on puisse en faire l'inventaire, le portrait et déceler leurs rôles. *La parole* sera observée en fonction de l'importance qu'on lui accorde (on y parle beaucoup, peu ?) ; du type d'échanges (dialogues, monologues par exemple) ; de leur rythme (lent ou vif ?) et en rapport aux personnages qui la détiennent. Cette parole peut se présenter sous divers registres ou niveaux de langue. On s'arrêtera sur les figures rhétoriques et les motifs qui apparaissent de manière récurrente, ce qui permettra de dégager les thèmes importants de la pièce. En ce qui concerne l'*action*, il faut d'une part considérer les conflits et contradictions des personnages qui les font agir et de l'autre leur énonciation car au théâtre toute parole est agissante, de là les termes « action parlée » pour certains (Pirandello) ou de « parole – action » pour d'autres (Vinaver). Quant au dernier mot de la liste, *intertextualité*, peut-être le plus difficile, il évoque, comme on sait, la circulation de plusieurs œuvres à l'intérieur d'un texte, à dessein de son auteur ou à son insu.

Les réponses à partir de ce canevas peuvent néanmoins ne pas être uniformes et il faut s'attendre à des écarts parfois étonnants par rapport aux anticipations que peut faire le professeur. Il est difficile de savoir, par exemple ce que les étudiants pourraient écrire à partir de ce même terme « intertextualité », le mot faisant surtout appel à la compétence culturelle de chacun. Mais si on inclut cet *item* dans la fiche il faut que le texte à étudier offre certaines pistes afin que la classe puisse trouver une première réponse qui sera enrichie par la suite par les apports de tous.

Les pièces italiennes

*Le dialogue dans le marécage*¹²⁹.

Appliqué à *Le dialogue dans le marécage*, le canevas de la page précédente pourrait donner quelque chose comme ceci :

¹²⁸ Pavis, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Armand Colin, 2002, p. 25.

¹²⁹ Marguerite Yourcenar, *Le dialogue dans le marécage*. In *Théâtre I*. Gallimard, 1971. P 173à203

Fiche signalétique

Le Dialogue dans le Marécage. Marguerite Yourcenar.

Dialogue dramatique en un acte, 1930.

Argument

Sire Laurent, en route vers Assise accompagné d'un jeune moine appelé Candide, s'arrête devant un ancien domaine où douze ans auparavant il a enfermé son épouse pour infidélité. Ce voyage est moins le désir de retrouver la femme sacrifiée qu'un parcours vers sa vieille conscience affligée, au cours duquel il revisite son passé.

Structure et didascalies

Sauf l'indication préliminaire – très courte d'ailleurs - qui situe géographiquement l'action, ce dialogue en trois scènes comporte à peine deux didascalies externes qui renvoient au geste d'agenouillement que les chrétiens accomplissent devant les images saintes, ou en pénétrant dans les églises. En dehors de ce geste assez éloquent pour expliciter à lui seul le ton édifiant de la pièce, c'est à l'intérieur des répliques que l'on retrouve les éléments visuels, sonores et kinésiques qui permettent d'imaginer la théâtralité de ce court dialogue.

L'acte se déroule dans la cour d'un ancien domaine seigneurial placée dans un hors – scène désertique et marécageux dont le référent est la région siennoise, en Italie. Des personnages énigmatiques, parce que muets, apparaissent et disparaissent : une vieille femme qui passe la tête à une fenêtre et fait signe (*DM* p. 181) ; un jardinier qui émonde des rosiers (*DM* p. 185). Devant ce paysage étrange habité par des personnages qui ne le sont pas moins, Sire Laurent et Frère Candide s'arrêtent, s'interrogent.

Personnages

Sire Laurent est vieux et malade. Il a fait la vie à laquelle il avait été prédestiné par son rang et par son temps: enfance solitaire, (père sévère, mère tendre, plus au moins absente), études de droit, guerre, mariage, entretien des domaines familiaux, gouvernement de Sienne. Il a agi par commandement, sans avoir eu trop le temps de penser à lui, en suivant son devoir mais sans s'arrêter pour choisir ou pour réfléchir aux finalités de ses actes. Ainsi a-t-il appris à commander. Au service du père d'abord et de son peuple après, il s'est érigé enfin en justicier pour asservir sa femme, en la condamnant à

l'enfermement et à la solitude parce qu'elle l'avait trompé. Au bout de douze ans, il revient auprès d'elle pour lui demander pardon. Le furieux repenté s'oppose à la femme pieuse¹³⁰.

Pia apparaît dans cette pièce plus comme une silhouette que comme un être réel. On ne sait pas si elle est morte ou vivante, ("*Vous n'avez plus pour âme qu'un feu follet des marécages*" DM p.196), si elle délire ou si elle dit vrai, si elle est sainte femme ou libertine. Que cherchent-ils auprès d'elle les jeunes hommes et les pauvres qui lui rendent visite? Simon, son amant, est-ce un homme ou le Christ? Elle est entourée de deux servantes qui parlent d'elle comme elles le feraient d'une reine. Pia est leur maîtresse. Elle est belle et jeune. Elle porte des tresses dorées. Elle a bon cœur car elle aide les miséreux et elle est heureuse. Elle pense à Dieu. Madeleine ou Marie? On ne peut pas vraiment le savoir. Dans tous les cas, dans son nom le sens de «pitié» et de «piété» se mélangent. Sa commisération pour les mendiants de pain ou «d'amour» et sa consécration à Dieu, nous la font imaginer comme une piéta en chair, pliée aux lois divines, en passe de quitter l'humain.

Les servantes sont vieilles. Elles viennent de Sienne comme leur dame. Elles ont été mariées dans le temps et ont eu des enfants mais maintenant elles se consacrent à Pia qui est pour elles comme la mère de Dieu. Leur lieu d'habitation est plein de lumière. Elles y sont heureuses. Ces servantes font penser à un seul personnage, dédoublé. Elles ont la même fonction. Leurs mots ne font que se reprendre en se répétant comme le refrain d'une chanson et le long de la pièce ils s'articulent comme les grains d'un chapelet qui file dans les mains d'une suppliante. Elles apparaissent en fait davantage comme les servantes d'une sainte que comme celles d'une dame de la cour. Elles s'occupent de l'endroit, comme elles s'occuperaient d'un autel: l'une cultive des roses, des œillets, l'autre «*habille la Madone*» et prie et «*le soir [elle] met[s] une petite veilleuse sous ses pieds, comme un ver luisant*» (DM p. 199).

¹³⁰ « Le 'furor' s'oppose à la 'pietas' (respect des lois divines et humaines qui règlent la vie civilisée). Le héros furieux est le contraire de l'homme pieux ». André Degaine, *Histoire du théâtre dessinée. De la préhistoire à nos jours. Tous les temps et tous les pays*. Nizet, 1992. Chapitre « Le théâtre grec à Rome » p. 63.

Frère Candide est un jeune moine qui accompagne Sire Laurent dans son chemin vers Assise. Son prénom résume son caractère. C'est un être pur. Comme le Candide de Voltaire, il possède « *un jugement assez droit, avec l'esprit le plus simple* »¹³¹. Mais à la différence de celui-ci qui fait son éducation par le voyage et qui découvre la sagesse véritable après de nombreuses et émouvantes aventures, le Candide du *Dialogue dans le Marécage* fait penser plutôt à un sage né. Il a la candeur de la jeunesse (à peine plus de 17 ans), mais c'est lui qui guide Sire Laurent dans sa recherche de la vérité. Il sait ce dont le maître a besoin. Ainsi, le conseille-t-il, l'avertit-il des dangers et l'aide malgré son jeune âge et son inexpérience à ce qu'il « se fasse une raison » ; à ce qu'il poursuive son chemin vers la repentance.

Répartition et modes de la parole

Le rôle principal est tenu par Sire Laurent qui porte la parole. C'est lui qui entreprend ce voyage, c'est en réponse à ses questions ou à ses réflexions que les autres personnages agissent ou parlent ce qui prouve une supériorité de fait par rapport aux autres.

Sire Laurent discourt longuement parce qu'il a mauvaise conscience et qu'il cherche à se purifier de ses péchés et surtout, peut-être, à se comprendre. Mais tous les personnages s'expriment à leur tour. Ils ont tous leur mot à dire. Leur parole s'enchaîne naturellement dans une alternance de questions - réponses jusqu'à la fin du dialogue mais dans un style « tremblé ». « [...], ces tâtonnantes prises de conscience presque voluptueusement ralenties par d'infinis scrupules, ce besoin de lucidité qui ne se sépare pas du besoin de perfection morale [...] se retrouvent presque poussés à bout dans ce dialogue dramatique [...] » dit Marguerite Yourcenar dans sa préface (*DM* p. 176). Sire Laurent s'interrompt souvent ; il parle de façon entrecoupée en suivant la sinuosité de la pensée. Parfois, comme si la mémoire prenait son temps pour restaurer les images du passé ; d'autres fois, comme en cachant quelque chose, par pudeur, ou parce que la douleur est trop forte pour en parler : « *Nous nous sommes usés à appliquer certaines règles de*

¹³¹ *Dictionnaire des personnages littéraires et dramatiques de tous les temps et de tous les pays. Poésie, théâtre, roman, musique.* Laffont. Bompiani, 1962.

sorte que nous n'avons pas eu le temps de nous demander à quelles fins... » (DM p.182).

Il se peut aussi qu'un interlocuteur intervienne et l'interrompe pour donner son point de vue : « Sire Laurent : *Et quand, moi-même, j'ai cherché femme ...*

Frère Candide : *Personne ne vous blâme, Monseigneur » (DM p. 183).*

Ou encore il peut arriver que le locuteur veuille changer de sujet ; reprendre un thème déjà traité (DM 186) ; ou obtenir réponse ou confirmation à ses présuppositions :

« Sire Laurent : *Mais il n'est pas possible qu'elle ait passé douze ans à s'admirer dans son miroir... » (DM p. 188).*

Certaines phrases déclaratives ont dans leur contexte une valeur interrogative : «... *Ce sont des mendiants ...» (DM p.190) ; d'autres sont injonctives et constatives à la fois « *La maîtresse dort ... » (DM p.187) - autrement dit, ne la réveillons pas !- .**

Ces tremblements de la parole, apparaissent graphiquement, comme on peut le constater par ces exemples cités, sous forme de points de suspension qui parsèment le texte conditionnant la lecture et l'éventuelle interprétation.

Cependant, les tirades de Sire Laurent peuvent être lues comme un texte complet où alternent le récit et le discours. Par le premier, il narre son passé dans une tentative de rachat, par le deuxième, il se situe dans le temps et l'espace qui le lient à son compagnon de voyage, Frère Candide et au trio du château de la Maremme.

Niveaux de langue

Le niveau de langue, soutenu chez Sire Laurent (V. l'utilisation de l'imparfait du subjonctif) est cohérent avec son statut social. Son discours est argumenté malgré les pauses et les soupirs et suit un plan qui reprend les causes de sa situation actuelle, en passant par la narration des faits d'autrefois, à l'aide des connecteurs logiques simples et structurants : *Quand... Puis... Ensuite ...Jamais, Pourtant... C'est alors que ... (V. tirades pp. 182-183).*

Les servantes, parlent une langue standard en apparence, mais elles ne comprennent pas les mots de Sire Laurent qu'elles traduisent à la lettre, dépourvus de leurs nuances :

« Sire Laurent : [...] *Il a beaucoup souffert aussi. Ce n'était peut-être qu'un pauvre homme.*

La première servante : *Ce n'était pas un pauvre homme. Ce n'était pas un vagabond comme toi. C'était un seigneur.*

Sire Laurent : *Ce n'était pas un seigneur. Il n'avait aucun bien dont on ne pût le déposséder. Son cœur était celui d'un pauvre.* » (DM p. 189)

Cependant ces mêmes servantes emploient tout naturellement un langage métaphorisé pour parler de leur dame, langage qui demande à être interprété et qui accroît l'étrangeté du monde où elles vivent : « *Pourquoi serait-elle triste ma fleur ? As-tu jamais vu pleurer une rose ?* » (DM p. 188) demande l'une d'elles à Sire Laurent.

Pia, tout à fait accrochée à un présent apparemment immuable, a une parole souvent rythmée dans une structuration binaire ou ternaire, renforcée par la répétition de certains mots et par le suspens que soulignent les trois points. Ex. :

« Pia : *Je ne veux pas ... J'ai peur... Il ne faut pas qu'il pense à Simon.* » (DM p. 195)

« Pia : *Simon marié ?... Je ne vous crois pas... Il ne me l'a jamais dit.* » (DM p. 195)

« Pia : *Ce n'est pas la fièvre... Je n'ai la fièvre que lorsque je l'attends.* » (DM p.196)

Figures rhétoriques

Les figures prédominantes dans cette pièce sont les comparaisons dont l'une des fonctions recherchées est en principe la clarté. La jeunesse de Pia était pour Sire Laurent « *comme une corbeille qu'on devait remplir de fruits* », « *comme deux mains tendues vers tout l'or du monde* ». Il rêvait d'une femme « *pareille à ces femmes des tableaux d'autel qui tiennent dans le bras un enfant...* » (DM p.183) ; il songeait à celles qui sont comme « *l'eau pure qui désaltère après l'ivresse* » (DM p.184). Ces comparaisons, comme d'autres d'ailleurs, n'arrivent pas pour autant à désambiguïser le sens du texte où les frontières entre la réalité et le rêve sont floues, où le passé et le présent se mélangent, où les sentiments sont confus, où les personnages se dédoublent.

Action et personnages en action

L'action unitaire, centrée, est lente, hésitante parce qu'elle est située dans l'espace mouvant des marécages. À l'attente initiale (première scène) suit la rencontre (deuxième scène) et la poursuite du chemin (troisième scène). De même que ces terres molles, les personnages n'ont pas de contours définis ou plutôt ils se défont de leur définition première

et apparente pour prendre, dans leur errance, de nouvelles formes qui ne seront passées que comme des silhouettes incertaines, des ombres presque, d'un monde irréel. Sire Laurent ne s'identifie pas tout de suite devant les habitants du château de la Maremme. Seigneur maître de Sienne pendant sa jeunesse, il entre en scène comme un pèlerin vieilli. On le verra la quitter dans le manteau à capuchon de franciscain. Il va en effet vers Assise.

Au cours de la pièce le personnage se divise en prenant le masque que veulent lui donner les servantes ou Pia : un étranger, un mendiant ou un prêtre. Il parle de lui-même à la troisième personne pour se défendre, comme s'il parlait de quelqu'un d'autre. Le « il » se substitue au « je ». Le « je » parle du « il-je », de *sa fin*, de ses amis, de *son cœur*, de *sa souffrance*, de *cet homme*. Il veut sauver sa face. « [...] *je ne veux pas, dit-il, qu'on dise de cet homme que Dieu ne lui avait pas donné de cœur, lui que son cœur a tant fait souffrir* » Puis, lorsqu'il se découvre devant Pia, il déclare : « *Votre mari est mort [...] Je ne suis plus en vie* » À partir de là le personnage divisé se recompose en un « je » unique pour se justifier en se souvenant de sa vie. (« *J'essayais d'être un homme juste* » « *Je n'ai jamais hésité à prendre la voie la plus pénible* »).

Au début, les servantes le traitent familièrement en employant le « tu » qu'elles donnent aux étrangers et aux mendiants. Mais quand elles reconnaissent en lui leur ancien maître elles l'appellent « *Monseigneur* » marquant de la sorte sa supériorité et leur déférence.

Frère Candide, jeune religieux, son compagnon de route, est perçu à un moment donné comme "*un de ces faux moines qui mettent un froc pour courir les grand-routes et séduire les filles*" (DM p. 190). On suspecte ce qu'on voit, ce qui apparaît comme réel est mis en doute.

Sire Laurent est un homme qui cherche à s'expliquer, à se comprendre et à se faire comprendre, en donnant tous les éléments du passé qui peuvent à son sens expliquer ses attitudes et la vie qu'il a menée. Pia, en revanche parle au présent et au futur et ne revient jamais au passé. Pour elle, Simon n'est pas un souvenir comme pour Laurent. Simon

représente l'amour vécu, au jour le jour, depuis toujours et pour toujours « *Mais je lui raconterai tout ceci et nous rirons ensemble* ». Il n'empêche que l'image qui se dégage de cette femme est évanescence et que le nom de Simon est aussi énigmatique qu'une figure fantomale. Ses servantes comparent Pia à une rose. Sire Laurent se la rappelle comme celle qui « *bougeait devant son miroir comme une fleur au bord d'une pièce d'eau* ». On ne sait, en fait, si elle est une vraie femme ou son reflet, une illusion. Le discours de Pia d'ailleurs est contradictoire et embrouille le lecteur.

« Pia : *Ce n'est pas le soleil ... Il n'y a pas de soleil aujourd'hui puisque Simon n'est pas là.*

Ce n'est pas la fièvre ... je n'ai la fièvre que lorsque je l'attends »

Et Sire Laurent d'insister « *C'est la fièvre, Pia, c'est la fièvre ...* » (p. 196)

Raison et folie se touchent.

« *Il a eu les roses pour complices* » : Ce « il » qui apparaît dès la première scène (DM p. 185) auquel on ne peut associer immédiatement aucun référent concret peut renvoyer à Simon. Or ce Simon apparaît dédoublé dans la figure de la chambrière de Pia qui s'appelait Simone et qui « *avait les mêmes yeux que lui* » (DM p. 192). Cette ressemblance était insupportable pour Sire Laurent qui a séparé à jamais Pia de cette servante. L'ambiguïté de cette image augmente car elle revient de façon presque obsédante dans la mémoire de Sire Laurent qui s'en étonne lui-même « *Et c'est alors (que tout cela est étrange !) que j'ai commencé à me ressouvenir de Simon. J'ai pensé à Simon...* » (DM p. 194).

L'incertitude des choses

L'incertitude est en effet un des thèmes de la pièce qui dans le discours des personnages se manifeste à travers les "*sans doute*", les "*peut-être*", les "*si*" hypothétiques et tous les verbes relevant de l'assurance et de leurs contraires tels que "*être sûr*", "*ne pas être sûr*". À l'incertitude s'ajoute l'erreur, la peur de l'erreur (*Mais on n'est jamais sûr de ne pas s'être trompé de route* –DM p. 191 -) et consécutivement l'idée d'un jugement opéré par quelqu'un qui sait plus que nous. "*Se tromper*", "*ne pas se tromper*" et plus loin "*se méprendre*" placent d'emblée le lecteur devant la problématique de l'erreur, et qui dit erreur

dit faute et péché. Si on n'est jamais sûr de ne pas s'être trompé, c'est parce que l'on considère qu'il y a toujours un autre plus avisé que nous, capable de juger de nos actes. En l'occurrence Dieu. La soumission à quelqu'un d'autre est explicite dès le début dans cette pièce. D'abord la soumission au père. Un père dur et qui délaisse ("*il n'a jamais permis que je l'y accompagnasse*"). Un père dont le personnage sent qu'il n'est pas aimé, qui tient les rennes de l'action du fils et qui le lâche après, libre ... de se tromper.

Sire Laurent dispose de la plus longue part de parole dans *Le dialogue dans le marécage*, c'est logique puisque c'est le mouvement de sa pensée que Marguerite Yourcenar veut montrer. Cependant, les longues tirades de la première scène vont se raccourcissant vers la fin de la pièce jusqu'à s'éteindre presque totalement.¹³² Au cours des dernières répliques Sire Laurent ne prononce que les quelques mots qui lui restent, derniers efforts d'une supplication qui résonne dans l'air comme la cloche dans le vent et qui se perd loin des ouïes indifférentes de Pia. Dans son interaction avec Frère Candide et les trois femmes, son discours suppliant se projette vers un avenir apocalyptique - « *Ce château s'écroulera sur elles ...* » -. Les mots du moine viennent alors l'encourager : « *nous irons ensemble à la recherche du pain des anges* ».

Le Dialogue dans le Marécage est une halte dans un paysage flou, celui que traversent les personnages, celui auquel sont confrontés les lecteurs - spectateurs. Sire Laurent parcourt en mémoire sa vie passée tout en la remettant en question ou en essayant de se l'expliquer. Le retour vers celle qui fut son épouse le conduit vers un cheminement final, chancelant comme celui des mendiants, mais où luit une lumière diffuse.

Les thèmes du doute, du péché et du pardon, de l'apparence et de la réalité, du corps et du cœur confèrent au texte un halo mystique.

L'association entre le vide de l'espace et la mort humaine, suggérée dès le début par les références au repos, au sommeil et à la putréfaction, devient plus patente à mesure que se déroule le texte de sorte que le lieu va comme se transformant en frontière entre le rêve

¹³² Armelle Heliot, commentant la mise en scène du *Dialogue dans le marécage* faite par Jean-Loup Wolff dans un décor de Roberto Plate parle de quelque chose qui apparaissait sur scène « comme l'enroulement du silence ». Malheureusement nous ne disposons que l'article de journal pour imaginer que cela a dû être beau.

et la réalité autrement dit en lisière entre la vie et la mort. L'échange verbal des personnages, qui ont du mal à se reconnaître, prend la forme d'une discussion autour d'une réalité qu'ils ne perçoivent pas de la même manière. Ainsi, par exemple, de la fin de Simon qui pour Sire Laurent "[...] est mort d'une fièvre maligne" et qui pour Pia: "[...] n'est pas mort ... [...] n'habite pas en France" car d'ailleurs la France « c'est de l'autre côté du monde » (DM p. 196). Au bout de la pièce, en effet, on ne sait pas si on a été témoins d'un songe, d'un délire ou d'un morceau de réalité.

Intertextualité

Dans *Le dialogue dans le marécage* se faufilent d'autres textes. Au niveau scénique et venant des propres dires de son auteur, il y aurait une atmosphère inspirée du théâtre Nô qui mélange des vivants et des fantômes « presque pareils les uns aux autres dans un monde où l'impermanence est la loi »¹³³. Puis, Sire Laurent serait le pèlerin halluciné, le *waki* et Pia la revenante, la *shité*. Enfin, les trois éléments canoniques du Nô qui sont la pierre, l'herbe et l'eau se retrouvent dans le château, les roses et le marécage du *Dialogue*.

Au niveau textuel, c'est le Moyen Âge qui accourt. Pia rappelle une autre siennoise nommée Pia dei Tolomeï qui vit toujours dans *La Divine Comédie*. À ce propos Loredana Primozich¹³⁴ a relevé les points de contacts : le *Dialogue dans le Marécage* est composé de trois scènes, le « Chant V » du *Purgatoire* comporte deux strophes de trois vers ; dans les deux cas il y a cinq personnages ; Sire Laurent, Frère Candide et Pia renvoient à Dante, Virgile et Pia ; Sire Laurent, le « pèlerin - pécheur » erre comme Dante dans le *Purgatoire*. En effet, l'emplacement choisi par Marguerite Yourcenar pour situer son dialogue, plein de lumière malgré le trouble des eaux, nous conduit au *Purgatoire* de l'Italien, lieu d'attente, de réflexion et de transformation. Les terres putrides où se dresse le château de la Maremme font penser plus à la mort qu'à la vie. En tout cas, à en juger par les odeurs, tout ce qui y vit est en passe de mourir. Cela n'empêche pas Pia de se dire

V. « Un maniérisme attachant » in *Le Quotidien de Paris* du 14 février 1988.

¹³³ Marguerite Yourcenar. *Mishima ou la vision du vide*. In *Essais et Mémoires*, p. 218.

¹³⁴ « La Pia de Dante ou les nuances musicales d'une pièce yourcenarienne » par Loredana Primozich in *Marguerite Yourcenar et l'Art. L'art de Marguerite Yourcenar*. SIEY, Tours, 1990.

"heureuse" et de cultiver des roses. Le marécage apparaît ainsi comme un lieu de transformation des matières vivantes, espace intermédiaire entre un passé douloureux et un avenir incertain, peut-être aussi comme la dernière marche avant le Paradis, tel le Purgatoire dantesque. En tout cas, les allusions ne manquent pas. L'abri de pure lumière où séjournent la divinité et les élus paraît être annoncé par l'heureuse Pia qui entourée de clarté, cultive des roses et aide les pauvres. L'espace marécageux se dessine comme un seuil, un lieu de passage, une frontière mouvante que Sire Laurent doit traverser pour aller au-delà de la chair, au-delà du visible. "*J'essaie (...) de me dépouiller de moi-même*" (DM p.192). "*J'espère là-bas me débarrasser de mon corps et ainsi je serai de plus en plus nu*"(DM p.192).

Par ailleurs, Frère Candide pousse son maître à aller toujours plus loin: "*Venez Monseigneur. Nous ferons route vers Assise, cette nuit, sous la bénédiction des étoiles et leur fixité nous fera oublier ce qui passe*" (DM p. 201). Ils s'acheminent vers le *ciel des étoiles qui sont fixes*, vers la lumière et on peut inférer que cette lumière qu'ils poursuivent est celle de Dieu.

À la différence de la Pia de Dante, messagère d'une infortune "*Souviens-toi de moi (...)*", celle de Yourcenar, met le personnage de Sire Laurent face à face avec son passé, avec sa conscience. Celui-ci remémore le châtement qu'il a imposé jadis à sa jeune épouse et analyse les raisons qui l'ont poussé à la punir, sans arriver vraiment à se les avouer. « *Notre cœur est en nous, Pia, et Dieu, qui seul le pénètre, ne peut le voir que tel qu'il est, pareil à une éponge dans la mer tiède du sang... Notre cœur, notre cœur qui tremble...* » (DM p. 194) La reconnaissance de ses propres failles est d'autant plus pénible que la femme torturée se dit heureuse. Du coup il comprend que le péché de la chair n'en était pas un puisque Dieu l'a jointe à l'âme dans un unique corps. Ainsi, la distance que Sire Laurent mettait autrefois entre la femme pécheresse et la sainte, "*celle qui Est*", s'écourte, voire disparaît. L'opposition âme - corps n'a plus de sens pour lui puisqu'il a compris que le corps était le support de l'âme et que "*le cœur après tout n'est qu'un morceau du corps*" (DM p. 194). Par ailleurs comment se sentir coupable des désirs qui existent à notre insu? Mais dans la force de l'âge, et considérant la jeunesse comme une *imperfection* ou un *danger* le seigneur de Sienne n'a pas vraiment vécu. Maintenant il est trop tard. Cette « surabondance d'avenir » qui est offerte à tous, lui, il ne l'a plus et Dieu résulte le grand

dupeur qui lui a fait prendre « [sa] rancune pour de la justice, puis [sa] faiblesse pour de la bonté » (DM p. 200).

La richesse intertextuelle du *Dialogue dans le marécage* ne s'arrête pas là. Camilo Faverezani¹³⁵, étonné de la brièveté de la note préliminaire de ce texte par rapport à d'autres préfaces de l'auteur s'est occupé de rechercher la source des échos de G. D'Annunzio et de M. Maeterlinck que Marguerite Yourcenar reconnaît dans sa pièce. Ainsi, a-t-il trouvé des points communs avec la *Francesca da Rimini* et *Le mystère de Saint Sébastien* du premier ; avec *Monna Vanna* et *Pelléas et Mélisande* du second. Le traitement d'une damnée comme Pia et le symbolisme de la rose et de la roseraie, lieu du péché, se retrouveraient chez l'écrivain italien. En revanche, certains procédés stylistiques du *Dialogue dans le marécage* seraient proches de ceux employés par Maeterlinck dans *Monna Vanna*. Quant à *Pelléas et Mélisande*, il ressemblerait au *Dialogue* par l'atmosphère régnante : mouvements intérieurs des personnages, glissement entre le rêve et la réalité, un certain délire des femmes et puis, la même attitude des maris vis-à-vis de leurs épouses (envie de domination, jalousie, injures, punition).

Dans la suite de sa recherche sur les influences qui se laisseraient voir dans le *Dialogue*, C. Faverezani parle encore de *La princesse blanche*, pièce de théâtre de 1904 de R.M. Rilke où les thèmes de la jeunesse, de l'attente et du fantôme s'approcheraient du texte yourcenarien. Ajoutons à cela que ce chercheur accorde une partie de son étude à ce que l'on devrait appeler l'auto-intertextualité : la couleur rose dominante dans la pièce que nous analysons, se retrouve dans « Le crépuscule d'Éros » in *Les Dieux ne sont pas morts*, dans *Les Charités d'Alcippe* et dans « Les clés de l'Église » in *Les songes et les sorts*, textes de Marguerite Yourcenar datant de la même époque du *Dialogue*; le *style tremblé* évoqué tout à l'heure, répondrait à une préoccupation pour la langue qui serait, selon ce chercheur, de nature musicale et que l'on pourrait retrouver non seulement dans *Alexis ou le traité du vain combat* mais aussi dans *Denier du rêve* et dans *Feux*. Les flottements des personnages ; les contradictions de Sire Laurent ; les glissements de Pia entre le rêve et la

¹³⁵ Camilo Faverezani. *Marguerite Yourcenar et la culture italienne*. Univ. Paris III. UFR de littérature générale et comparée. 1989-1990. Thèse de doctorat. Dir. Daniel H Pageaux.

réalité ; les répliques des servantes seraient ainsi les mélodies d'un même thème musical, réinterprété dans différents ouvrages de l'auteur.

Toutes ces références intertextuelles nous éloignent un peu de l'objectif principal du canevas proposé qui est celui de permettre aux étudiants de comprendre de façon globale et partant du seul texte, la pièce de théâtre. Ceci dit, et si nous avons tenu à les mentionner c'est parce qu'elles peuvent constituer pour le professeur autant de pistes de travail pour d'autres séances pédagogiques avec d'autres objectifs. On ne saurait pas méconnaître le profit que l'on pourrait tirer par exemple de la présentation simultanée d'un poème, d'un songe et d'une dramatique.

Le dialogue dans le marécage s'inspire d'un fait divers italien du passé. Le présent sera convoqué au moyen d'un autre fait divers, mais c'est déjà passer à une nouvelle pièce.

Rendre à César¹³⁶.

En transformant son roman *Denier du rêve* (1934 – première version - ; 1959 – réécriture -) en la pièce de théâtre *Rendre à César* de 1961, Marguerite Yourcenar a opéré, un type de transmodalisation appelé « dramatisation ». Cette opération a signifié une *déperdition de moyens textuels*¹³⁷, une redistribution des personnages, une mise en scène et un décor appropriés au genre et au profit d'une éventuelle représentation. Mais le sens n'a pas été touché.

« Comme le roman, la pièce se situe, mi-réalistiquement, mi-allégoriquement, dans l'Italie fasciste de 1933, et relie entre eux des épisodes volontairement épars [...] par la fiction d'une pièce de monnaie passant de main en main »¹³⁸

Dans les deux cas, un attentat échoué contre Mussolini sert de centre à une série d'événements individuels plus ou moins liés au fait divers principal.

Bref, la composition de *Rendre à César* n'a présenté pour l'auteur que des problèmes de forme. En réduisant certains épisodes du roman; en en développant d'autres; en adoptant le mode dialogique d'expression et en donnant de l'importance aux différentes voix, Marguerite Yourcenar a modifié son hypotexte pour répondre aux exigences d'un autre texte en principe destiné à la scène. Il en a résulté un ouvrage divisé en trois actes qui met en mouvement une trentaine de personnages.

Résumé de la pièce, par actes

Acte I

Une série de personnages et de comparses sont sur scène accompagnés de leurs soucis. À la terrasse d'un bistrot romain, dans un cabinet médical, à l'intérieur d'une église ou sur son parvis, ils échangent quelques propos insignifiants pour rentrer aussitôt dans leurs inquiétudes au moyen de longues tirades solitaires. Un dessein volontairement éclaté de cet acte fait ainsi apparaître et disparaître des personnages qui n'ont apparemment rien à voir, ou peu à voir, les uns avec les autres.

¹³⁶ Marguerite Yourcenar. *Rendre à César*. In *Théâtre I*. Gallimard, 1971. P 7 à 134

¹³⁷ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Seuil, 1982

¹³⁸ Marguerite Yourcenar, *Rendre à César*, Gallimard, 1971, page 9.

La nouvelle de la mort de Carlo Stevo, un anarchiste confiné aux îles Lipari, pourrait être considérée comme le nœud de l'acte premier si l'on pense que cette information constitue le déclencheur de certains déplacements conduisant à l'acte deux où se concentre toute la force dramatique de la pièce. Mais à côté de cette bruit qui passe, une parole individualisée se fait entendre qui révèle les peurs, les hantises et les frustrations de chaque personnage et qui donne le ton de l'angoisse régnante : Lina Chiari est rongée par un cancer ; Marcella Ardeati est décidée à abattre le dictateur ; Rosalia di Credo va mettre fin à ses jours ; le père Cicca refuse de s'endormir « *dans la douceur de Dieu* », « *Tant qu'il y aura dans la rue une vieille femme sourde, un mendiant aveugle, tant qu'il y aura dans la rue un âne suppurant sous son bât, un chien affamé qui rôde [...]* » (RC p. 58)

Acte II

L'espace, ici fermé et réduit à deux chambres plutôt sombres et pauvres, réunit quatre personnages qui ont à leur manière un rapport à la clandestinité par le lien étroit ou lointain qui les unit au grand absent, Carlo Stevo. Marcella Ardeati, sa camarade idéologique ; Alessandro Sarte époux de celle-ci ; Giovanna Stevo, la femme du *révolutionnaire*, Massimo Iakovleff, l'ami de Stevo, l'ami de Marcella mais qui se révèle en même temps agent secret du régime.

Un tête-à-tête entre Alessandro et Marcella, constitue le nœud de l'action. Un deuxième tête-à-tête de secrets avoués entre la jeune et Massimo prépare la séparation définitive de cette femme d'avec le monde. Le dénouement de l'acte est marqué par le discours du dictateur et la marche désespérée de Marcella vers le Palais Balbo où une fête politique se déroule.

Acte III

Il n'y a pas vraiment de péripéties dans cet acte, pas plus qu'il n'y en avait dans le premier. Seulement les réapparitions de plusieurs personnages de la rue (Dida, la fleuriste ; Massimo, le jeune russe désabusé ; Clément Roux, le peintre mourant ; Oreste Marinunzi, le pauvre ivrogne) au cours desquelles ils se laissent aller à leurs pensées et réagissent à leur façon, à la nouvelle de l'attentat contre le tyran et de la mort de l'attaquante. Mais avant cela, dans une loge du Cinéma Mondo, on a vu se dérouler un rapport secret et intime entre deux spectateurs (Alessandro et Angiola Fidès), mise en abîme des gestes de l'écran montrant un homme et une femme « *sombrer ensemble* » au

milieu d'un orage. Ce dédoublement qui cherche à souligner le moment d'extase des amants trouve dans un hors-scène orageux, lui aussi, un écho doublement ironique, l'achèvement de Marcella Ardeati dans *l'orgasme de la mort*.

C'est la fin. La voix du poète prend alors en charge la description de la nuit sur Rome. Celle du dictateur examine les conséquences de l'agression dont il est sorti sain et sauf et s'autocomplaît dans la fermeté de son attitude. Les autres personnages, revenus à leur routine journalière échangent des répliques courtes cette fois-ci. Lina Chiari esquisse une faible prière. Oreste Marinunzi seul se soûle et délire longuement de bonheur et de peur d'avoir été pour la cinquième fois père de famille dans un monde redoutable.

Disons en peu de mots que, autour d'un acte central où une jeune italienne, s'entête dans sa décision d'abattre *César*, une trentaine de personnages vivent, vagabondent, s'entrecroisent sans arriver vraiment à tisser entre eux des liens profonds. Une pièce de monnaie passant de main en main les rapproche le temps d'un échange et symbolise peut-être la froideur et l'inconsistance des relations sociales.

La ville et ses rues donnent de l'unité à l'ouvrage qui se présente comme labyrinthe où des individus apparaissent, disparaissent et se perdent dans la platitude de leur vie quotidienne. Au fil de ces trois actes, Rome, décline comme le jour sous le poids du pouvoir dictatorial. Éclairée par la lumière de midi puis à peine entrevue dans la pénombre crépusculaire, elle s'enfonce enfin dans la nuit totale où la lune n'illumine que les hurlements de la louve.

La consigne à proposer aux étudiants si l'on veut qu'ils travaillent l'argument d'une pièce de théâtre en fonction de sa structure pourrait être celle-ci :

Exercice de résumé

Consigne : lisez le texte de théâtre proposé dans sa totalité, puis

1. dégagez de chaque acte et dans la mesure du possible

L'exposition

Le nœud

Les péripéties

Le dénouement

2. faites un résumé suivi en reliant les informations dégagées.
-

Lecture contrastive : *Denier du rêve* et *Rendre à César*

Le passage de *Denier du Rêve* à *Rendre à César* a déjà été étudié dans le détail¹³⁹. Le contraste des deux ouvrages permet d'observer comment au moyen de procédés de réduction ou développement, suppression ou ajout, transformation dialogique, l'écrivain opère la dramatisation de son texte. Voici les modifications qui ont été recensées (nous reprendrons les points encadrés pour l'exemplification d'une lecture contrastive en classe):

1. Réduction de l'histoire de famille de Ruggiero di Credo et du mariage et la vie difficile de Dida.
2. Développement des circonstances du mariage d'Angiola Fidès et du chagrin de Paolo Farina
3. Disparition du rôle de Miss Jones qui dans *Rendre à César* n'est qu'un comparse.
4. Suppression de la scène où Giuseppa jalouse Miss Jones.

¹³⁹ C. Favre cite à ce propos un article de E. von der Starre intitulé « Du roman au théâtre : *Denier du rêve* et *Rendre à César* » paru dans les Cahiers de recherches des instituts néerlandais de langue et littérature française n° 8 de 1983.

5. Peu de modifications de l'épisode où l'on retrouve Marcella, Giovanna, Alessandro et Massimo
 6. Plusieurs modifications de la scène de cinéma où se retrouvent Angiola Fidès et Alessandro Sarte
 7. Anticipation : dans *Rendre à César*, Massimo est au courant de la mort de C. Stevo alors que dans *Denier du Rêve* il apprend la nouvelle par Alessandro
 8. Simple allusion à la mort du père de Marcella et suppression du récit de la poursuite judiciaire de sa mère pour manœuvres abortives, dans *Rendre à César*
- | |
|--|
| 9. Ouverture monologuée de l'acte III remplaçant le récit du narrateur dans le roman |
|--|
10. Résumé des souvenirs d'Angiola
 11. Ajout de la feuille d'État Civil à la fin de *Rendre à César*.

Prenons pour l'exemple le monologue qui ouvre l'acte III (V. encadré ci-dessous) et comparons-le à la partie qui lui correspond dans le roman. Il s'agit du moment où, après le discours du dictateur, Alessandro est posté en face du Cinéma Mondo en train d'attendre Marcella. Voici comment l'épisode est résolu dans les deux textes

« [...] Après avoir quitté Marcella, Alessandro s'était immédiatement fait conduire au palais Balbo. Sûr, en dépit de soi-même, que quelque chose allait s'accomplir, il n'avait fait que traverser les salles d'apparat pesamment dorées, encombrées d'uniformes et de toilettes de soir. Posté sur le terre-plein à l'entrée de la place, prêt à défendre une femme sans l'approuver, ou même en la désapprouvant, à peu près comme un sceptique indifférent à tous les dieux eût pu s'associer par amour à une chrétienne exposée aux bêtes, il avait absurdement tâché de reconnaître cette tête dans la foule anonyme ; de phrase en phrase, de poing levé en poing levé, sous le ciel de plus en plus lourd, dans l'enthousiasme suant de la foule, il avait tour à tour redouté, espéré, désespéré que claquât brusquement un coup de feu. Le discours plus long que d'habitude avait pris fin sous des vivats mouillés par l'orage. Traversant la chaussée au milieu de la cohue qui fuyait l'averse, il s'obligea à ne pas manquer au rendez-vous offert sous le porche du Cinéma Mondo. Au bout d'un instant, il avait pourtant renoncé à cette station ridicule. Il était peu probable que Marcella viendrait d'elle-même faire constater sa déroute. Elle avait dû rentrer chez elle, se jeter sur son lit pour pleurer ou pour dormir. L'idée lui vint qu'une telle humiliation eût pu ramener une femme à la réalité, à l'amour ; il pouvait peut-être s'attendre à la trouver chez lui, devant sa porte, fade comme la défaite, réduite par l'aveu de sa lâcheté à n'être pour lui qu'une amante comme les autres ; le dégoût qu'il en éprouva lui fit comprendre qu'il n'aimait en elle que ce courage que somme toute elle n'avait pas [...] »

Marguerite Yourcenar, *Denier du rêve*, Gallimard, 1971. Extrait pp 139-140

SCÈNE I

L'entrée du Cinéma Mondo

Le décor consiste en deux énormes affiches violemment éclairées, placées au premier plan, représentant Angiola Fidès. Entre elles, un peu en retrait, la guérite de la caissière invisible.

ALESSANDRO, *seul, debout contre l'affiche de gauche* : Je n'avais jamais compris auparavant ce que signifiait le mot attendre. Attendre quoi ? Imbécile ! Tu n'as fait que traverser les salles du Palais Balbo brillant d'uniformes et de toilettes de soir ; tu es ressorti ; tu t'es faufilé aux premiers rangs, dans la foule ; tu as attendu. Avec ironie, avec angoisse, avec un enthousiasme inepte dont tu ne te soupçonnerais pas capable... Qu'attendais-tu ? ... Tu ne Le hais pas ; tu ne veux pas Sa mort ; au fond, tu sais à quoi t'en tenir sur ceux qui se mêlent de régenter les affaires humaines ; tu tâches tout au plus de n'être ni dupe ni victime. Et cependant, avoue-le : de lieu commun en lieu commun, de poing levé en point levé, tu as tour à tour craint, espéré, désespéré que claquât ce coup de feu. Mais rien... Le mannequin impérial s'est retiré sain et sauf du balcon, pas même mouillé par l'averse ... La foule s'est débandée sous l'orage... Avais-tu vraiment cru que de cette inertie, de ce marasme, de ces ovations réglées comme au théâtre surgirait ce soir quelque chose, quelqu'un ... Et que ce quelqu'un serait elle ... Et comme un païen défendant au Cirque une chrétienne livrée aux bêtes, tu t'apprêtais pour un de ces grands moments faits pour les films ou pour les livres. Car enfin, tu ne l'aimes pas à ce point-là... Tu ne veux pas cela ; tu as assez de bon sens pour ne pas vouloir dans ce monde en désordre un désordre de plus. Alors quoi ? Le sentiment que cette comédie ne peut pas durer, que la bâtisse en porte-à-faux croulera un jour ou l'autre, et qu'il serait quand même beau que ce fût elle, que ce fût cette femme... Te voilà réduit à ce personnage d'opéra, à cet amant, à ce conjuré romantique... Et tu stationnes sous cet auvent de cinéma comme un homme qui attend une bonne fortune, et elle n'y est pas non plus, à ce rendez-vous de la défaite que tu lui avais donné rue Fosca. Regarde plutôt ... [...] »

Marguerite Yourcenar, *Rendre à César*, Gallimard, 1971. Extrait, pp 95-96

Les différences typographiques repérables immédiatement, nous parlent déjà de la différence générique qui sépare les deux extraits. Dans le premier, aucune « perturbation » graphique. La parole est entreprise par un narrateur omniscient extradiégétique qui nous raconte les événements et aussi les sentiments d'un « il » du nom d'Alessandro, par rapport à une telle Marcella et par rapport à lui-même. Le récit est fait au passé (passé du récit) dans lequel alternent le passé simple, l'imparfait et le plus-que-parfait. Le langage est soutenu (à preuve, l'imparfait du subjonctif) et stylisé. Les phrases sont longues, complexes mais ont la cadence typique de la langue de Marguerite Yourcenar qui paraît naître d'un rejet vers la fin de la principale ce qui implique une rétention de l'information à donner et le ménagement d'une sorte de suspense. À cela s'ajoutent les répétitions des termes, l'accumulation des compléments circonstanciels, les comparaisons explicites, les éclaircissements parenthétiques, les modalisateurs et enfin, les énumérations, fréquentes et brèves, qui coupant court à des phrases prolongées syncopent et rythment le texte. On a l'impression d'une écriture en contretemps.

Ex : (*Prière de lire les caractères droits d'abord d'un trait, puis lire chaque ligne à l'horizontale*)

« Posté sur le terre-plein à l'entrée de la place, : circonstances
 prêt à défendre une femme sans l'approuver, : circonstance
 ou même en la désapprouvant, : éclaircissement
 à peu près comme un sceptique indifférent
 à tous les dieux eût pu s'associer par amour
 à une chrétienne exposée aux bêtes, : comparaison
 il avait absurdement tâché de reconnaître cette tête : *principale avec adverbe modalisateur*
 dans la foule anonyme ; : circonstance

de phrase en phrase, : circonstance avec répétition
 de poing levé en poing levé, : circonstance avec répétitions
 sous le ciel de plus en plus lourd, : circonstance avec répétition
 dans l'enthousiasme suant de la foule, : circonstance
 il avait tour à tour redouté, espéré, désespéré
 que claquât brusquement un coup de feu » : *principale avec énumération, mots répétés et adverbe modalisateur*

Dans le deuxième extrait en revanche, trois types de caractères (capitales, italiques et bas de casse) nous indiquent d'emblée que nous avons sous les yeux un texte de théâtre. De ce même fait, la parole est prise par le personnage, Alessandro dans notre cas. Il prononce un monologue, cependant, un jeu de pronoms s'établit immédiatement entre un « je » et un autre « je » c'est-à-dire un « tu ».

« Les non-dialogues - monologues et soliloques – sont naturellement et même doublement dialogiques : d'abord parce qu'ils supposent, du fait qu'ils sont théâtre, un allocataire présent et muet, le spectateur ; dialogues, ensuite, parce qu'ils comportent presque nécessairement une division interne et la présence, à l'intérieur d'un discours attribué à tel locuteur, d'un énonciateur « autre ». »¹⁴⁰

L'attention portée sur la situation d'énonciation rend les clés de la compréhension (Qui parle à qui ? Où ? Quand ? Pourquoi ?). De même, c'est elle qui permet l'interprétation de ces « *Le* » et « *Sa* » en majuscule, dont le référent est l'ombre innommable d'un pouvoir obsédant ; ou encore celle des plusieurs démonstratifs (*cette* inertie, *ce* marasme, *ces* ovations, *ce* soir, *cet* auvent...) et autres déictiques spatio - temporels.

Le temps prédominant dans ce morceau choisi est le présent de l'indicatif et de l'impératif mais quand le personnage se rappelle le passé il le fait au moyen du passé du discours (passé composé). Les phrases sont courtes et semblent poursuivre un discours intérieur surgissant des émotions et sentiments du locuteur. De là les autoinjures et les questionnements.

La transtylisation, c'est-à-dire, les variations stylistiques imprimées à l'hypertexte (*Rendre à César*) semblent aller dans le sens d'une simplification et d'une simplicité. La « *caissière* » définie ailleurs dans le roman comme celle « *qui sert d'entremetteuse entre les ombres et nous* » devient la caissière « *invisible* » tout court. « *Les salles d'apparat pesamment dorées encombrées d'uniformes et de toilettes de soir* » disparaissent au profit des « *salles du Palais Balbo brillant d'uniformes et de toilettes de soir* ». La comparaison « *comme un sceptique indifférent à tous les dieux eût pu s'associer par amour à une chrétienne exposée aux bêtes* » est remplacée par cette autre « *Et comme un païen défendant au Cirque une chrétienne livrée aux bêtes* ». « *De phrase en phrase* » est changée par « *de lieu commun en lieu commun* » expression plus subjective comme le requiert le genre. L'idée qui passe derrière « *cette station ridicule* » dans le roman est

rendue dans *Rendre à César* par une suite *in crescendo* d'énoncés nominaux : « *ce personnage d'opéra, cet amant, ce conjuré romantique* ». La pensée cachée d'Alessandro par rapport au régime et au détenteur du pouvoir se laisse capter dans une série de métaphores renvoyant au lexique théâtral. Le tyran est un « *mannequin impérial* » qui préside un « *Cirque* » dans lequel sont déchirées les victimes du peuple lors d'une « *comédie* » qui ne finit pas de conclure, et dans une « *bâtisse en porte-à-faux* » qui devra un jour ou l'autre crouler.

L'approche comparative de *Denier du Rêve* et de *Rendre à César* peut permettre, comme on vient de le voir, de comprendre entre autres choses les différences de genre et de saisir les particularités stylistiques d'un écrivain. Connaissant les ouvrages, on peut proposer des morceaux choisis différents, à différents petits groupes d'étudiants. La mise en commun des résultats du contraste recherché serait riche parce que la focalisation diversifiée apporterait dans chaque groupe des éléments nouveaux et en même temps il serait possible de dégager les récurrences qui informeraient sur les particularités de l'écriture yourcenarienne.

Une fois que le procédé de transmodalisation a été compris par les étudiants grâce à cette pratique contrastive, il serait intéressant de leur proposer un exercice d'écriture qui consisterait à passer d'un genre à l'autre. Sachant que grande partie de ce qui est description romanesque est effacée des textes théâtraux car elle est prise en charge par le décor et la mise en scène, on pourrait par exemple proposer de « *narrativiser* » un extrait didascalique. En voici un exemple :

Suggestion pédagogique

Exercice de transformation textuelle 1

Consigne : Voici ci-dessous une didascalie extraite de *Rendre à César* de Marguerite Yourcenar. Lisez ce texte attentivement, puis transformez-le en un récit au passé. Pour cela, imaginez que vous êtes un narrateur omniscient. Vous raconterez donc tout ce que vous savez du travail habituel du personnage et des gens qui viennent le voir. Dans votre récit il y aura des descriptions et un événement. Veillez donc à faire accorder les verbes en fonction de cette contrainte.

¹⁴⁰ Anne Ubersfeld *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*. Belin, 1996, p. 21

« *Le cabinet de consultation du docteur Sarte.*

À droite, dans une lumière nette et dure, le bureau du docteur Sarte. À gauche, mal éclairé par un faux jour, le salon où des personnages muets entrent, s'asseyent, se relèvent pour prendre un journal illustré, se rasseient sans échanger entre eux la moindre parole. Parmi eux, Clément Roux, puis Giovanna Stevo, introduits séparément par une femme de chambre silencieuse. Le manège dans le salon durera pendant toute la scène.

Le docteur Sarte, assis à son bureau, téléphone. Lina, à demi vêtue, occupe une chaise en face de lui. Par décence ou parce qu'elle a froid, elle serre contre sa poitrine la robe qu'elle a enlevée pour l'examen. »

Marguerite Yourcenar, *Rendre à César*, Gallimard, 1971. Extrait, page 39.

L'exercice inverse est aussi à envisager : prenons pour l'illustrer la scène de jalousie contenue dans *Denier du Rêve* et disparue de *Rendre à César*.

Exercice de transformation textuelle 2

Consigne : Vous lirez ici bas un extrait du roman *Denier du rêve* d'où Marguerite Yourcenar a tiré la pièce de théâtre *Rendre à César*. L'extrait en question a disparu de la pièce de théâtre. En vous inspirant du récit vous construirez une scène dramatique à trois personnages (Giulio, Giuseppa et Miss Jones) que vous introduirez par une didascalie adaptée à la situation donnée.

« Il [...] avait vainement compté que les manies de sa femme s'atténueraient avec l'âge ; les défauts de Giuseppa vieillie avaient au contraire monstrueusement grossi comme ses bras et sa taille ; rassurée par trente ans d'intimité conjugale, elle ne les dissimulait pas plus que ses imperfections physiques : il devait supporter que Giuseppa fût jalouse, comme il avait dû se faire à ce que ses mains fussent toujours moites. Il atteignait la soixantaine ; son visage onctueux luisait comme s'il s'était à la longue imprégné de ses pommades et de ses huiles ; elle ne le voyait pas tel qu'il était vraiment : elle avait créé de toutes pièces, pour s'en faire souffrir, un Giulio séducteur de filles qui l'intéressait plus que le Giulio réel. La veille, elle était venue faire une scène dans l'étroite boutique où le moindre geste un peu brusque mettait en danger tant de parfums, elle l'avait forcé à renvoyer sa nouvelle vendeuse, une intéressante petite Anglaise qu'il avait prise par pure charité pour l'aider aux heures d'affluence. Miss Jones se trouvait momentanément à Rome sans ressources : ce n'étaient pas les quelques leçons de conversation qu'elle donnait qui lui suffiraient pour vivre. Giulio soupira, mortifié par les soupçons de sa femme, oubliant qu'il avait beaucoup regardé les longues jambes minces de Miss Jones. A côté des malheurs officiels, déplorés chaque soir à la table de famille, le départ de la touchante Anglaise lui fait [sic] l'effet d'un romanesque petit malheur pour lui seul. »

Marguerite Yourcenar, *Denier du rêve*, Gallimard, 1971, Extrait, pp 37-38

Quittons maintenant la lecture contrastive et concentrons-nous sur la pièce de théâtre, uniquement.

Lecture *microscopique*

Michel Vinaver, dans le livre, écrit sous sa direction, *Écritures dramatiques, essais d'analyse de textes de théâtre*, propose une méthodologie qui consiste à dégager le fonctionnement général d'un texte théâtral à travers l'analyse « *au ralenti* » d'un fragment. Cette observation microscopique donnerait selon lui les clés qui permettraient de comprendre une pièce de théâtre dans son ensemble. Il s'agirait de pointer, réplique par réplique, les actions produites par la parole en cherchant à déterminer :

*Ce qui se passe

*Par quel moyen (quelles figures textuelles) ça se passe

*Les liaisons fonctionnelles s'opérant entre la micro-action d'une part, et les événements, informations et thèmes d'autre part.¹⁴¹

Tout en admettant que le travail sur un extrait ne dispense pas l'apprenant de l'étude complète d'un ouvrage, nous pensons que la méthode proposée est opératoire et qu'elle peut s'adapter à l'étude d'un texte de théâtre en classe de français langue étrangère. Voici schématisée une première ébauche d'analyse microscopique appliquée à la première scène de l'acte II de *Rendre à César*. Elle prendra en considération la situation de départ, les événements, les thèmes, la parole, les didascalies, les figures textuelles, les changements qui se produisent entre le début et la fin de la scène. (Il va de soi qu'une proposition de ce type est à envisager lorsque les étudiants n'ont pas encore lu la totalité du texte.)

Acte II, scène I, pages 59 à 68 de *Rendre à César* de Marguerite Yourcenar, Gallimard, 1961 :

¹⁴¹ Nous renvoyons le lecteur à : Michel Vinaver (sous la direction de) *Écritures dramatiques, essais d'analyse de textes de théâtre*, Actes Sud 1993, en particulier au chapitre intitulé « Méthode d'approche du texte théâtral »

Situation de départ : C'est le soir. Un homme et une femme se trouvent au seuil de la porte de l'appartement de Marcella Sarte, à Rome, rue de Fosca.

Événements 142: trois événements marquent la scène et font progresser l'action:

- l'arrivée de Giovanna, la visiteuse, (épouse de Stevo) chez Marcella
- la nouvelle de la rétractation de Carlo Stevo condamné pour avoir agi contre le régime
- l'entrée en scène d'Alessandro, le mari de Marcella et adepte au Parti.

Thèmes : le nom de Carlo Stevo est le déclencheur d'une discussion autour de la politique et le pouvoir, et les prises de position de chaque personnage. À partir de là, les notions de vérité et de mensonge, de révolution et de conformisme circulent à travers les actes de parole de cette scène, se combinant avec les jeux de lumière et d'ombre, métaphores du jour et de la nuit, qui cachent et qui découvrent alternativement certains coins de l'espace scénique. L'objet « journal » instrument du faux comme du vrai vient concrétiser par métonymie les notions de mensonge et de vérité.

Parole : La parole est action et instrument à la fois¹⁴³. Dans le cas du fragment choisi, un exemple de parole – instrument est fourni par les mots de Massimo:

« Carlo Stevo vient de rétracter par écrit ce qu'il appelle ses erreurs. Il retire ses accusations contre certains chefs de file du parti au pouvoir. Sa lettre équivaut à une espèce de demande de grâce. » (RC p. 66)

Cette réplique constitue un événement qui va pousser l'action à prendre un tournant particulier.

Début et fin de la scène : L'arrivée d'une « célèbre inconnue » chez Marcella Ardeati crée une tension dramatique qui augmente à mesure que le dialogue se développe et qui arrive à son point culminant lorsque Massimo parle de la rétractation de Carlo Stevo. Cette nouvelle génère

¹⁴² Événement = renversement majeur d'une situation (V. Michel Vinaver *Op.cit.* p. 899)

¹⁴³ « La parole est action [...] quand elle change la situation, autrement dit quand elle produit un mouvement d'une position à une autre, d'un état à un autre.

A l'opposé, la parole est instrument (ou véhicule) de l'action quand elle sert à transmettre des informations nécessaires à la progression de l'action d'ensemble ou de détail.

La parole peut, dans certains cas, être à la fois action et instrument de l'action : elle accède à un statut mixte. Il peut y avoir, aussi, alternance, dans un texte dramatique, de paroles-actions et de paroles-instrumentales. » Vinaver, Michel, *Op.cit.* p. 900.

- chez Giovanna l'illusion d'une grâce accordée à son époux et un prompt retour au foyer
- chez Marcella la chute d'une idole
- chez Massimo l'espoir que Marcella renonce « à ce qu'elle pense »

Figures textuelles ¹⁴⁴:

À part les fréquents retours sur soi que chaque personnage fait pendant cette scène, les figures textuelles prédominantes sont celles de l'attaque et de la riposte. Marcella et Giovanna sont en effet "sur les nerfs" et elles cherchent à garder leur position en repoussant la parole de l'autre et en la contre-attaquant. En voici quelques exemples:

« Giovanna: [...] *Voici plus de trois mois que je suis sans nouvelles ... Je n'ai pas l'habitude de rendre visite à des inconnus ... Mais j'avais cru ... Je m'étais dit que vous aviez peut-être des arrangements que nous n'avons pas ...*

Marcella : *Carlo n'écrit à personne. Nous n'avons pas d'arrangements, comme vous dites, et quant aux cartes officielles, timbrées par le gouverneur de l'île, on les intercepterait si elles contenaient quoi que ce soit d'essentiel. Je ne les vois pas nous informant qu'il va bien et qu'il fait beau temps.*

Giovanna, comprenant mal, grandiloquente: *Mais il ne va pas bien! Vous ne vous souvenez pas qu'il lui arrivait de cracher le sang? On le croyait guéri, et puis ... Même quand j'étais là pour le soigner ... Qui sait si au moment où je parle il n'agonise par dans l'infirmerie de la prison, l'infortuné?*

Marcella : *Malade ou non, c'est tout un, en ce qui les concerne ... Vous ne vous imaginez pas qu'ils vous le rendront vivant?*

Giovanna : *Et pourquoi pas? ... On a fit circuler une pétition à l'étranger ... On compte sur Sa générosité, à LUI, sur sa clémence [...], » (RC p. 64).*

D'après la façon dont les répliques se relient entre elles dans l'exemple ci-dessus on peut parler de bouclage parfait parce que sémantiquement les répliques renvoient aux contenus des répliques précédentes comme suit : (L'exemple n'est pas exhaustif. « ↑ » signifie « renvoie à »)

¹⁴⁴ Nous empruntons ici à M. Vinaver (*Op. cit.* p. 901-902) les termes suivants : *attaque, défense, riposte, esquive et mouvement vers.*

Si on observe les attitudes requises par l'auteur on remarque deux caractères qui s'opposent, celui des femmes et un troisième qui sachant qu'un conflit peut surgir entre les deux tente de radoucir la situation. Aux traits fermes, violents, farouches, indignés de Marcella s'opposent l'insolence et la maladresse de Giovanna. Le jeune homme en est l'intermédiaire. La simplicité et le décor un peu négligé de la chambre, parlent d'un milieu social plutôt pauvre que la figure bourgeoise de la visiteuse vient déranger. Deux objets font signe : une image pieuse « *placée un peu de guingois* » (RC p. 61) rappelant peut-être que la religion n'est pas bien venue dans ce milieu de révoltés et un journal dont les informations feront sursauter les personnages et, comme nous l'avons déjà dit, progresser inéluctablement l'action.

La lecture globale de *Rendre à César* nous a permis de dégager quelques thèmes et certains aspects de langue qu'il faudrait approfondir. Nous les évoquerons ici sous forme de *notes de lecture* en nous arrêtant sur l'une d'elles pour fournir un exemple de ce qui peut être tiré d'une étude thématique.

Notes de lecture

La mort prend toute la place dans *Rendre à César*. Que ce soit par l'apparition d'une maladie insidieuse, la déchéance naturelle, la tentative de meurtre ou le coup fatal, tous les personnages en parlent, tous en souffrent. Sous forme d'attrait ou de rejet, le rapport à la mort est rendu comme il existe chez l'homme, à la manière de pulsion. La mort - accoucheuse, donneuse de vie, est dans cette pièce de théâtre une image qui revient, ainsi que dans d'autres œuvres de Marguerite Yourcenar.

Le désir, ou plutôt le fait de se laisser aller à ses poussées, est présenté comme instrument de l'oubli (ex. Alessandro avec Angiola Fidès dans la loge du cinéma) ; (Clément Roux sur le point de mourir se rappelant la chair rose et jeune d'une fillette, sous les tissus légers de sa robe d'été). La sensualité a sa place aussi comme substitut du plaisir vraiment éprouvé. (Marcella, toute au devoir qu'elle s'est imposée, a du mal à accepter qu'elle aime encore Alessandro et évite de retomber dans ses bras).

Le rêve. La dimension onirique est importante et circule avec le denier. « *On n'achète pas l'amour : les femmes qui se vendent ne font après tout que se louer aux hommes ; mais on achète du rêve ; cette denrée impalpable se débite sous bien de formes* ». ¹⁴⁵ Farrell et Farrell ont étudié cet aspect dans le roman et ont montré comment les différents personnages *achètent leurs rêves* :

« Paolo Farina achète l'illusion de l'amour auprès de Lina Chiari. Celle-ci achète l'illusion de la beauté et surtout de la santé chez le parfumeur ; Giulio Lovisi achète l'espoir d'une vie meilleure par l'offrande de cinq cierges à la Vierge ; Rosalia di Credo achète sa mort, fin de toutes les illusions précédentes ; Marcella achète symboliquement le revolver d'Alessandro, illusion de son action individuelle, et ainsi de suite jusqu'à l'illusion d'un monde artificiel dans lequel entre Oreste Marinunzi grâce à l'effet du vin » ¹⁴⁶

On retrouve la même chose dans *Rendre à César* sauf que Giulio achète quatre cierges et non cinq.

Le mythe. Les réminiscences mythiques existent, beaucoup moins cependant que dans *Denier du Rêve*, où l'écrivain passe presque naturellement des noms des personnages aux évocations mythiques. Pour la Marcella de *Rendre à César*, Marguerite Yourcenar a gardé les noms substitués de furie, méduse, Némésis, Charlotte, alors que dans *Denier du Rêve* le même personnage est aussi Électre, Clytemnestre, Madeleine, Judith, Gorgone, Psyché, Phèdre et d'autres encore réunissant en elle les traits les plus saillants de ces féminités païennes, chrétiennes, légendaires ou historiques plus le rêve le plus élevé d'un Icare.

Mais dans *Rendre à César* certaines de ces évocations restent sous-jacentes. En relisant les répliques de l'acte II en ne peut par exemple s'empêcher de penser au mythe d'Électre. L'auteur y fait une allusion lorsqu'il fait dire à Massimo « [...] ton père (c'est drôle qu'on ne puisse parler de venger son père sans avoir l'air de jouer un vieux

¹⁴⁵ Marguerite Yourcenar, *Denier du rêve*, Gallimard, 1971, p. 20.

¹⁴⁶ C. Faverzani, *op cit*, p.558

mélodrame) » (RC p. 83). Marinunzi, l'Oreste de *Rendre à César*, descend aux enfers en buvant la potion qui endort.

Le personnage de Massimo, lui, insaisissable, laissant voir l'ambiguïté de ses rapports avec Marcella et avec Carlo Stevo devient un autre Hermaphrodite.

La pièce s'achève enfin sur une image de Rome où seules dans la nuit La Furie endormie, l'Hermaphrodite, la Vénus et le Gladiateur partagent les songes de Marinunzi et du vieux peintre malade et mourant.

Le tyran contre lequel s'insurge Marcella est un mythe d'un autre genre. On le désigne toujours de façon allusive « *Il* », « *LUI* », « *César* » ce qui prouve que tout le monde sait qui il est mais personne n'ose le nommer. C'est une force invisible qui hurle et qui tue. On le verra sur la fin, métonymiquement représenté par ses bottes, ses armes et sa chemise noire posées et éclairées exprès sur l'une des scènes finales de la pièce.

L'église, compromise avec le pouvoir régnant (Marcella tombe sur la Place des Martyrs) peut être toutefois source de soulagement pour les gens du peuple. « *Opium des faibles* » pour les rebelles, Dieu est consolation pour les conformistes qui prient mécaniquement devant les images saintes comme dans les neuvaines.

La femme dans cette pièce, est sainte, méduse ou furie et mérite que nous nous y attardions un instant. Le thème peut être abordé en prenant en compte les désignations et les figures de style (des comparaisons dans ce cas-ci). Nous ne faisons ici que répertorier ce qui se trouve dans la pièce. Un travail interprétatif devrait suivre à cet exercice de repérage. Mais pour le moment occupons-nous du repérage lexical.

Sur les 32 personnages et comparses répertoriés dans *Rendre à César*, dix sont des femmes. À l'exception de l'ouvreuse, de Miss Jones et de Giuseppa Lovisi qui y ont de très brèves interventions, les personnages féminins de cette pièce parlent beaucoup. Réunies en l'espace étouffant de la Rome de 1932, elles prennent la parole pour dire leur angoisse, leur difficulté d'être. Quelles sont ces femmes? Quelle est leur place et quel est leur rôle dans la société dans laquelle elles habitent? De quels termes on les désigne?

Lina Chiari, née à Florence, décédée à Rome, à l'âge de 35 ans est une jeune prostituée rongée par un cancer; Dida Panicole, 81 ans, une vieille fleuriste, mère de

famille – nombreuse -; Rosalia di Credo, sicilienne, 38 ans, une célibataire, privée d'amour vendant des cierges à l'église; Giovanna Stevo, la femme de Carlo Stevo, est la mère victime et délaissée; Angiola Fidès, sicilienne comme sa sœur Rosalia, une provinciale montée à la capitale, devenue actrice de cinéma (elle meurt à Miami); Marcella Sarte, enfin, 34 ans, la rêveuse révolutionnaire, la vengeresse qui va tenter d'assassiner le dictateur.

Les termes concernant la femme, relevés au fur et à mesure de la lecture, peuvent être regroupés en ensembles réunissant des noms de parenté, des noms de métiers, des noms propres, des noms communs généraux, des mots appréciatifs - négatifs et positifs -, des mots enfin révélateurs d'une provenance sociale.

Parmi les noms de parenté concernant la femme on retrouve "*belle-sœur*", "*filles*", "*mère*", "*Maman*", "*femme*", c'est-à-dire épouse, et "*parente*".

Les métiers recensés: actrice, propriétaire, femme de chambre, infirmière, caissière, ouvreuse, star, dame de café, patronne, antiquaire et voyante. La prostituée a plusieurs appellatifs. Elle est "*payse*", "*petite putain*", "*petite coureuse*" ou "*petite dame*", lorsqu'on la vise toute seule. En groupe, elle fait partie des "*femmes du genre Via Veneto*" ou des "*jolies filles de la Signora Speranza*", autrement dit, des femmes de la rue. "*Une fille*", "*les femmes*", "*une malade*", "*une dame*", "*une chose*", "*une maîtresse*", "*une héroïne*" renvoient à une ou à toutes les femmes, en général, à des êtres quelconques de l'espèce indiquée.

L'origine sociale apparaît dans les termes "*dames nobles*", "*Signora*", "*demoiselle de bonne famille*", "*petite bourgeoise*", "*filles de pauvres*", "*dame de la ferme*".

La femme peut aussi être désignée en fonction de la religion qu'elle professe (ou de son apparence religieuse) "*des chrétiennes*", "*une protestante*"; de sa nationalité: "*une Anglaise*" ou de son statut par rapport à l'homme: "*femme légitime*" ou "*maîtresse*".

Le mépris se spécifie et ceci par des tournures où le déterminant démonstratif est la plupart des fois présent et suivi d'un terme ou d'un énoncé dévalorisant:

"*Cette espèce de ...*"

"*Cette grande perche ...*"

"*Cette folle*"

"*Cette vipère*"

"*Ces femmes voyantes à manteau de vison*"

"*Ces querelles de femmes*"

"*Ces actes de vertu d'héroïne de roman populaire*"

Certaines structures périphrastiques du genre "*celles qui se cherchent un autre homme*" catégorisent les femmes selon leur attitude vis-à-vis de l'autre sexe. L'emploi d'un nom précédé d'un déterminant possessif rentre aussi dans le cas de ces expressions servant à dévaloriser : "*ta Sainte Vierge*".

Les termes affectueux y sont quand même présents, ("*cette négresse au grand cœur*", "*pauvre diablesse*", "*rhubarbe*") mais se perdent parmi les métaphores satiristes et ou blessantes ("*véhicule*", *vipère*, *grande perche*, *proie*, *gloire du film*).

L'histoire de la femme, protagoniste d'un drame vécu à travers les âges, revient allusivement. Les expressions telles que "*chrétienne livrée aux bêtes*" ou le nom de "*Charlotte Corday*" rappellent qu'avant même l'ère chrétienne et jusqu'à la Révolution de 1789 la femme battante a été dans l'arène, situation que viennent confirmer les constatations "*c'est difficile d'être femme*" ou "*vous êtes femmes, vous savez ce que c'est*" qui pour être des lieux communs ne sont pas pour autant moins avérés.

Les comparaisons ramènent l'humain du côté de la bête ou d'un inanimé. Dida, par exemple, qui *est comme une poule*, *marche comme une tortue* ou parfois se tient assise *comme une souche*. Et le titre même de la pièce *Rendre à César* qui rappelle le refrain de Bruant "*Il a crevé comme un César*"¹⁴⁷ n'est pas moins évocateur de l'assimilation que Marguerite Yourcenar fait entre la mort humaine et la mort animale. « Crever » à la place de mourir, disparaître, périr ou décéder fait en effet plutôt penser à la mort d'une bête qu'à celle d'un homme.

La langue. Rome, comme toute capitale, est l'endroit idéal pour les rencontres les plus variées. La cathédrale et ses alentours réunissent des gens venant des quartiers de

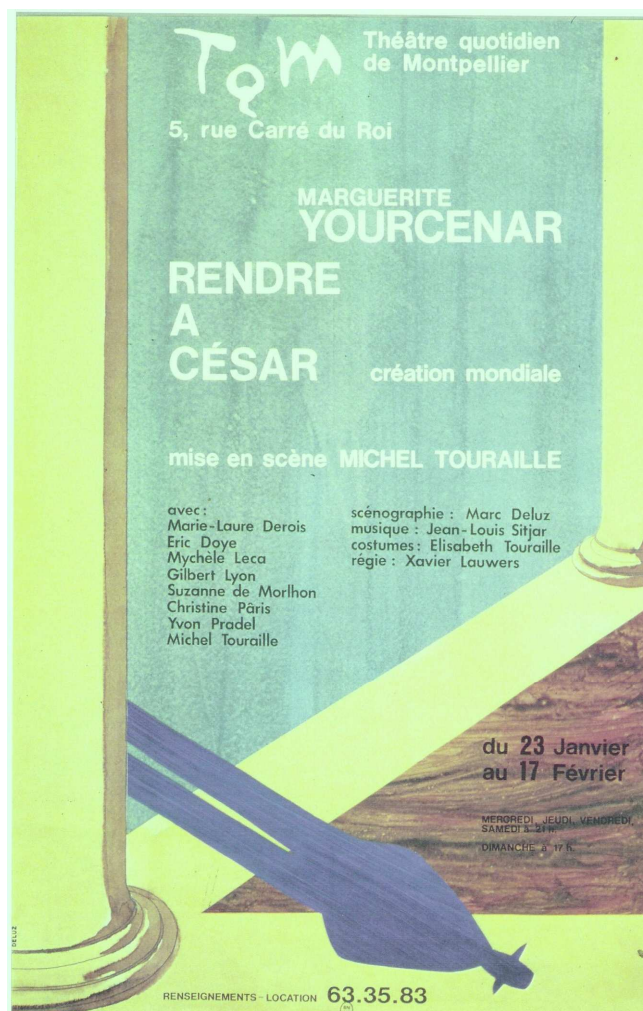
¹⁴⁷ Voir *Rendre à César* Op. Cit. p. 116.

banlieue, des villes de province et même de l'étranger ; des gens appartenant à différentes classes sociales et ayant eu différente éducation peuplent les rues. Les personnages de *Rendre à César* viennent de Sicile, de Florence, d'Ostie, de Rome même ou d'ailleurs (Londres, Trieste, Saint Pétersbourg). Ils se croisent dans la grande ville avec leur histoire et leur façon de parler. Marguerite Yourcenar donne des précisions quant à leur langue dans la préface de la pièce. Elle y caractérise d'abord le type d'échanges qui s'établissent entre les personnages (échanges « quasi automatiques » ; langage des convenances, « circonspectes platitudes », « formules usées », « artificialité des propos ») ; elle parle également du vocabulaire dont ils se servent (vocabulaire « petit-bourgeois » pour Giovanna, supplémenté dans la colère d'une grossièreté empruntée à la rue et au marché) ; « lieux communs », « clichés d'homme d'ordre et d'homme au courant » pour Alessandro ; « *des poncifs de gauche exprimés faute de mieux en terme d'école primaire* » pour sa femme Marcella et en réaction aux propos de son mari. L'auteur dit enfin comment elle voudrait que ces différents parlers passent lors d'une éventuelle représentation et ce sur quoi il faudrait insister :

« sur le français un peu débraillé de Clément Roux ou le français presque trop pur de Massimo, reçu d'une mère russe qui est antiquaire à Vienne, sur la gouttelette acide qu'est l'admixture d'une voix de touriste anglaise ou l'anglais pour manuel de conversation qu'Alessandro et Angiola utilisent comme on met un masque, puis sur une prière en slavons d'Église, insolite sur une place de Rome »¹⁴⁸

¹⁴⁸ Marguerite Yourcenar, « Histoire et examen d'une pièce » in *Rendre à César*, *Op. Cit.* p. 24

De toutes les pièces de théâtre de Marguerite Yourcenar, *Rendre à César* est peut-être celle où l'on peut observer la plus grande variété linguistique. Pour commencer, et tenant compte des remarques que l'on vient d'extraire de la préface on peut demander aux étudiants de faire un exercice de repérage et de justification : « où y a – t- il clichés, où poncifs ? », « quels éléments du vocabulaire et / ou de la syntaxe permettent d'associer tel personnage à telle classe sociale ? ». Le monologue de Dida est à ce propos très riche, révélateur et utile aux étrangers qui doivent toujours être attentifs à la pertinence ou à l'impertinence de certaines tournures, en une situation donnée. « *Bonsoir les économies* », « *faut pas abuser* », « *pas à dire* », « *dans ce monde de mon cul* », « *les filles aujourd'hui c'est des pas – grand – chose....* » donnent déjà envie de s'arrêter sur la parole de cette vieille femme obligée à « trimer » toute sa vie.¹⁴⁹ Mais en dehors de ce travail qui renvoie à un exercice de langue que les étudiants connaissent bien (« repérer les différents registres ») il est intéressant, encore une fois, de se servir des précisions de l'auteur concernant le côté sonore de l'expression afin de passer à un travail « sur table », comme celui que font les acteurs, afin d'étudier par la pratique de la haute voix, la manière de rendre les traits phoniques qui caractériseraient chaque personnage. Il s'agirait moins de viser un résultat parfait sur la façon de restituer l'accent d'une petite-bourgeoise, d'un riche satisfait ou d'une femme du peuple (travail d'ailleurs très difficile



¹⁴⁹ Voir surtout la scène II de l'Acte III, pp 106 – 110 *Rendre à César. Op.cit.*

déjà pour les professionnels de la scène) que de mener les étudiants à une prise de conscience que la parole proférée véhicule des sens que l'on n'a peut-être pas perçus à la lecture silencieuse du texte. Mais on aura l'occasion de revenir sur cet aspect des choses.

Conclusions sur les pièces italiennes.

Le dialogue dans le marécage et *Rendre à César* s'inspirent l'une et l'autre d'un fait divers. Avec la première pièce Marguerite Yourcenar part de l'anecdote qui rappelle la curieuse fin d'une jeune femme du Moyen Âge pour observer la psychologie d'un homme vieillissant qui fait un examen de conscience. La deuxième pièce permet à l'auteur de rentrer dans l'histoire. La tentative d'attentat de Violet Gibson, une noble anglo-irlandaise qui le 7 avril 1926 a tiré contre Mussolini lui a fourni le prétexte. Dans l'un et l'autre cas, l'événement repérable à un moment précis de l'histoire constitue l'échelon à franchir pour aller vers la réflexion de chaque personnage car ce qui importe est l'historicité de tout homme et non pas celle d'un seul. Remarquons au passage que dans *Rendre à César*, Marguerite Yourcenar nomme tous les « petits hommes » et leur invente une histoire (se rappeler la feuille d'État Civil qui clôture le texte) alors que le « grand homme »¹⁵⁰ n'est point nommé si ce n'est allusivement ou métaphoriquement (*Lui, Il, César*). Henri Berr a peut-être raison de dire que

« Le personnage qui exerce une action réelle mais de façon contingente, le personnage qui s'élève au rang supérieur mais de façon égocentrique, pour lui-même, ce personnage-là, comme le dictateur, ne fait pas œuvre historique, son œuvre est seulement l'objet de la connaissance de l'Histoire »¹⁵¹

En effet, « l'histoire est composée de destins individuels, quelques – uns - illustres, la plupart obscurs »¹⁵². De là la multiplication des voix particulièrement remarquable dans *Rendre à César*. Ces voix, ces personnages *obscurs* rejoignent le lecteur car leurs préoccupations peuvent être aussi les siennes.

¹⁵⁰ Fabienne Viala. *Marguerite Yourcenar, Alejo Carpentier : Ecritures de l'histoire*. Université de Paris 3, 2004

¹⁵¹ Cité par Fabienne Viala in *Op.cit.*

¹⁵² Marguerite Yourcenar. *Les yeux ouverts*, 1980, p. 215

Au cours de ces pages nous avons essayé de montrer certains moyens d'aborder la lecture du *Dialogue dans le Marécage* et de *Rendre à César* : approche globale, lecture contrastive, lecture par actes, lecture microscopique, lecture thématique, en sont quelques exemples. D'autres façons de faire auraient pu être prises en compte. Nous essayerons d'élargir l'éventail des possibilités en abordant les textes grecs et la pièce nordique.

Marguerite Yourcenar et la Grèce

L'attrance pour la Grèce et sa littérature caractérise une partie de la jeunesse européenne des années 1930. On le voit dans les nombreux voyages et croisières méditerranéens qui nous ont été rapportés ; on le voit aussi dans l'activité et ouvrages culturels qui en sont sortis. À Paris, le « Groupe de théâtre antique de la Sorbonne » révolutionne l'approche du théâtre antique en France. *Les perses* d'Eschyle qu'il monte pour la première fois en 1936 restera un spectacle de référence pendant plusieurs années pour ceux qui voulaient travailler sur le théâtre grec.¹⁵³ Soulignons au passage que Marguerite Yourcenar a fait le prologue pour la présentation de cette pièce.¹⁵⁴ En vingt ans, le théâtre français a réactualisé les figures antiques en traduisant les mythes ; il a interrogé son siècle tout en renouvelant la scène. Nous nous rappelons les pièces de Jean Cocteau, Jean Giraudoux, André Gide, Jean Anouilh ou Jean Paul Sartre. La politique des régimes dictatoriaux menaçante ou installée a été accusée, jugée et condamnée par ces écrivains, sur scène. La société et les mœurs bourgeoises ont été critiquées ; l'armée et la police ridiculisées ; l'évolution de la condition féminine soulignée.¹⁵⁵

Marguerite Yourcenar, quoique volontairement à l'écart de tout ce qui pouvait être ressenti comme une mode intellectuelle, n'en avait pas moins éprouvé l'influence. Marguerite de Crayencour faisait partie de cette jeunesse imprégnée de grécité. Très jeune, elle avait lu les poètes et philosophes grecs. Ils l'inspireraient lors de ses exercices littéraires de débutante dont *Le Jardin des Chimères*, consacré à Icare, et pour *Les dieux ne sont pas morts* où elle chante les grandes figures du monde grec. Plus tard, l'écrivaine marcherait, vivrait sur la terre hellène et ferait le tour de ses îles sous leur ciel éclatant, tout en y cherchant la trace des légendes qu'elle avait lues et les vestiges des héros et des dieux du passé qu'elle avait rencontrés dans les livres. Enfin, elle malaxerait ses souvenirs et réécrirait.

¹⁵³ André Degaine. *Histoire du théâtre dessinée. De la préhistoire à nos jours. Tous les temps et tous les pays*. Nizet, 1992

¹⁵⁴ Sur une affiche de ce spectacle que l'on trouve à la Bibliothèque Nationale de France (affiche n° 27391) on peut lire : « *Les Perses*, d'Eschyle : Prologue de Marguerite Yourcenar. Par le théâtre Demodocos. Paris, Grand amphithéâtre de la Sorbonne, jeudi 17 mai et vendredi 25 mai. » L'année n'y est pas précisée.

¹⁵⁵ Jean Broyer. *Le mythe antique dans le théâtre du XX^e siècle. Œdipe, Antigone, Électre. 40 questions, 40 réponses, 4 études*. Ellipses, 1999.

Sous des formes stylistiques variées (essai, poésie, roman, nouvelle, théâtre), l'expérience faite de la culture grecque ne cessera pas d'apparaître tout le long de sa vie de femme de lettres.

En pèlerin et en étranger date des années 1930. La Grèce y revient dans chaque essai de la première partie¹⁵⁶ pour parler de ses mythes et sa mythologie, de son théâtre d'ombres, de ses villages, de ses femmes. La Grèce y dit ce qu'elle a laissé en Sicile et laisse voir la force d'une pensée qui semble s'être enquis la première des inquiétudes de l'homme de toute époque et de tout lieu. Le *Pindare yourcenarien*, « *texte oublié* »¹⁵⁷, raconte le poète et la poésie antiques. *Les Charités d'Alcippe* mettent en scène Endymion, Hermaphrodite, les Sirènes, les Harpies et les Centaures. *La Symphonie héroïque* expose des réflexions sur l'héroïsme nées de l'observation d'une sculpture « *de la défaite* »¹⁵⁸, vue dans un palais florentin. « L'homme qui a aimé les Néréïdes » et « La veuve Aphrodisia », parmi les *Nouvelles Orientales* rappellent des superstitions et faits divers qui couraient à l'époque dans la région. Dans les flammes de *Feux*, imbues de rage et d'amours personnelles, apparaissent et disparaissent les silhouettes de Phèdre, d'Antigone, de Léna, de Sapho, de Clytemnestre et puis d'Achille, de Patrocle ou de Phédon. Les poèmes traduits du grec ancien et réunis dans *La Couronne et la Lyre* embrassent « *Douze siècles et quelques cent dix poètes* » qui disent l'amour, les femmes, les dieux, le mysticisme, l'hédonisme, la nature, la politique et la mort, à leur façon. Enfin, et au-delà de la Grèce héroïque et classique, d'autres Grèce plus modernes, se profilent avec la

¹⁵⁶ Voici les essais réunis sous ce titre: « Apollon tragique », « La dernière olympique », « A quelqu'un qui me demandait si la pensée grecque vaut encore pour nous », « Karagheuz et le théâtre d'ombres en Grèce », « Villages grecs », « Lettres de Gobineau à deux Athéniennes », « Mythologie grecque et mythologie de la Grèce », « Marionnettes de Sicile ». Marguerite Yourcenar, *En pèlerin et en étranger*, in *Essais et mémoires*, Gallimard, 1991.

¹⁵⁷ Marguerite Yourcenar inclut sous le sous-titre « TEXTES OUBLIÉS » : « Pindare », « Les songes et les sorts » et « Articles non recueillis en volume ». Voir *Essais et mémoires*, Gallimard, 1991.

¹⁵⁸ « A Florence, dans la Loggia d'Orcagna, près du Persée de bronze qui figure la victoire, un groupe antique, taillé dans le tiède marbre blanc, semble à prime abord l'image de la défaite, mais offre un plus profond symbole ». Marguerite Yourcenar, « La symphonie héroïque » in *Essais et mémoires*, Gallimard, 1991, p.1656.

traduction du poète Kavafis, *ce grec d'Alexandrie*¹⁵⁹.

Mais patente dans les ouvrages d'autour de 1930, la Grèce se lit et se respire sous divers aspects dans toute l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Moderne ou antique, égale à elle-même ou travestie, elle est portée dans l'âme des personnages comme les souvenirs d'une mère apollinienne et dionysiaque qui leur aurait appris une certaine façon de se tenir dans le monde et à prendre la vie à bras le corps. Hadrien et Zénon trouveront dans cette souche culturelle un repère ; Électre, Alceste et Thésée y avaient puisé avant eux, leur identité.

Les pièces grecques.

Du théâtre, « *fleur de la terre attique* »¹⁶⁰, Marguerite Yourcenar avait traduit quelques fragments de pièces perdues ; ensuite elle a étudié les grands dramaturges, et s'inspirant d'eux a écrit à son tour pour la scène. Quelles qu'aient été les raisons de cette écriture – mode, jeu ou curiosité formelle - elles ont suffi pour que trois titres en découlent qui mettent en scène les personnages que nous venons de citer en haut : *Électre* ou *la Chute des Masques*, *Le Mystère d'Alceste* et *Qui n'a pas son Minotaure ?* La légende des Atrides et le poids de l'hérédité criminelle ; le difficile passage de la vie à la mort ; le voyage comme initiation à la découverte de soi ressortent de la lecture de ces trois pièces à fort contenu mythique.

Électre, Alceste et le Minotaure sont en effet des signes éloquents d'une tradition littéraire et artistique légendaire, partagée dans le monde occidental. Ces noms s'offrent, au dire de Roland Barthes, à une *exploration* et à un *déchiffrement* car ils sont à la fois « un

¹⁵⁹ « Nous appelons 'Grecs', disait déjà Isocrate, non seulement ceux qui sont de notre sang, mais encore ceux qui se conforment à nos usages. » Cavafy appartient par toutes ses fibres [...] à cette immense Grèce extérieure due à la diffusion plutôt qu'à la conquête, patiemment formée et reformée au cours de siècles, dont l'influence s'attarde encore dans le Levant moderne des armateurs et des marchands. » Marguerite Yourcenar, « Présentation critique de Constantin Cavafy », in *Sous bénéfice d'inventaire. Essais et Mémoires*, Gallimard, 1991, p 139.

¹⁶⁰ Marguerite Yourcenar. *La Couronne et la lyre. Poèmes traduits en grec*. Nrf. Gallimard, 1979, page 17

milieu, [...] dans lequel il faut se plonger, baignant indéfiniment dans toutes les rêveries qu'il porte, et un objet précieux, comprimé, embaumé, qu'il faut ouvrir comme une fleur. »¹⁶¹ Ethnologues, littéraires et psychanalystes l'ont tout de suite compris. Ils se sont vite penchés sur les mille feuilles de chaque mythe qu'ils ont essayé de comprendre, puis d'expliquer ou d'interpréter.

Les enfants ont les contes qu'ils ne se fatiguent pas de réentendre ; les adultes, nous avons les mythes dont nous avons hérité ou que nous créons mais dans lesquels se mêlent nos préoccupations, nos énigmes et nos rêves comme dans une nuit infinie où nous ne finissons pas de nous réveiller.

Clytemnestre parle à ses Juges et dit : « *Vos pensées criminelles, vos envies inavouées roulent le long des degrés et se déversent en moi, de sorte qu'une espèce d'horrible va-et-vient fait de vous ma conscience et de moi votre cri* ». ¹⁶² Façon très poétique de rappeler le pouvoir guérisseur de la parole théâtrale et la force phatique de la présence du public. Tels que ces *Messieurs* face à la reine déchue, nous lecteurs sommes aujourd'hui face à l'Électre, l'Alceste et le Thésée yourcenariens. Ouvrons les textes pour voir derrière les mots quelle est la conscience des personnages et quel est leur cri.

Électre ou la Chute des Masques¹⁶³

Partant du fait que plus que dans la conversation ordinaire, dans le théâtre la parole est action, nous étudierons cette dernière en fonction du discours des personnages¹⁶⁴. Nous prendrons la notion d' « actes de parole », opératoire plus d'une fois dans le processus

¹⁶¹ Roland Barthes « Proust et les noms » in *Le degré zéro de l'écriture* Seuil, 1953, 1972, p. 125

¹⁶² Marguerite Yourcenar, « Clytemnestre ou le crime », *Feux*, Gallimard, 1974, p. 174.

¹⁶³ Marguerite Yourcenar. *Électre ou la Chute des Masques. Théâtre II*. Gallimard 1971. Pp 8 à 80

¹⁶⁴ « *Au théâtre, l'action n'est pas une simple affaire de mouvement ou d'agitation scénique perceptible. Elle se situe aussi, et pour la tragédie classique surtout, à l'intérieur du personnage dans son évolution, ses décisions, donc dans ses discours. D'où le terme d'action parlée* ». Patrice Pavis. *Dictionnaire du théâtre*. Armand Colin, 2002, p.11

d'enseignement - apprentissage d'une langue étrangère ¹⁶⁵ pour observer le fonctionnement du dialogue théâtral et en l'occurrence son influence directe sur le déroulement de l'action ¹⁶⁶.

Dans tout échange langagier les interlocuteurs disent plus que ce qu'ils veulent dire. Parfois volontairement, parfois à leur insu. Le repérage des actes de parole dans un texte de théâtre peut aider à découvrir ce « plus » essentiel à la compréhension de la lettre, indispensable à l'interprétation scénique ou à la lecture à haute voix. Lorsque Électre dit « *Je viens de voir en rêve un homme portant un baquet de sang* » ¹⁶⁷ elle raconte son rêve. Or, dans le contexte de la pièce cet énoncé est plus que le début d'un récit onirique. Nous savons qu'Électre traîne sur son dos le poids d'une famille caractérisée par des crimes se reproduisant génération après génération. Électre, c'est une Atride. En disant cette phrase elle fait autre chose que de raconter. Sa parole, adressée et à son interlocuteur Théodore et indirectement au lecteur (public) a une valeur illocutoire seconde, une force implicite qui complètent l'acte identifié à première vue. Le lecteur (le public) averti de l'identité du personnage d'Électre peut voir dans ces paroles l'annonce du drame à venir. Théodore, son interlocuteur peut y lire l'expression d'une peur et une demande de protection. De là sa réponse visant à rassurer la femme : « *Ne t'excite pas ainsi, Électre. Ce que tu vois n'est qu'un peu de braises de l'âtre, le plat de charbons ardents que j'apporte chaque matin*

¹⁶⁵ Le célèbre *Niveau Seuil* apparu en 1976 a habitué les professeurs de langue à considérer les actes de parole dans leurs diverses réalisations. Ainsi, et pour ne rappeler qu'un exemple classique l'acte d'invitation (« inviter quelqu'un ») pouvait se décliner comme ceci : *tu viens ? / viens ! / Et si tu venais ? / Tu voudrais venir ? / Je t'invite !*, etc. De même, le « *tu viens ?* », simple question si on le considère hors contexte, pouvait avoir une valeur de demande impatiente, de prière, de question ironique, etc. selon la situation d'énonciation. Depuis, presque tous les manuels destinés à l'enseignement – apprentissage d'une langue étrangère ont incorporé parmi les objectifs à atteindre une liste d'actes de parole (objectifs communicatifs, savoir-faire linguistiques, communication / savoir-faire) organisés par unités d'enseignement ou séquences d'apprentissage et par niveau qui permettent aussi bien aux professeurs qu'aux étudiants de savoir à l'avance ce qu'ils vont enseigner - apprendre à faire (à dire) dans le temps que va durer leur cours. Ainsi est-il possible de lire : « *Au cours de cette unité vous apprendrez à « saluer, caractériser un personnage, décrire une situation, donner des ordres, etc.* » L'approche communicative, à la suite des recherches faites surtout en philosophie du langage, était née.

¹⁶⁶ Nous suivons ici l'une des pistes proposées par Anne Ubersfeld (*in Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*. Éd. Bélin, 1996) et essayons de la développer.

¹⁶⁷ Marguerite Yourcenar. *Électre ou la Chute des Masques*, Gallimard, 1971, p. 27.

*pour que tu n'aies pas froid. »*¹⁶⁸

L'énonciation a une valeur performative, vise à *faire* quelque chose. ¹⁶⁹« [...] *on parle pour l'autre – 'pour' c'est-à-dire avec l'intention de ... lui fournir une connaissance, mais surtout de l'influencer, de le faire agir – ou de l'empêcher d'agir. Tout énoncé [...] est un acte ; il fait une 'action' [...] »*¹⁷⁰

J.L. Austin a fait voir que quand on parle, on produit un acte de locution, un acte d'illocution et un acte de perlocution. Le premier se rapporte à la formulation d'un énoncé et il a la valeur sémantique des mots qu'il contient. Le deuxième désigne l'action effectuée lors de cette formulation. Dans l'exemple cité « exprimer sa peur », « demander de faire », ce sont des actes illocutoires qui se dégagent de la situation de communication. Les actes perlocutoires, enfin ont à voir avec les effets, les conséquences que la parole produit sur les allocutaires et dépendent aussi du contexte de communication. Au théâtre, les destinataires étant de deux types (les interlocuteurs et le lecteur (public) les effets sont doubles et différents sur chacun d'eux.

Ainsi, de part ses aspects locutoire, illocutoire et perlocutoire la parole est-elle triplement agissante.

Étudier l'action d'une pièce de théâtre ne pourrait donc pas se limiter à la considération de l'*action globale*, entendue comme action de la fable, c'est-à-dire, comme « *tout ce qui se passe à l'intérieur de la fiction, tout ce que les personnages font* »¹⁷¹, il faut encore prendre en compte l'*action parlée*, celle « *qui se réalise dans chacune des énonciations, dans chacune des répliques du personnage* »¹⁷². La suite de l'échange langagier *en dépend de même que les rapports entre les personnages et donc le cours de l'action.*¹⁷³ Essayer de restituer l'action globale de la pièce en prenant en compte ses

¹⁶⁸ *Op. Cit.* p. 27

¹⁶⁹ Voir J.L. Austin. *Quand dire, c'est faire*, Seuil, 1970

¹⁷⁰ Anne Ubersfeld. *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*. Belin, 1996, p.147

¹⁷¹ Patrice Pavis. *Op.cit.* p. 10

¹⁷² *Op.cit.* p. 11

¹⁷³ Anne Ubersfeld

éléments constitutifs¹⁷⁴, puis, analyser la parole en acte à travers les échanges langagiers, deviennent deux moments nécessaires dans l'approche d'un texte théâtral.

À titre d'exemple, et pour commencer, résumons l'action de la fable d'*Électre ou la Chute des Masques*, en passant rapidement par le mythe. Ensuite nous viserons un fragment de cette pièce pour y voir en acte le discours des personnages.

Électre et *Électre ou la Chute des masques*

Électre est le personnage de la mythologie et de la littérature grecque que l'on connaît : fille d'Agamemnon et de Clytemnestre, sœur d'Oreste, elle est destinée avec ce dernier à venger la mort de leur père abattu par son épouse adultère et par son amant. Marguerite Yourcenar reprend l'épisode mythique en s'appuyant surtout sur la version d'Euripide et le façonne à sa manière. Elle y fait naître un conflit de générations, dans lequel un groupe de jeunes (Électre, Oreste, Pylade, Théodore) réagit par le crime contre le crime du père commis par leurs majeurs (Clytemnestre et Égisthe). Mais le mythe est renversé parce qu'ici le véritable père d'Oreste n'est pas Agamemnon, mais Égisthe, l'amant de sa mère. Voici résumée **l'action globale** de sa pièce:

Électre, aidée par Oreste et Pylade a conçu un plan pour venger la mort de son père Agamemnon. Électre attire Clytemnestre, sa mère assassine, dans sa *maison* sous-prétexte qu'elle est enceinte et près du terme de l'accouchement. Souffletée par son beau-père Égisthe, Électre avait fuit le palais paternel. Ayant rencontré Théodore, un paysan qui a épousé sa cause, elle partage depuis lors son humble demeure. La jeune fille accueille sa mère et après un tête-à-tête infernal l'abat, sans remords et de ses propres mains. En un deuxième temps, Égisthe s'approche des lieux pour chercher sa femme et découvre le jeu d'Électre auquel se joignent Oreste et Pylade, restés cachés jusqu'alors. Égisthe essaie en

¹⁷⁴ « ELAM (1980 :121) distingue, à la suite des travaux de la philosophie de l'action (VAN DIJK, 1976), six éléments constitutifs de l'action : « L'agent, son intention, l'acte ou le type d'acte, la modalité de l'action (la manière et les moyens), la disposition (temporelle, spatiale et circonstancielle) et la finalité. » Ces éléments définissent n'importe quel type d'action, du moins d'action consciente et non accidentelle. En identifiant ces éléments, on précisera la nature et la fonction de l'action au théâtre. » Patrice Pavis. *Op.cit.* p. 10

vain d'éviter le plus grand mal : il a beau s'avouer comme le véritable père d'Oreste, celui-ci le tuera avec plus de conviction.

L'action globale de la pièce est ainsi définie par un certain nombre d'éléments choisis et agencés consciemment par le dramaturge *comme une sorte d'algèbre* afin d'évoquer ou plutôt de dire quelque chose. La finalité de l'action globale se confond donc avec celle de l'écrivain qui, au moins pour le cas précis de cette histoire, renverse les données traditionnelles du mythe dans le but de prouver l'inanité de l'acte de tuer ; l'inutilité de cette violence.

L'action parlée en revanche se mesure dans les échanges langagiers des personnages auxquels l'écrivain délègue la parole. Il importe ici d'analyser les énoncés des uns et des autres en prenant compte la situation de communication et d'observer comment les rapports interpersonnels en sont influencés au même titre que le cours de l'action globale.

Concentrons-nous sur la Scène I de la deuxième partie de la pièce pour y voir le discours en jeu.

Analyse de l'action parlée.

Deuxième partie. Scène I (Pp. 54 à 61 d'*Électre ou la Chute des Masques*, Gallimard, 1971)

Deux types de parole structurent cette scène en deux moments : le premier (que nous appellerons « l'attente ») est marqué par une longue tirade d'Électre parlant avec elle-même ; le deuxième (ou « l'affrontement », pour nous) par un dialogue vif et une croissante tension entre Électre et Clytemnestre. On pourrait considérer toute cette scène comme le cadre d'un duel « au mot », où l'on assiste à la préparation *du décor* et à l'attente, puis, à l'affrontement des adversaires. Observons les échanges des personnages pendant ces deux moments.

- L'attente (Depuis « Électre : *Dans ce pays [...]* » jusqu'à « [...] *Je peux bien déjà parler tout haut à mon enfant* » pp. 55-56 de l'édition citée en haut).

Long soliloque d'Électre. Elle prépare son coup. Elle attend l'arrivée de sa mère. Son discours est entrecoupé, interrompu par les coupes nécessaires au souffle, mais surtout par des arrêts émotionnels. Entre les deux de chaque phrase passe l'angoisse, l'anxiété visibles sur la page dans les trois points mais à faire percevoir durant le spectacle. Le décor est prêt : la même chambre en terre battue, la même pauvreté depuis le début. Au loin un paysage grec qui se devine. À l'intérieur, des couvertures qui dissimulent une grossesse feinte et qui cachent un couteau. Électre expose sa parole intérieure. Elle s'imagine alors la scène à venir ; se donne du courage ; apostrophe sa mère toujours absente, la défie (« *Ah, petite mère ! ...* ») ; hésite (« *Si tu ne venais pas, je crois que ...* ») ; s'exclame (« *Ah ! l'angoisse...* ») ; sursaute (« *qu'est-ce que c'est... ?* ») ; remercie Dieu et s'adressant à ses amis cachés justifie son parler solitaire.

Nous imaginons le soliloque évoluer avec des déplacements, une gestuelle et des sursauts comme instinctifs, mouvements stériles d'une attente difficile à supporter. Les répétitions des mots (*peur; pour; viens*) ; la reprise d'idées (*accoucheurs / mettront au monde ; n'hésitera pas / ira jusqu'au bout*) et la récurrence de certains sons ([t] et [s] par exemple) assurent la cohésion du texte et rythment l'expression fragmentée. La parole est inscrite dans un mouvement assuré (« *Voilà* ») et hésitant à la fois (« *Hein ?* »). Elle construit un texte qui trouve son unité entre les termes « enfantement » et « enfant » et sa dynamique dans la variation de types de phrases (assertives, exclamatives, interrogatives). L'antinomie lexicale sur la fin renforce le caractère *horrible* et *doux* de la situation. Le choc des palatales et alvéolaires avec les sifflantes redoublent l'effet cassant de la pierre à côté de la soie ou du coup sec d'un talon contre la déchirure d'un habit de reine. (Ex. : « *Et tu t'inquiètes de ton retour d'âge ?* » / « *Un froissement de soie contre les buissons* »). Images et bruits contrastés anticipent la teneur du dialogue qui va suivre dans lequel Électre et Clytemnestre s'affronteront et où l'on verra heurts, pointes et estocades avant que le corps à corps de la fin ne laisse aux yeux de tous, les cœurs couverts de plaies.

Dans cette entrée en scène Électre parle pour elle, pour les protagonistes cachés et pour les spectateurs. Elle décrit la situation, annonce l'action à venir et renseigne le lecteur / le public.

« ÉLECTRE : Dans ce pays, les femmes en couches ont coutume de dénouer leurs tresses avant l'enfantement. Sur soi, aucun nœud. Rien qui interrompe, ou arrête l'avenir...Voilà... Et sous ce tas de couvertures remontées jusqu'au menton, elle ne remarquera pas ma poitrine plate, mon ventre sans enflure... Ni le couteau dissimulé contre la cuisse... La porte est ouverte ; elle n'a qu'à entrer, comme chez elle... Elle pourra s'approcher du lit, s'asseoir sur ce tabouret, et je tournerai la tête vers elle, très doucement, comme une créature qui souffre... Elle me prendra peut-être la main ; elle s'attendrira sur moi ; deux femmes, paraît-il s'attendrissent toujours l'une sur l'autre, quand elles sont seules... Mais je ne suis pas seule... Je n'ai jamais été moins seule... Dans ce couloir, Oreste et son ami, mon ami et mon frère, prêts à leur besogne d'accoucheurs qui mettront au monde la Justice. Et Oreste a bu pour prendre des forces ; il n'hésitera pas : il ira jusqu'au bout de son œuvre... Ah, petite mère !... Est-ce que quelque chose en toi de plus sage que toi-même tressaille et devine, et se désespère parce que ton corps et ton esprit ne savent pas ?... Est-ce que tu te rends compte que tu as mangé ton dernier déjeuner du matin, couchée pour la dernière fois avec Égisthe ? ... Et tu attribues ce petit frisson à tes nerfs, ou à ton estomac, ou à tes palpitations de cœur... Et tu t'inquiètes de ton retour d'âge... N'aie pas peur, maman... N'aie pas peur assez pour changer d'avis, pour ne pas venir... Viens, maman, viens voir ta fille... Si tu ne venais pas, je crois que je mourrais de désappointement et de honte... Ah ! L'angoisse et la joie d'attendre Oreste étaient moins douces et moins terribles que cette attente ! Hein ?... Qu'est-ce que c'est ? Un bruit de talons de femme sur les pierres... Un froissement de soie contre les buissons... Merci, mon Dieu ! ... Merci, mon Dieu !... Merci, mon Dieu !... Hein ? Qu'est-ce que vous dites ?... Je parle trop haut ?... Je peux bien me parler tout haut à moi-même... Je peux bien parler déjà tout haut à mon enfant. » Marguerite Yourcenar. *Électre ou la Chute des Masques*. Deuxième partie, scène I, extrait. Gallimard, 1971, pp. 55-56.

La suite de la scène comporte ce que nous avons appelé un affrontement. Électre et Clytemnestre s'engagent dans un dialogue qui évolue avec l'accroissement de leur tension. Au sein de cet échange passionnel nous distinguons cinq sous-séquences qui correspondent aux moments où la parole devient plus agissante en vertu de plusieurs forces illocutoires concentrées.

- L'affrontement (Depuis : « Clytemnestre, *debout sur le seuil* [...] » jusqu'à « [...] *avec son double menton qui tremble* ... » pp 56 à 61 de l'édition citée en haut)

Il s'agit d'un tête-à-tête, d'une rencontre face à face, « système social en miniature »¹⁷⁵ où il importe d'observer les interlocuteurs en présence, leur « façade personnelle » et le lieu de la rencontre avec son *appareillage symbolique*.

¹⁷⁵ Erving Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne. 1. La présentation de soi*. Les éditions de Minuit, 1973. p. 23

La rencontre ne s'effectue pas en terrain neutre. Bien au contraire dans un point névralgique, là où le hasard a conduit Électre après qu'elle a été obligée de fuir le palais paternel. Un endroit pauvre, constitué d'un espace unique qui fait fonction de cuisine, de chambre à coucher et d'accueil à la fois. Une plate-forme surélevée en terre battue et un matelas de paille servent de lit. En somme, « *une cabane enfumée* » s'ouvrant sur Mycènes où la pauvreté règne. Ses habitants ? Théodore, un paysan, aide-jardinier du palais royal, époux d'Électre, et Électre elle-même. Dans la cour, une truie affamée, des vaches malades. Clytemnestre accourt à l'appel de sa fille, habillée en soie. Ce tissu prend tout son relief au contact des loques que porte Électre. Ce détail suffit à définir la position sociale actuelle des personnages. C'est assez, au début au moins, pour montrer que mère et fille ne s'assoieront pas sur le même bord. Au cours du dialogue on apprendra que Clytemnestre a 40 ans, qu'elle a eu deux maris, plusieurs amants et qu'elle est maintenant « *toute chaude* », « *toute molle* », comme une grosse et laide femme vieillie. Électre au contraire est vierge et jeune. Sa « *poitrine plate* » et son « *ventre sans enflure* » rappellent une maternité qui ne sera pas. Sa chevelure tressée qu'elle *dénoue* patiemment pour *que rien n'arrête l'avenir* a la sensualité des cheveux d'une Mélisande et l'effroi serpentin d'une tête de Gorgone.

L'entretien d'Électre et de Clytemnestre se déroule en tension croissante. Après un bref échange plus ou moins conventionnel elles enlèvent leur masque et parlent sans dissimulation. Leur dialogue évolue sous forme d'attaque – défense – riposte et esquive. L'intensité et le ton de l'échange nous permettent d'observer des séquences qui s'articulent là où la provocation, le défi, l'humiliation ou l'insulte se font sentir le plus clairement. L'affrontement commence par un piège et se déroule comme une espèce de procès où l'on peut distinguer quatre séquences : la reconnaissance des parties, les aveux, les preuves et la résolution du conflit qui prend ici la forme brutale d'une réparation de l'offense par le meurtre. Étudions la succession des actes de parole dans un court extrait et voyons après comment est assuré le passage d'une séquence à la suivante.

Voici un relevé des actes locutoires et illocutoires de la première séquence.

Actes de parole

Actes de parole d'un extrait de la scène 1 de la Deuxième partie d'*Électre ou la Chute des Masques* de Marguerite Yourcenar

Le piège

(Dans la colonne de gauche il est fait mention de personnages qui parlent, dans celle du milieu, leurs répliques, dans celle de droite les verbes de parole qui y correspondent)

| Locuteur/personnage | Actes locutoires | Actes illocutoires |
|-------------------------|--|---|
| Clytemnestre Électre | - <i>Ma fille, ma fille Électre...</i> - <i>Maman ...</i> <i>Tu n'y vois pas...</i> <i>Tu as peur ...</i> <i>Ce n'est rien ...</i> <i>Tu t'accoutumeras au noir ...</i> <i>Tu viens voir ta fille ? ...</i> <i>Ah, comme je t'ai attendue,</i> <i>ma mère, et chaque jour de ces cinq</i> <i>ans ...</i> | Appeler quelqu'un Répondre à l'appel Remarquer Remarquer Soulager « Soulager » Confirmer « Exprimer sa joie » |
| Clytemnestre Électre | - <i>Ma pauvre Électre !</i> - <i>Tu me plains, n'est-ce pas ?</i> <i>Tu plains ta fille ?</i> <i>Tu me plains d'avoir vécu dans</i> <i>cette cabane enfumée, d'accoucher</i> <i>sur cette paille, sous ces loques</i> ... <i>Tu as honte de moi, hein, ma mère ?</i> ... <i>Ferme cette porte ...</i> <i>Viens t'asseoir ici, sur cet</i> <i>escabeau...</i> <i>Laisse-moi toucher ta robe de</i> <i>soie...</i> <i>Ah ! Comme il y a longtemps que je</i> <i>n'ai pas touché de soie,</i> <i>de bonne soie, qui crie quand on la</i> <i>déchire ...</i> | Compatir Remarquer en provoquant Insister en provoquant Insister en reprochant Remarquer en provoquant Demander de faire Inviter à s'asseoir S'autoriser à... «Exprimer sa satisfaction » |
| Clytemnestre | - <i>Es-tu près de ton terme ?</i> <i>As-tu peur ?</i> | Interroger Interroger |

| | | |
|--------------|---|---|
| Électre | - <i>Plus j'approche du terme, et moins j'ai peur.</i> | « Répondre évasivement » |
| Clytemnestre | - <i>Es-tu bien traitée ?</i> <i>Te rend-il heureuse ?</i> <i>En fait d'amour, un aide-jardinier peut valoir un prince.</i> | Interroger Interroger Conjecturer |
| Électre | - <i>Tu te connais mieux que moi dans ces choses, ma mère.</i> | Provoquer |

La plupart des actes de parole de ce segment, comme on voit, sont réalisés par Électre. C'est elle qui a la situation en main. Clytemnestre en revanche se limite à répondre, à compatir, à chercher à savoir et dès qu'elle fait une conjecture sa fille la provoque. Nous avons intitulé ce passage le piège. En effet, derrière les échanges conventionnels tels que « saluer quelqu'un », « s'intéresser à la vie et à la santé de l'autre », « parler du temps passé » deux actes de parole fondamentaux se dégagent du discours d'Électre : « menacer » et « provoquer ». Les expressions : « *Tu t'accoutumeras au noir* » ; « *Ah comme je t'ai attendue, ma mère, et chaque jour de ces cinq ans ...* » ; « *Laisse-moi toucher ta robe de soie* » affichent une force illocutoire autre que celle de « rassurer quelqu'un », « exprimer la joie d'une rencontre », « sympathiser », actes de langage visibles d'emblée. Derrière les mots « terme », « noir », « crie », « déchire », « attendre » la parole d'Électre se dresse comme une main armée prête à poignarder sa proie. C'est à cette provocation que Clytemnestre va réagir avec des critiques et des jugements et qu'il se produira alors un changement de ton si bien que les rapports des personnages en seront influencés. Le tableau qui suit montre le passage d'une séquence à l'autre (Le pointillé marque le pic de tension et le changement de séquence). Nous y trouvons des échanges-charnière qui font basculer la scène du piège à celle de la reconnaissance :

Du piège à la reconnaissance (charnière 1)

| Locuteur/personnage | Actes locutoires | Actes illocutoires |
|---------------------|---|------------------------|
| Électre | - <i>Tu te connais mieux que moi dans ces choses, ma mère</i> | Provoquer |
| ----- | ----- | ----- |
| Clytemnestre | - <i>Acre bouche, où je reconnais mon Électre... Ta fierté ne t'a conduite jusqu'ici que sur un matelas de paille</i> | Critiquer Juger |

La reconnaissance et les accusations

(Depuis « Clytemnestre : *Acre bouche [...] jusqu'à « [...] mais elles jouissent les yeux fermées. »*).

Ici, Clytemnestre prend conscience qu'elle a été trompée. Électre devient Électre par la saveur de ses mots. C'est à sa bouche et non pas à son visage que la mère la reconnaît. Les rapports entre les deux interlocutrices changent alors sur le champ. Il n'est plus besoin de feindre quoi que ce soit. Reconnues l'une dans l'autre, elles peuvent maintenant parler à visage découvert. Un segment dialogué que nous ne reproduisons pas ici s'ensuit où chacune expose sa version des faits qui ont provoqué la mort d'Agamemnon. Il s'agit d'un dialogue - récit où deux voix opposées sur les mêmes événements se font entendre. Dans leur intransigeance deux cœurs laissent deviner des sentiments semblables au sujet de l'amour et de la haine. Le lecteur – spectateur peut reconstituer l'histoire s'il ne se la rappelle plus : un trône usurpé, un roi assassiné, deux enfants vengeurs. Au cours de ce segment on assiste à un enchaînement de critiques, jugements, explications, dénonciations, accusations, reproches et au moment où Clytemnestre croit pouvoir attendrir sa fille en exposant ses arguments de femme, Électre met en doute sa parole et pousse la mère à se confier :

De la reconnaissance aux aveux (charnière 2)

| Locuteur / personnage | Actes locutoires | Actes illocutoires |
|-----------------------|---|---|
| Clytemnestre | - <i>Ce que tu dis serait vrai si on y voyait clair à ces moments où le cœur tremble, noyé de délices, comme un nénuphar sur une mer agitée par la brise, où le présent est plus fort que l'avenir parce qu'il est plus doux que le passé. Les femmes pleurent les yeux ouverts, ma fille mais elles jouissent les yeux fermés.</i> | Contredire Se souvenir Affirmer |
| ----- Électre | ----- - <i>Parle, ma mère</i> <i>T'aimait-il à ce point ?</i> <i>L'as-tu tant aimé ?</i> | ----- Mettre au défi Mettre en doute Mettre en doute |

Les aveux

(Depuis : Électre « *Parle, ma mère ... [...]* » jusqu'à [...] *ramassées dans les bouges d'Asie.* »)

Clytemnestre assume pleinement ses amours adultères. Et de question en réponse Agamemnon, Égisthe et Oreste apparaissent comme les objets communs de l'amour et de la haine des deux femmes. L'ambiguïté de leurs sentiments les engage dans une diatribe construite sur des reproches, contradictions, critiques et blâmes. Clytemnestre croit pouvoir se justifier en racontant sa blessure qui saigne toujours, mais sa fille réplique à l'assaut en racontant la sienne :

Des aveux aux preuves (charnière3)

| Locuteur / personnage | Actes locutoires | Actes illocutoires |
|-----------------------|---|---------------------|
| Clytemnestre | - <i>Ils [les soldats morts] l' [à Agamemnon] intéressaient moins que ses maîtresses vivantes, ramassés dans les bouges d'Asie.</i> | Interpréter |
| ----- Électre | - <i>Tu étais si pure, n'est-ce pas ? Ta fidélité d'épouse te donnait le droit de le [le père] juger. Ils étaient si propres, tes rendez-vous avec Égisthe dans la guérite de la cour, comme dans une espèce de cercueil de bois pour factionnaire ou pour un couple dressé tout debout. Ton dos bloquait l'entrée. Je ne voyais de lui que deux mains crispées ; ta tête renversée pendait, harcelée parfois d'une longue mouche.</i> ¹⁷⁶ | Accuser Raconter |

Les preuves

(Depuis « Électre : *Tu étais si pure [...]* » jusqu'à « [...] *les pieds de sa mère mêlés aux pieds d'un homme ?* »)

Électre déploie alors le journal de ses souvenirs d'enfance où elle garde les preuves de l'infidélité maternelle qu'elle ressent comme autant d'expressions d'impureté, de saleté ; comme autant de promesses de mort. Nulle confirmation ne sera nécessaire face aux arguments d'Électre dressés comme des évidences de la faute maternelle. Ils visent directement la mémoire de Clytemnestre qui dans un retour en arrière spontané prononce comme dans une révélation les deux questions par lesquelles elle admettra les faits que sa fille rappelle: « *Ce cri dans le vent, c'était toi ?* » « *Cette souris qui nous fit tressauter, c'était toi ?* ». Ébranlée alors dans sa position de mère, dépassée par sa rage, elle réagit désormais contre sa fille comme si elle s'adressait à une rivale.

¹⁷⁶ Marguerite Yourcenar. *Op.cit.* p 59

Échange final « Des preuves à la condamnation » :

| Locuteur / personnage | Actes locutoires | Actes illocutoires |
|-----------------------|--|------------------------|
| Électre | - <i>Je n'avais besoin ni de prétexte, ni d'excuses. Te rends-tu compte du malheur d'une enfant qui n'ose plus ouvrir la porte de la cave, entrer dans le pavillon du jardin, de peur de découvrir les pieds de sa mère mêlés aux pieds d'un homme ?</i> | Expliquer Reprocher |
| Clytemnestre | - <i>Et cette recherche t'absorbait, n'est-ce pas ? Et tu te cachais toute tremblante dans mon placard ou sous mon lit ? Et tu tressaillais au pas d'Egiste dans le corridor, plus émue dans chacune de tes fibres que je ne l'étais, moi, l'amante. [...]</i> | Interpréter |

La « réparation » de l'offense.

(Depuis « Clytemnestre : *Et cette recherche t'absorbait, [...]* jusqu'à la fin.

La tirade de Clytemnestre qui suit est longue et la tension « *in crescendo* ». Elle contient dans ses mots la « réparation » de l'offense que cherche sa fille, autrement dit, elle constitue sa propre condamnation à mort. Son discours est un dépotoir d'injures qui exacerbe la haine jusqu'à enflammer les corps. Électre frappe clamant en vain silence. Clytemnestre redoublant de violence verbale se noie dans ses propres mots. C'est son discours qui la tue. Ce sont les mots qu'Électre assassine.

ÉLECTRE : Ah ! Qu'elle se taise... Je la fais taire avec mes mains... Je lui renforce les mots dans la gorge... Qu'ils crèvent comme des bulles ... Ils puent... Elle me regarde avec sa figure toute rouge... Ah ! Qu'elle se taise !...Ami !...Ami !... Tiens-lui les mains... Toute molle, toute chaude, avec son double menton qui tremble...¹⁷⁷

Comme on a vu dans le monologue initial de *l'attente*, la parole d'Électre se confond ici avec l'action et devient redondante, elle décrit la scène qu'elle est censé jouer (« *Je la fais taire avec mes mains... Je lui renforce les mots dans la gorge* »). Entre la vérité, la pureté et la justice revendiquées par Électre et l'issue fatale de la mise à mort il ne reste plus

¹⁷⁷ Marguerite Yourcenar. *Op. Cit.* p 61

qu'un vain acte de vengeance où la seule réalité est le sang qui pue. Le reste n'était qu'une illusion. « Réparation » ? Plutôt « offense pour offense ».

Cette première scène de la deuxième partie d'*Électre ou la Chute des Masques* contient comme on vient de voir deux grandes séquences de longueur inégale que nous avons appelées « l'attente » et « l'affrontement ». La première est une espèce de temps mort où le personnage d'Électre parle pour soi afin de se donner du courage et pour les autres pour décrire la situation, annoncer ce qui va se passer. La deuxième séquence met les protagonistes face à face. Les actes de parole « critiquer / se justifier » ; « attaquer / se défendre » ; « accuser / reprocher » ; « reprocher / condamner » qui se suivent tout le long de l'affrontement ont des saillies de tension qui font avancer l'action comme par à-coups. À la provocation suit une critique et un jugement, on passe alors du piège à la reconnaissance ; la déclaration provoque la mise au défi ce qui entraîne « les aveux » ; l'interprétation des faits appelle des accusations qui s'enchaînent comme autant de « preuves » ; la correction et le reproche engendrent de nouveaux reproches et ceux-ci la « condamnation – réparatrice ». Ces pointes de tension existent justement parce que la parole produit des effets dont l'instrument est à notre avis un ensemble fait de répétitions, de jeu sur certains mots et de parler allusif. « *Ah, comme je t'ai attendue, ma mère, et chaque jour de ces cinq ans* », (ECM p. 56) fait un effet d'autant plus fort sur le lecteur / spectateur que ceux-ci savent qu'Électre prépare son coup depuis cinq ans. (« *Et cinq mois de mars ont passé depuis ce mois de mars [...]* » - ECM p. 30 -). La répétition du verbe « *se plaindre* » trois fois, puis le brusque changement vers le « *Tu as honte* » accroissent l'effet perlocutoire sur l'interlocutrice et sur le lecteur / spectateur. De même les répétitions des mots « *soie* », « *terme* », « *vipère* » dans le court segment extrait agissent comme des gouttes qui font déverser les vases de désirs longuement réprimés.

Au cours de ce combat les rôles d'Électre et de Clytemnestre changent. Le rapport entre elles, naturellement en porte-à-faux puisqu'il s'agit d'une relation mère – fille, s'équilibre au moment où chaque protagoniste agit en qualité de femme. Au début, la situation tantôt dominée par la fille (c'est elle qui piège la mère) tantôt par la mère (c'est elle qui « *sait* ») s'explique par le lien de sang qui les unit. Mais au moment où, poussées

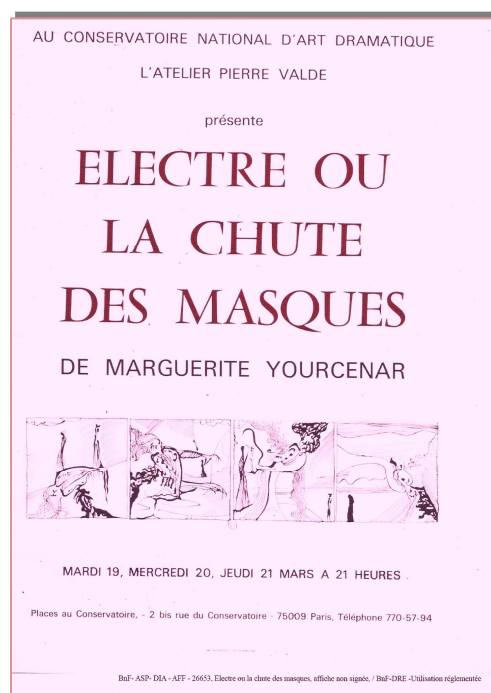
chacune par sa vérité, elles laissent courir leur furie, le lien familial s'estompe au profit d'une relation balancée où deux femmes à force égale bataillent sans jamais lâcher prise. « *Et je n'ai rien entendu, que deux voix de femmes si pareilles l'une à l'autre qu'on eût dit qu'Électre s'insultait elle-même* »¹⁷⁸, dira plus tard Oreste. Ce sont pourtant bien deux voix. Les offenses de l'une répondent aux jurons de l'autre. Les insultes ne s'expliquent pas sans les agressions, et la violence verbale qui conduit à leur brutal affrontement physique aura un impact sur la dynamique globale de la scène. L'action générale résulte en somme de l'effet (acte perlocutoire) que les paroles échangées directes ou allusives font sur les personnages.

Le parler allusif et l'ironie

Au théâtre, le perlocutoire trouve sa concrète réalisation au moment de la représentation. Il est double car il vise les interlocuteurs et le public. Il a à voir avec la terreur et la pitié, le rire et l'émotion esthétique¹⁷⁹. Celle-ci vient d'une série de facteurs dont la mise en scène y est pour beaucoup mais aussi du texte en soi, de sa poésie, bref, du style de l'écrivain. Les allusions littéraires que le lecteur / spectateur est en mesure de repérer constituent elles aussi une source d'émotion (surprise ? satisfaction intellectuelle ? curiosité ?). Dans la scène que nous sommes en train d'étudier il y a plusieurs allusions au mythe des Atrides. Relevons-en les plus évidentes :

- « [...] *La porte du fond est ouverte, découvrant la campagne aride de Mycènes et la citadelle à l'horizon [...].* »

Cette didascalie préparant la deuxième partie de la pièce ouvre la scène vers l'extérieur. Alors que le début se joue dans l'enceinte d'une chambre, la fin part de l'intérieur de la



¹⁷⁸ Marguerite Yourcenar, *Électre ou la Chute des Masques*, Gallimard, 1971, p 63

¹⁷⁹ Voir Anne Ubersfeld. *Lire le dialogue III*. Chapitre IX « Le dialogue et sa représentation » p. 141 à 152

même chambre pour aller vers l'extérieur. Or, ce n'est pas n'importe quel extérieur. Il s'agit de Mycènes, ville dont les fils de Pélops, Atrée et Thyeste se disputaient le royaume. La didascalie place déjà le lecteur / spectateur dans un endroit légendaire qui évoque un conflit de famille sanguinaire où les protagonistes de la pièce yourcenarienne auront à se reconnaître.

- « [...] *Tu ignores de quelles nécessités naissent les haines, et quelles douleurs cuisinent les vengeances [...]* »

La Clytemnestre mythique n'a jamais pardonné à Agamemnon la mort de leur fille Iphigénie, sacrifiée pour obtenir les faveurs des dieux et la victoire sur Troie. Elle n'a pas pu non plus souffrir la présence de Cassandre, la belle prisonnière remportée de guerre. Ces épisodes sont rappelés par Électre ainsi : « *C'est parce que mon père avait maltraité sa fille aînée que ma mère a pris un amant, puis un couteau...* »¹⁸⁰. Ils sont aussi matière à souvenirs du récit « Clytemnestre ou le crime » dans *Feux*. Le « *de quelles nécessités naissent les haines* » trouve son écho dans ce récit : « [...] *je ne le tuais que pour ça, pour le forcer à se rendre compte que je n'étais pas une chose sans importance qu'on peut laisser tomber, ou céder au premier venu* »¹⁸¹.

L'expression « *de quelles douleurs cuisinent les vengeances* » nous transporte directement aux atroces crimes des Atrides où depuis Pélops on offrait la chair humaine en guise de met. C'est tout ce lourd passé que Clytemnestre évoque implicitement dans la phrase extraite ci-dessus et qu'elle adresse à Électre.

- « [...] *Égisthe pourrait essayer à son tour le tranchant de la hache et le pavé de la salle de bains ?* »

Clytemnestre et Égisthe exécutent Agamemnon pendant que celui-ci prend son bain. Le mot « hache » dans la bouche d'Électre fait référence au mythe et non au récit qui correspondrait à l'interprétation de Marguerite Yourcenar. Depuis *Les Choéphores* d'Eschyle jusqu'à l'*Électre* de Hofmannstahl la hache est une image récurrente. La hache

¹⁸⁰ Marguerite Yourcenar, *Électre ou la chute des masques*, Gallimard 1971, page 31.

¹⁸¹ Marguerite Yourcenar, *Feux*, Gallimard. 1974, p. 186.

aurait été l'instrument de la mort d'Agamemnon ¹⁸²

La Clytemnestre d'*Électre ou la Chute des Masques* en revanche tue avec un couteau et c'est aussi un couteau qu'Électre dissimule contre sa cuisse. Le mot *hache* reste cependant et affleure comme une trace intertextuelle indélébile.

Nous retiendrons encore le mot « mouche », intéressant d'une part parce qu'il renvoie à d'autres textes et parce qu'il fait penser à tout un « bestiaire » fréquent dans les différents ouvrages de Marguerite Yourcenar.

- « [...] ta tête renversée pendait harcelée parfois d'une longue mouche »

L'image se justifie dans le texte de Marguerite Yourcenar étant donné le réseau lexical évoquant la pourriture et la saleté de toutes sortes (maladie, excréments, salissures morales). Mais le terme *mouche* a une autre portée. J-P Sartre a appelé sa pièce de 1944 *Les Mouches*, empruntant probablement l'idée à J. Giraudoux ¹⁸³:

« Voulez- vous partir ! Allez-vous nous laisser ! On dirait des mouches. » ¹⁸⁴

« [...] Si on leur demande qui elles sont, elles prétendent s'appeler les petites Euménides.

Et l'épouvantable est qu'elles grandissent, qu'elles grossissent à vue d'œil ... [...] » ¹⁸⁵

Ces mouches, ces Euménides, ce sont les Érinyes, déesses vengeresses, venues de l'obscurité des Enfers. ¹⁸⁶

¹⁸² « Plusieurs peintures de vases attiques à figures rouges de la première moitié du V^e siècle représentent le meurtre d'Égisthe ; Clytemnestre y figure, une hache à la main, tentant de défendre son amant. Peut-être y a-t-il aussi une allusion au meurtre d'Agamemnon : il existait en effet une tradition, bien attestée chez Euripide [...] et chez Sophocle [...] – et qui remonte peut-être à l'*Orestie* de Stésichore -, selon laquelle le roi aurait été frappé non à coups d'épée (comme c'est le cas chez Eschyle), mais à coups de hache. » Broyer, Jean. *Le mythe antique dans le théâtre du XX^e siècle. Œdipe, Antigone, Électre. 40 questions, 40 réponses, 4 études.* Ellipses, 1999.P. 50

¹⁸³ Broyer, Jean. *Le mythe antique dans le théâtre du XX^e siècle. Œdipe, Antigone, Électre. 40 questions, 40 réponses, 4 études.* Ellipses, 1999.P. 50

¹⁸⁴ Jean Giraudoux, *Électre*, B. Grasset, 1937 p. 14

¹⁸⁵ *Ibidem*, pp 15-16

¹⁸⁶ « Traditionnellement, on identifiait trois Érinyes : Alecto (« L'incessante »), Tisiphone (qui punit par le meurtre) et Mégère (« La jalouse »). Leur rôle était de harceler sans relâche les criminels ; ainsi, à la fin des *Choéphores* d'Eschyle, elles se lancent à la poursuite d'Oreste. On leur donnait souvent le nom d'Euménides, qui en grec signifie : « Les Bienveillantes », en espérant ainsi s'accorder plus facilement leurs faveurs et écarter leur vengeance » Jean Broyer. *Op.cit.* p. 39

Marguerite Yourcenar a conservé l'image du harcèlement mais au lieu de la nuée préférée par J. Giraudoux et J.P. Sartre elle s'est contentée d'une seule et *longue mouche*. La mouche serait l'Eryns, la Vengeresse. Électre se vengeant devient l'Eryns, la mouche.

Par ailleurs, les Érinyes étaient aussi appelées les Furies. Pour Marguerite Yourcenar le personnage de sa pièce était sa « *jeune Furie* »¹⁸⁷, ou encore une « *noire Électre* »¹⁸⁸ et la même Électre plaignant le sort de Théodore dit « *Tu méritais mieux qu'une Furie à ton foyer.* »¹⁸⁹

Le personnage d'Électre incarnant la vengeance et la haine est souvent associé à un animal mortifère ou qui tourne autour de la mort comme les mouches. « *Si Oreste et moi ce matin sommes venus chez toi pour tuer, et si les autres, tout à l'heure, en prennent le chemin pour mourir, c'est qu'immobile à ton poste tu as sécrété lentement les fils de cette nécessité* », lui dit Pylade (ECM p.40).

Si nous quittons un moment la scène que nous analysons et que nous parcourons la totalité de la pièce nous verrons combien de fois Électre est associée à l'animal. Pylade employant une métaphore de la chasse traite Électre de « chienne » « [...] *Théo a tort d'écarter la chienne au moment de la curée* » (ECM p.39) La curée étant ici, Clytemnestre, la bête traquée, et la chienne, Électre, chien[ne]de chasse.

Oreste, rentrant chez Électre remarque une odeur très forte, une odeur animale : « [...] *Elle sent le fauve [...] ta maison [...] comme une trappe [...]* » (ECM p.45)

Électre rappelant son propre malheur raconte à Oreste « [...] *Ils [Clytemnestre et Égisthe] ont fait d'elle [d'Électre] une bête fauve grondant dans sa tanière* » (ECM p.50)

Clytemnestre traite sa propre fille de vipère et puis de louve. « *Puis-je blâmer Égisthe d'avoir voulu nous débarrasser d'une vipère ? [...]* » (ECM p.56); « [...] *Si je t'avais serrée contre moi, si je t'avais appris à faire confiance à ta mère, tu n'aurais pas pris en grandissant cette figure de louve* » (ECM p.57) La « *souris* », image trop innocente aux yeux de la femme amoureuse dans les bras de son amant est reconduite vers la figure méprisante de « *bête flaireuse* », autrement dit à celle de chienne, encore une fois.

On peut voir enfin dans l'image de « la truie » allongée dans la cour de la cuisine un double d'Électre, femme allongée dans sa paille qui refusant la bouillie que Théodore lui apporte dit de la jeter à « *la truie grognant sur la litière* ». Truie, « *troia* » en

¹⁸⁷ Voir Lettre du 4 août 1952 à M. Herrand du Théâtre des Mathurins, in Marguerite Yourcenar. *D'Hadrien à Zénon Correspondance 1951-1956*, Gallimard, 2004

¹⁸⁸ Voir Lettre du 8 mars 1954 à G. Marcel in *Op.cit.*

bas latin, pourrait constituer une allusion à la guerre de Troie. En tout cas, nous savons que Clytemnestre est attirée dans la trappe par sa fille qui saura déployer ses armes (ses accusations) le moment venu.

Ainsi, dans la pièce de Marguerite Yourcenar, Électre est successivement « souris », « bête flaireuse » ; « mouche », « vipère », « araignée », « truie » et enfin « louve ». Les métaphores semblent accompagner les âges, les métamorphoses d'Électre qui grandissant développe sa curiosité, sa ténacité et sa ruse. Mais comme l'animal, Électre, représenterait aussi et surtout les couches profondes de l'inconscient, de l'instinctif, présentes dans tous comme des forces indomptables qui nous menacent.

Dans ce bestiaire, Marguerite Yourcenar suit aussi la tradition à cette différence qu'elle a attribué à Électre toute l'initiative et la force que d'autres écrivains ont données à Oreste. Dans *Les Choéphores*, Clytemnestre rêve qu'elle met au monde un serpent et Oreste crie « *il faut, comme elle a nourri ce monstre horrifant, qu'elle meure de mort violente – et moi, je suis le Serpent qui la tuera, comme le marque son rêve !* »¹⁹⁰

Le serpent devient chez Marguerite Yourcenar vipère et la femme louve. D'autres écrivains se sont servis de l'image de la louve. Giraudoux, notamment qui s'était inspiré selon ce que raconte Jean Broyer, de l'histoire du lionceau rapporté par Eschyle dans son *Agamemnon*. Il est probable que Marguerite Yourcenar connaissant toutes les recreations du mythe avant la sienne a pris quelque chose des différentes versions pour cette image de la louve mais il n'est pas impossible non plus que des réminiscences enfantines aient joué dans la création d'une certaine atmosphère qui nous rapproche des contes. Électre nous avait fait un clin d'œil (*ECM* p. 36) quand elle avait dit, d'un ton ironique, imaginant la venue de sa mère : « [...] Elle apportera peut-être dans un panier du rhum ou des confitures. [...] ». Si nous relisons les quelques répliques qui correspondent à ce que nous avons intitulé « le piège » nous pouvons nous apercevoir que nous ne sommes pas loin de l'atmosphère à laquelle le Perrault de notre enfance nous avait habitués. Électre se déguise, se couche, invite mensongèrement sa mère à entrer dans sa demeure et après

¹⁸⁹ Marguerite Yourcenar. *Électre ou la Chute des Masques*, Gallimard, 1971, p. 29

¹⁹⁰ *Op.cit* vers 548-551 p. 124

quelques questions de convenance l'attaque. C'est alors que la mère voit en sa fille une tête de louve. Ce sera alors que la fille *avalera* sa mère.

La scène étudiée expose, nous avons pu l'observer, deux types de parole (soliloque et dialogue) comme instruments de l'action et comme actions avérées. Instrument du mensonge d'Électre la parole a prouvé son efficacité : la reine se présente au rendez-vous et plus tard Égisthe fera de même. La parole - action dévoile les véritables intentions de la rencontre d'Électre et de Clytemnestre et provoque un changement dans la position des personnages qui abandonnant la relation filiale qui les unit adoptent la posture de deux femmes déchaînées dans une arène, se balançant des haines d'amour et de désamour.

Le lexique évoquant la pourriture, la maladie et la mort assez abondant ici n'est pas exclusif de cette scène, il se repère partout dans le texte d'*Électre ou la Chute des Masques*. A cela s'ajoute l'emploi hyperbolique de la langue en consonance avec la gravité de l'action qui se déroule : double meurtre, double vengeance. Matricide une fois, parricide au carré. Marguerite Yourcenar se sert ainsi de plusieurs sortes de métaphores nominales (*masse d'horreur, monstre, chef-d'œuvre, supplice*) dont les exclamatives, désignant des bêtes et fonctionnant comme autant d'injures, constituent le point culminant de l'agression verbale (*ECM p.60*). En plus, l'ironie des propos, ressource de tous les personnages sert comme une arme mordante, soit pour attaquer l'autre (« *Et d'où provenait cette gangrène ?* » (*ECM p.57*), soit pour essayer de le convaincre (« *Ne te fais pas d'illusion sur la pureté des morts : ils pourrissent vite, naïve Électre* » (*ECM p.42*), soit pour renforcer le pathétique de la situation (« *Ta maison s'est changée en morgue pendant ton absence* » (*ECM p.78*). Dans tous les cas c'est au moyen de l'ironie que s'exprime la lucidité sur une situation qui échappe aux mains de tous les participants, fatalement impuissants pour tenter de changer quoi que ce soit. La poésie de cette pièce tire sa force de sa rareté. « *Ah ! Je pourrais dire de quel craquement de branches, de quel rayon de lune lentement déplacé sur la dormeuse, de quel cri d'oiseau nocturne Oreste est né...* » (*ECM p.72*). Quelques petits bruits, quelques petites lueurs bien réelles dans une nuit profonde suffisent pour rappeler la tragédie de Clytemnestre qui est aussi celle d'Électre.

Notre analyse, forcément incomplète, visait à étudier le fonctionnement de la parole et son pouvoir agissant sur l'interlocuteur. Nous avons pu observer que pour saisir les différentes forces illocutoires des énoncés il faut considérer ceux-ci dans leur enchaînement successif mais aussi la situation de communication dans laquelle ils se déroulent et qui dans le cas qui nous occupe est double car d'une part elle met en relation les interlocuteurs - personnages et de l'autre l'auteur avec son lecteur / son public. Nous avons remarqué une différence entre l'action globale qui correspondrait à l'intentionnalité de l'écrivain et l'action parlée surgissant de la succession de la parole en acte des personnages. Mais arrivés à ce point nous sommes obligés d'admettre avec J.-P Sarrazac que la notion de parole - action

désigne un ensemble de phénomènes complexes et probablement disparates : tantôt des figures parfaitement localisables avec les moyens de la linguistique et de la pragmatique (selon le modèle, notamment, des énoncés performatifs) où à l'aide des « figures textuelles » vinavériennes (attaque, défense, esquive, riposte, mouvement vers) ; tantôt un mouvement plus diffus créé par la parole, dont l'interaction (entre les personnages) constitue la face privilégiée.

Autrement dit, et au regard de la façon dont nous avons mené l'étude de *Électre ou la Chute des Masques*, tant la pragmatique à travers la notion des actes de parole que la rhétorique avec ses figures et tropes ; la sociologie avec ses apports sur les échanges conversationnels et les études proprement théâtrales apportent toutes des outils opératoires pour la lecture et la compréhension d'une œuvre de théâtre. Plutôt que de privilégier une voie sur l'autre il nous semble plus convenable de les connaître toutes et de nous laisser guider par le texte quant à l'approche à adopter dans chaque cas.

Le mystère d'Alceste¹⁹¹

Le 19 avril 1985 le journal *Le Monde* publiait un article intitulé « *Alceste* » à *l'Opéra de Paris, Alceste à Bobigny*, précédé d'un encadré qui tenait la place d'un chapeau et qui disait ceci :

¹⁹¹ Marguerite Yourcenar. *Le Mystère d'Alceste*. In *Théâtre II*. Gallimard, 1971. Pp. 81 à 161

« La confusion des genres

Voici Alceste par deux fois sur le devant de la scène. Il est le « misanthrope », il est le héros de Molière à Bobigny. Elle est l'épouse dévouée à en mourir, elle est l'héroïne de Gluck à l'Opéra.

Chacun devrait reconnaître le sien, mais ce n'est pas certain. La mémoire est mal embouchée, et l'interlocuteur de Célimène plus connu que son homonyme. Plus vieux d'un siècle et une année, il aurait cependant pu la prendre pour modèle. Lulli [sic] et Gluck s'emparèrent de l'exemplarité conjugale en 1674 et 1767, mais Alceste est fille de Pélidas, petite-fille de Poséidon et inspiratrice d'Euripide (*Alceste*, 438 av. J-C).

Enfin, la culture est une notion relative, et on a les mythologies qu'on peut. Alceste n'est-il pas surtout le copain qui mange tout le temps dans le *Petit Nicolas*, chez Sempé et Goscinny ?...- Cl. D »

On a l'impression que l'auteur de cet article est le premier surpris devant l'existence de d'une Alceste portée au rang d'héroïne comme le Misanthrope, son homonyme de sexe opposé. Nous aussi nous le serions si ce n'est qu'en lisant nous avons appris que déjà G. Chaucer, au Moyen Âge évoquait dans sa *Légende des femmes exemplaires* (1386) celle de la vertueuse et fidèle héroïne ; que Milton, au XVII^e siècle lui consacrait un sonnet ; qu'au XVIII^e Wieland et Alfieri faisaient chacun une Alceste ; comme Hugo Von Hofmannsthal plus tard. La thématique évoquée en général par ces différents ouvrages est celle de l'hospitalité et le sacrifice consenti, parfois, celle de la résurrection¹⁹², et leur Alceste se trouve bien loin de la haine qui confine le personnage de Molière à la solitude et à l'hostilité envers ses semblables.

Phèdre, (ici encore le journaliste du *Monde* aurait fait un beau chapeau pour un article qui aurait opposé *le* Phèdre à *la* Phèdre), au cours d'un dîner donné par Agathon, invité comme les autres convives à s'exprimer autour de la question de l'amour, choisit le personnage d'Alceste et dit :

« [...] Il est certain que les amants seuls savent mourir l'un pour l'autre, et je ne parle pas seulement des hommes, mais aussi des femmes. La fille de Pélidas, Alceste, en fournit à la Grèce un exemple probant : seule elle consentit à mourir pour son époux, alors qu'il avait son père et sa mère, et son amour dépassa de si loin leur tendresse qu'elle les fit paraître étrangers à leur fils et qu'ils semblèrent n'être ses parents que de nom ; et sa conduite parut si belle non seulement aux hommes, mais encore aux dieux qu'elle lui valut une faveur bien rare. Parmi tant d'hommes, auteurs de tant de belles actions, on compterait aisément ceux dont les dieux ont rappelé l'âme de l'Hadès ; ils rappelèrent pourtant celle d'Alceste

¹⁹² Consulter au sujet d'Alceste, le *Dictionnaire des mythes féminins* sous la direction de Pierre Brunel. Editions du Rocher, 2002.

par admiration pour son héroïsme : tant les dieux mêmes estiment le dévouement et la vertu qui viennent de l'amour ! [...] »¹⁹³

Marguerite Yourcenar ne donnera pas de son Alceste un portrait aussi idéal de l'épouse dévouée. Elle fait de cette reine une femme comme les autres : épouse, mère et amante ; sensuelle, jalouse, voire odieuse et contradictoire, aimant et haïssant son mari à la fois. Il n'empêche que c'est à partir de cette légende que Marguerite Yourcenar, s'inspirant de la pièce d'Euripide écrite bien avant Platon, propose une réflexion renouvelée sur le sacrifice et l'héroïsme.

L'espace et le temps dans *Le Mystère d'Alceste*

Nous aborderons cette pièce du point de vue de l'espace et du temps. Ces catégories, au théâtre renvoient à des univers sociaux, psychiques ou imaginaires qui une fois dégagés permettent de mieux comprendre le texte. Observer les marqueurs spatio-temporels présents et en faire un relevé exhaustif est la première démarche à suivre. La deuxième consiste à interpréter le réseau qui se tisse entre les différents éléments à la lumière d'autres composants textuels. Nous épargnerons le lecteur des longues listes surgies de ce relevé, indulgence que nous n'aurons pas naturellement avec nos étudiants, et passerons à transcrire quelques réflexions résultantes de notre recherche lexicale sur le temps et l'espace dans la pièce *Le Mystère d'Alceste* de Marguerite Yourcenar.

L'espace

Il s'agit ici de considérer l'espace dramatique, celui que le lecteur s' imagine, construit pour faire évoluer l'action des personnages. C'est une image subjective que le lecteur se crée à partir des indications scéniques, des déplacements des personnages, de leur jeu. C'est l'espace de la fiction.

Pour ce qui est de l'espace dans *Le Mystère d'Alceste*, presque tout est dit ou suggéré dans la longue didascalie préparatoire. La scène devrait figurer la cour de la maison d'Alceste. Selon la description qu'en fait Marguerite Yourcenar, il apparaît un

¹⁹³ Platon, *Le banquet* in *Le banquet, Phèdre*, GF-Flammarion, 1964, p. 42

vaste lieu vide flanqué à gauche par une entrée à deux colonnes, à droite par un portique, protégé au fond par un mur d'enceinte avec une grande porte donnant sur une route. Cette grande porte devrait être toujours entrebâillée. L'adverbe a son importance. Au premier plan il faut « une sorte de lit de repos » et « tout au premier plan, un cyprès ». Ce décor doit être assez suggestif pour qu'on puisse imaginer un point géographique quelconque sous un ciel méditerranéen.

Les termes soulignés et d'autres que nous préciserons à l'instant, permettent de supposer, une dimension métaphorique à cet espace décrit de façon réaliste :

- l'entrebâillement de la porte et la route qui s'aperçoit font le lien entre ce lieu concret et un autre indéfini dont on ne voit que le chemin qui y conduit ;
- « *Un sorte de* » lit de repos, caractérise vaguement la place où un corps peut s'allonger ou être allongé ;
- le « *cyprès* », occupant le premier plan rappelle trop l'ornement ombragé des cimetières pour oublier qu'il est là ;
- l'ici de cette « *demeure humaine* » est délimitée par un seuil (le mur d'enceinte), une ligne, un bord, comme un fleuve, ou une rivière qui le sépare d'un là-bas, facilement atteignable en descendant quelques marches. Un là-bas tout compte fait, tout près d'ici ;
- la droite et la gauche, c'est l'est et l'ouest, limites géographiques du parcours du temps qui va dans ce texte de l'aurore à la nuit.

À part ces références spatiales explicites, didascaliques, on en retrouve d'autres dans le texte dialogué qui renvoient à un hors – scène et à un sur - scène. Hors – scène, on imagine une aire plutôt proche, celle du voisinage, et une autre plus éloignée, celle du marché, de la ferme ou de la foire où vit le village. Autant le hors - scène se prolonge, autant le sur -scène se rétrécit jusqu'à la limite des corps. En effet, le sur -scène, concentre le champ de vision, le resserre et embrasse juste les corps, devenus eux aussi « espace ». On a d'une part les corps, vivants ou gisants, de l'autre le vide.

A. 1. Le corps vivant peut être offert comme point d'appui.

- Ainsi, le front, les tempes, les joues, les paupières, le creux du bras, la poitrine sont-ils autant de lieux de soulagement qu'Admète propose à son épouse. « *Dans ce monde où tout bouge, où tout chancelle et se déforme parce que tu meurs, fais de mon visage un point fixe [...]* » (MA p.116)
 - Le corps d'Hercule devient chêne (MA p.151) pour qu'Alceste puisse s'accrocher et remonter à la vie.
 - De l'espace du corps, le regard est un miroir impitoyable de vérité : « *Je hais tes yeux, qui enregistrent les progrès de ma mort* » (MA p.117)
 - et l'expression vocale prend de la place comme un arbre : « *Voilà bien des phrases hautes comme les cyprès* » (MA p.118)
2. Le corps vivant est aussi lieu de plaisir dérobé :
- « *[...] sa grosse patte m'a froissée ici, à la place du cœur, comme s'il cherchait dans ma poitrine un objet caché. [...] et sa figure toute rouge était sur la mienne [...]* » (MA p.139)

3. Le corps gisant, d'Alceste, est l'espace d'une vie qui n'est plus.

- B. Le vide. Sur scène, Alceste est hantée par le vide : « *Partout des ombres, partout des menaces et des signes* » (MA p.115). C'est l'espace du néant, « *trou où roulent les choses* », fosse qui attire et que l'on repousse à la fois, endroit invisible, « *gueule* » de la mort. Le corps gisant en est l'image concrète, « *parcelle inerte* » comme le marbre, sur lequel on pose un drap.

L'espace où se déroule l'action, est ouvert et fermé à la fois. Le ras – de – terre sur lequel la mort rampe et traîne ses ailes dans sa danse macabre est comme une mare dont les eaux révéleraient les profondeurs et refléteraient les hauteurs en même temps. L'horizontalité de la dalle, la verticalité du cyprès ou du chêne délimitent et ancrent l'espace fuyant de la terre, comme une ligne mitoyenne entre le haut et le bas. De la même façon, la cour ou le jardin participant à la fois de l'intérieur du foyer et de l'ailleurs du village ne sont véritablement ni un dedans ni un dehors mais à peine la lisière de deux mondes.

Dans cette pièce où Marguerite Yourcenar montre l'univers spatial instable que tout mortel est destiné à parcourir, espace donc intemporel, il y a quelques objets qui suggèrent le type de société qui l'habite. Une aiguière d'argent, la couronne que tisse une vieille femme, le collier d'or d'Alceste, le suaire qui recouvre son corps rappellent subtilement que cette dame était une reine. « *Frotte-toi les yeux, regarde autour de toi, rôdeur ivre ! As-tu jamais vu un drap si fin sur une servante morte ?* » (Dit Léonie au brutal Hercule, p. 140). Marguerite Yourcenar n'a pas voulu insister sur ces détails de classe qui ne résulteraient que comme les parties d'une allégorie de la vanité « *Il importe peu, a-t-elle dit- [...] qu'Admète et Alceste soient pour nous roi et reine de Phérae en Thessalie, et j'ai préféré les placer, non dans un palais, mais dans quelque grande demeure rustique qui soit à peu près de tous les temps.* » (MA p. 100). Soit. Il n'empêche qu'une société organisée est suggérée, composée de maîtres et de domestiques (les femmes en clan soudé en font partie) où la servitude paraît être assumée de façon bienveillante et où les Dieux, qu'ils prennent la forme d'un Apollon ou d'une Mort ont leur mot à dire.

C. Le grotesque. Le côté grotesque du drame est en revanche rehaussé : d'« indiscrètes commères » remplacent les voisins de la pièce d'Euripide, le père de cette même source est dédoublé en « *couple de parents grondeurs et avaricieux* », le personnage de l'entrepreneur des pompes funèbres et celui du Maire du village s'ajoutent à ce cortège caricatural. Le contradictoire Hercule fait partie de cette « sarabande des *Fâcheux* » et occupe parmi eux la place la plus importante. Cet « [...] *Hercule, situé tout au centre de ce petit monde humain, mais dont l'énorme carrure emplit tout l'espace entre les fâcheux d'une part et les dieux de l'autre* » (MA p. 103-104) participe en même temps de la vulgarité des rustres et du sublime des héros. Ignorant le drame de la maison où il arrive, il se comporte comme une brute. Héritier pantagruélique il s'étale, occupe les lieux et cherche à satisfaire ses désirs les plus élémentaires. Sa grossièreté s'oppose à la naïveté enfantine de la Petite Phyllis. Cependant, il se comporte courageusement lorsqu'il est l'heure d'affronter la Mort et de ramener Alceste à la vie. Ses contradictions sont grotesques.

Le grotesque, au théâtre est une figure burlesque représentée dans l'espace. Marguerite Yourcenar évoque le problème lorsqu'elle se réfère aux signes qu'elle voudrait

sur une éventuelle scène : la couronne radiée du Soleil, les ailes de la Mort, la faux de l'ouvrier Basile ; des vêtements modernes pour les personnages plus ou moins caricaturaux ; les draperies plus classiques des autres ; les couleurs rouges ou noires, ou grises. Ces suggestions de l'écrivain permettent au lecteur de s'imaginer un espace à lui et s'offrent au metteur en scène, comme autant de choix sur lesquels il imposera sa propre vision des choses au point de pouvoir donner à la représentation « *l'aspect hétéroclite d'un bal travesti* » ou la forme d'« *un rêve* » (MA p.101). Le décalage entre l'intérêt de l'entrepreneur des pompes funèbres et la situation dramatique qui se vit dans la maison d'Admète, l'inopportunité de l'intervention du Maire du village et l'attitude inadéquate d'Hercule contribuent à insister sur la « *l'éternelle tragi-comédie du deuil* » (MA p.100). De même, les références répétées aux manières bestiales des personnages qui font d'Hercule tantôt un « *gros cochon* » repoussant, tantôt un chien sauveteur (« [...] *tu as de bons yeux de chien, et tes grosses pattes sont rassurantes sur mes épaules...* » MA p.152) ; de l'entrepreneur un « *chien mangeur d'ossement* », ou un « *chacal* » ; de la petite Phyllis une « *garce* » ou une « *jeune couleuvre* », bref, l'humanité de certaines bêtes et l'animalité de certains hommes donnent un tableau sinistre et comique, dramatique et dérisoire. Dénonciation de l'indifférence humaine, de l'impiété face à la douleur de l'autre, le grotesque devient aussi et peut-être surtout bouclier contre le « Tuit ! Tuit ! » de la Mort qui se sait tôt ou tard le seul vainqueur de la partie.

Le temps

Le temps passe sur l'espace et le modifie. La lumière y impose son ombre, obscurcit les corps, les vieillit, les ressuscite. Entre la première et la dix-septième scène qui composent *Le Mystère d'Alceste* on va du crépuscule au couchant, du couchant à la nuit, de la nuit à l'aube, de l'aube au grand jour. Voici ce qui se passe en ces heures :

Apollon en scène, se présente et décrit le malheur qui accable le foyer d'Admète, son ami, depuis que son épouse Alceste s'est dévouée à la Mort pour en épargner son mari. La Mort apparaît à son tour et annonce la fin imminente d'Alceste, sa prochaine victime. Apollon et la Mort se disputent à ce sujet, puis se retirent séparément. Des voisines se rendent chez Admète afin de prendre des nouvelles de la malade. Georgine, la fidèle servante de la maison, les renseigne sur l'état de sa maîtresse. Admète et Alceste descendent dans la cour. Ils discutent amèrement de la prochaine mort de la femme qui reconnaît partout des figures menaçantes. Alceste prend congé de ses enfants. Puis meurt. Le représentant de la maison des pompes funèbres Nestor arrive en proposant ses services. Il est chassé par Admète. Le père et la mère du jeune homme arrivent de leur côté, indifférents à ce qui se passe. Leur fils leur demande un geste compatissant qu'ils ne savent pas offrir. Le maire du village entre au domicile d'Admète inquiet du bruit qui court selon lequel Admète aurait tué Alceste. Admète, de désespoir, dit l'avoir empoisonnée. Georgine le dissuade de propager un tel mensonge. On se dispose à organiser les rites funéraires. Un inconnu sale et débraillé entre demandant asile. Après un moment d'hésitation Admète le trompant sur l'identité de la personne décédée demande à ce qu'on l'accueille comme il se doit et qu'on lui prépare la chambre d'hôtes, un bain et un repas. Les servantes commencent la veillée funèbre et rappellent les qualités d'Alceste, leur maîtresse. La petite Phyllis, court vers elles en se plaignant des mauvaises manières de l'hôte. Hercule se présente devant elles, un verre à la main. Sa grossièreté pousse les servantes à lui faire des reproches et à le détromper : ce n'est pas une parente éloignée qui est morte mais leur maîtresse de maison. Hercule, honteux, promet une action nouvelle. Resté seul auprès d'Alceste il s'affronte à la Mort qu'il abat victorieusement. Alceste est rendue à la vie et conduite auprès de son époux qui se refuse à regarder l'étrangère. Hercule le pousse à prendre la main de cette « nouvelle femme ». Reconnaisant Alceste, il sort de scène avec elle. Georgine s'agenouille devant Hercule.

L'encadré contient les événements de la fable, et par conséquent le temps de cette fable, c'est-à-dire le temps dramatique ou temps de la fiction. Étant donné que nous étudions le texte écrit et non le texte total, nous laissons de côté le temps scénique ou temps de la représentation qui coïncide avec le temps du spectateur participant au spectacle qui se déroule devant lui.

La temporalité de la fiction qui nous intéresse ici excède largement le temps de la représentation. Elle nous fait accéder dans le cas qui nous occupe à un temps mythique qui débute aux origines et auquel s'oppose celui « *d'un jour qui viendra* » incarnés ici par Apollon et la Mort, dieux éternels. Mais d'autres dimensions temporelles apparaissent dans le lexique et dans les figures rhétoriques de cette pièce : le temps chronologique

représenté par les heures, les jours, les années, les siècles ; le temps météorologique définissant les saisons ou servant de métaphore à l'événement exceptionnel qui aura lieu (« *un orage se prépare* » MA p.134) ; le temps biologique observé dans les pulsations du poignet, dans les battements du cœur, dans les visages lisses et rosés des jeunes ou dans les figures édentées et ridées des vieillards ; le temps quotidien de la veille et du sommeil ; le temps musical de la lyre et celui de l'écho. La prise en compte de tous ces éléments est essentielle pour penser une possible représentation et pour la réaliser par la suite. En effet, ils sont tous signifiants.

Apollon - le Soleil et la Mort représentent à leur façon l'éternité. L'éternel retour d'un côté, l'inconnaissable et infinie durée d'après la vie de l'autre. Les humains, eux, dans leur finitude et l'unicité de leur âme constituent en revanche, l'instant, insaisissable.

« Les dieux, l'herbe, les bêtes, les astres, tout meurt, puis tout renaît... Qui le sait mieux que toi, Chienne maigre tournant en rond autour des choses ? Rien n'a lieu une seule fois, excepté l'âme humaine ; c'est pourquoi les hommes tiennent tellement à ce qu'elle soit immortelle. (MA p.110)

Le souvenir est le plus ferme repère de l'homme. Le devenir est incertain. Entre les deux, il y a la vie, instant unique, fait de routines et de rites dont la coutume fait la loi : train-train des tâches journalières nécessaires mais pénibles pour les femmes ; naissances, mariages et morts ; moments sacrés que le souvenir récupère et perpétue en les associant parce qu'ils génèrent des émotions analogues. L'inquiétude de la mort est pour Alceste comme celle éprouvée durant les couches. Admète voit dans son dernier sourire la même tendresse de son « *premier sourire de femme* » ou de son « *premier rire de nourrice* » ; « *les adieux des époux sont aussi sacrés qu'une nuit de noces* » (MA p.114). La mort est ressentie dans *Le Mystère d'Alceste* comme un accouchement dont le rôle de sage-femme est tenu par une vieille ailée voilée de noir : c'est une forme de délivrance par laquelle Alceste accouche de son âme aidée par son enfant :

« [...] Ah ! J'ai soif de quelque chose de glacé qui me rafraîchirait pour toujours... Quoi ? Ma robe est trempée ? Tu as versé toute l'eau sur ma robe ? ... Mon petit garçon est maladroit... Mon enfant est si bête qu'il mouille sa mère... Il a de beaux cheveux bouclés ... Couche-toi là, sur ma poitrine... Il faudra lui faire couper les cheveux demain à la foire... Otez ce coussin... Laissez-moi tranquille ...

Elle meurt. » (MA p. 121)

Or une vraie sage-femme et la Mort n'accouchent pas de la même vie. La première assiste à la délivrance d'un être à la vie et par là, le condamne à l'anéantissement ; la deuxième délivre l'être de son corps et libère l'âme, peut-être, vers une nouvelle vie. « *N'as-tu jamais palpé sous mon masque tout noir la face de la vie éternelle ?* » demande la Mort à Hercule. Et d'ajouter « *Ignorez-tu que je n'existe pas ? [...] Je ne suis qu'une illusion, quoi, un grossier fantôme [...]* (MA. P.148) ».

« *Par quel sens nouveau appréhender la Mort ?* » (MA. p.144) se demande l'écrivain par l'intermédiaire d'Hercule. Pas de réponse possible mais l'illusion d'un retour réussi par le souvenir, par la mémoire des hommes, n'est pas invraisemblable. Alceste a voulu mourir par amour pour son époux, tout comme le Christ subit la croix pour l'amour des hommes. Êtres choisis de Dieu, gardiens des portes de la vie éternelle connaissant le « *cran [qui] remonte l'automate* », leurs yeux sont comme la « *serrure qui ouvre la porte de l'éternité* ». Si la vie est un songe la mort l'est peut-être aussi. Songe au sortir duquel une nouvelle vie nous attend, probablement. « *C'est une nuit de miracles. C'est par une nuit pareille que notre Alceste est née* ». « *L'heure horrible* », l'incontournable « *mauvais quart d'heure* » devient ainsi une heure de renaissance, de résurrection. Et la jeune morte, l'Alceste dévouée à la mort, la jeune sacrifiée est la miraculée.

Hercule est un homme. Il voyage et vit pour défendre les faibles. Il est courageux et affronte la Mort avec le secret espoir que le « *Code éternel* » peut, peut-être, être révisé. Illusion que la mort est une « *clause temporaire d'une ordonnance de Dieu. Valable aujourd'hui, périmé l'an prochain* ». Croyance que le temps unique de la vie humaine pourrait rejoindre l'acharnée destinée des astres, de l'herbe, des bêtes, s'absenter pour reparaître, gagner l'ombre pour devenir lumière.

L'instant de la mort, raconté dans *Le Mystère d'Alceste*, c'est celui où le temps et l'espace se rejoignent : « [...] *il y a une minute et nous voici séparés par une distance plus grande que des siècles* ». Le demain songé par Hercule est comme une route qui pourrait mener au matin (MA p.142). C'est pourquoi ce présent, du jour qui va finir, devient le jour

où « mourut » Alceste. Seul passé simple du texte, arme grammaticale efficace pour exprimer la douleur qui partant d'Admète s'étend partout et au-delà des siècles.

Le rythme interne de la pièce est assez équilibré. Dix-sept scènes de longueur à peu près égale où la parole est assumée par tous les personnages à leur tour, sauf par la Petite fille et le Petit domestique qui ont des rôles muets. Les plus longues tirades appartiennent à Apollon, à Hercule et à Admète. La Mort apparaît concrètement deux fois. La première au début où on la voit s'entretenir avec Apollon, la deuxième dans sa lutte avec Hercule. Mais de façon symbolique elle prend la forme de la faux de l'ouvrier Basile, de la barque qu'Alceste aperçoit dans la rivière, du cyprès de la cour ou encore elle est incarnée par la figure de l'entrepreneur des pompes funèbres ou tout simplement par la morte exposée depuis la scène trois jusqu'à la scène quatorze. La mort est par conséquent omniprésente dans le texte.

Dans la fable, nous avons consigné ce qui se passe chronologiquement au cours de cette pièce. Remarquons qu'Alceste meurt au crépuscule (scène III) et qu'Hercule l'emporte sur la Mort pendant la nuit. Alceste recouvrera sa vie avant l'aube (scène XV). Ces moments, tout comme la pièce en son entier, font référence à un univers mythique qui ne tient pas qu'à l'antiquité grecque. Marguerite Yourcenar en fait un drame sacré, un mystère qui reproduit symboliquement les scènes ordinaires des mystères du Moyen Âge. À cette opération synchrétique qu'est la réunion de deux époques, de deux mythologies, il faut ajouter l'harmonisation que le scripteur doit faire avec son temps à lui, l'année 1942 du vingtième siècle en l'occurrence. Nous ne répéterons pas ici ce que dit Marguerite Yourcenar dans son « Examen d'Alceste » à propos des anachronismes et des transformations qu'elle a imprimées à la légende afin que sa pièce puisse être compréhensible de son temps. Mais disons seulement que dans le discours des voisines, plus que « *les incidents de la vie journalière* » soulignés par l'auteur, pouvant convenir aussi bien à l'antique qu'au moderne, il peut se lire l'amorce de certaines revendications, une envie tenue de libération sentimentale et sexuelle, un désir de rompre l'étouffante structure familiale qu'un certain mouvement féministe faisait valoir au cours des années 1930 - 1940 et la tristesse des mères voyant partir leurs enfants vers un front de guerre :

« Trois voisines : Ah ! Ce n'est pas que la vie des femmes soit bien gaie, pour sûr ! Se lever de bonne heure, se coucher tard, cuire le pain, cuire la viande...

Deux voisines : Laver les plats, laver le linge, torcher les enfants, plaire au mari, contenter la belle-mère ...

Trois voisines : Fermer l'œil quand il boit ou caresse la servante, aider le petit à faire ses dents et l'aîné à préparer son sac de soldat, mettre de l'argent de côté, se donner du mal pour caser sa fille, être seule, être vieille, être bonne à rien, manger de la bouillie dans un plat d'argile, ah oui, celles qui meurent jeunes ont la meilleure part ! » (MA p.113)

Remarquons entre parenthèses l'effet de routine que provoque la suite des propositions infinitives, effet redoublé par la superposition des voix, mini - composition chorale, qui apparaissent en contrepoint de la voix de la sage Georgine. Les répliques des voisines en effet sont censé être prononcées à deux ou à trois. Il en résulte une sorte de chœur de femmes qui peut suggérer, autre que de grises pleureuses, un type d'assemblée revendicative en germe.

Marguerite Yourcenar, écrivain du XX^e siècle ramène à son époque une légende antique, l'habille des traits sacrés des drames du Moyen Âge chrétien et l'adapte au public français des années '40. Les adaptations opérées répondent à des choix personnels mais qui s'accordent au temps où la pièce a été créée et aux pratiques artistiques alors en vigueur. Il faut alors parler de temps historique qui correspond au temps du scripteur.

L'étude de la fable, celle des indications temporelles explicites dans les didascalies ou internes au texte, le lexique et les figures métaphoriques faisant allusion au temps, le rythme de la pièce, le temps de la fiction, celui de l'écriture contribuent tous à aborder la temporalité d'un texte de théâtre et par ricochet à comprendre mieux sa portée sémantique.

Le temps et l'espace contenus dans le texte du *Mystère d'Alceste* permettent d'imaginer un tableau sacré un peu caricatural où la problématique qui revient est l'éternelle préoccupation de l'homme face à sa nature périssable et à son désir d'immortalité. L'espace de la pièce, concentré autour d'un jardin qui figure le dedans et le dehors, est perméable. Des couches secrètes de mondes insondables se devinent derrière le mur d'enceinte par *la porte toujours entrebâillée*. Alceste, se mirant dans les yeux d'Admète pénètre déjà dans les Enfers et ce n'est pas pour elle une incantation. L'abeille

reine y travaille¹⁹⁴. Et pour les autres elle est devenue elle-même « abeille reine » (MA .p. 140). Ses enfants, « l'agneau et l'agnelle », héritent de son sacrifice et la regardent de leurs grands yeux, pour se souvenir. Les yeux deviennent ainsi les miroirs où l'on scrute le passage du temps. La concentration spatiale sur le corps gisant d'abord et ensuite dans l'espace d'un regard, serait une façon pour l'écrivain de relever le défi lancé par la mort et de s'imposer à elle, en laissant une trace écrite mi-grave, mi-burlesque de ce combat universel.

¹⁹⁴ « Heurtebise : *Je vous livre le secret des secrets ... Les miroirs sont les portes par lesquelles la mort va et vient. Du reste regardez-vous toute votre vie dans une glace et vous verrez la mort travailler comme les abeilles dans une ruche de verre* ». Jean Cocteau, *Orphée*. Film. La Parade, Paris, 1950

Ayant fait le tour de ces deux catégories d'analyse une image s'impose à nous : celle d'une peinture de Ruysdaël (1628-1682) que Marguerite Yourcenar a commentée, *sombre image de crépuscule* rapportée d'une promenade au bord de l'Amstel par l'artiste, et connue sous le titre de *Le cimetière juif*. Rien de comique dans le tableau du peintre flamand. Mais l'allégorie de la fin des choses et le secret espoir que nous y retrouvons nous permettent de faire le rapprochement avec *Le Mystère d'Alceste*. Le temps qui détruit tout est la rivière qui érode les monuments dans le premier cas, celle habitée par un mystérieux passeur dans l'autre. Les ruines et les troncs secs des arbres sont la figuration de la mort qu'Alceste représente dans la pièce. L'arc-en-ciel qui s'insinue dans la peinture sur un fond d'orage et la remontée de la jeune Alceste à la vie paraissent dans les deux cas des promesses de lumière. Mais si le cimetière juif reste pour Marguerite Yourcenar le « charme d'une sombre réalité [transposée] en songe »¹⁹⁵ son *Mystère d'Alceste* est une « scène de terreur et de tentation, de doute et d'épreuve » où ce qui importe est de montrer de quelle manière (courageuse ou lâche, honorable ou ridicule) dans l'espace d'une vie l'homme résiste aux ravages du temps et aux grotesques moues de ce qui *est* peut-être seul du néant.



3 Jacob von Ruysdael. *Le cimetière juif*

¹⁹⁵ Marguerite Yourcenar. « L'homme qui signait avec un ruisseau » in « En pèlerin et en étranger ». *Essais et Mémoires*. Nrf. Gallimard, 1989, pp 75-76

*Qui n'a pas son Minotaure ?*¹⁹⁶

« [...] l'histoire du labyrinthe et du Minotaure a traversé intacte plus de 3000 ans d'histoire », nous dit Paolo Santarcangeli, et d'ajouter aussitôt en une note de pied de page : « La plus ancienne représentation de la lutte de Thésée et du Minotaure est une tablette d'or (environ 600 ans av. J.C.) maintenant au musée de Berlin ». ¹⁹⁷ Depuis, l'homme a en effet sans cesse relu et recréé sous les formes les plus diverses cette légende qui le met face à face avec les énigmes des origines et de la fin ultime et avec l'étrangeté de sa nature. Mais quel est le sens du terme « minotaure » dans le cadre de l'ouvrage de Marguerite Yourcenar ? Dans la préface de la pièce et à plusieurs occasions, l'écrivain a précisé sans pourtant trop s'étendre que ce qu'elle avait voulu montrer, c'était le poids de l'inconscient, sa présence invisible et silencieuse pour le monde, mais éloquente pour l'individu soumis en permanence à des voix cachées. Le titre qu'elle donne à son texte s'avère ainsi comme une fausse question puisque pris dans ce dernier sens, tout un chacun est assailli par de secrètes voix.

En 1932-1933, époque de la première version de la pièce intitulée alors *Ariane et l'Aventurier*, les mythes étaient dans le vent. Le mythe du Minotaure particulièrement riche inspirait les surréalistes qui donnaient à leur revue littéraire d'alors le titre *Minotaure*. Masson, Dali et Picasso peignaient le monstre. Freud puis Jung, dans leurs recherches sur l'inconscient, se penchaient sur les avatars et possibles significations de ce mythe. Il paraissait ainsi naturel de prendre cette figure exceptionnelle comme objet d'étude. Suivant le penchant dominant, Marguerite Yourcenar a joué avec ce mythe et en a sorti une farce amère et morale. Malgré l'ironie et la charge qui la caractérisent, les thèmes sont encore ici la mort sacrificielle, le devoir, le pouvoir et l'amour.

« Qui sont les personnages de *Qui n'a pas son Minotaure ? ?* » « Comment sont-ils ? », ce sont les questions auxquelles nous essayerons de répondre en étudiant le texte. Mais avant cela faisons quelques précisions quant aux personnages des textes de théâtre, en général.

¹⁹⁶ Marguerite Yourcenar. *Qui n'a pas son Minotaure ?* In *Théâtre II*. Gallimard, 1971, p. 163 à 231

¹⁹⁷ Paolo Santarcangeli *Le livre des labyrinthes. Histoire d'un mythe et d'un symbole*. Gallimard, 1974. P. 14.

Les personnages du texte de théâtre

Un personnage de théâtre, pourrait-on dire, se construit, tout comme se construirait un personnage de roman, au moyen d'une série de déterminations¹⁹⁸ qui relèvent de leur identité, leur physique, leurs habitudes vestimentaires, l'espace occupé, leur parole modalisée, leur référence (lorsqu'un personnage est emprunté à l'histoire ou au mythe). Seulement, alors que dans un roman (traditionnel) le lecteur peut appréhender un personnage à travers les descriptions et portraits qu'en fait le narrateur, alors que dans le genre romanesque le personnage est « donné », dans le théâtre, le même lecteur est obligé de fouiller dans les creux du texte afin de saisir ce qui se présente à peine comme des silhouettes évanescentes et parfois même comme moins que cela¹⁹⁹. En effet, les personnages de théâtre se définissent d'abord par leur parole (et parfois par leur silence) et aussi par des traits peu arrêtés qui peuvent apparaître dans les didascalies ou dans le texte dit et qui ont peu à voir avec les portraits détachables d'une narration. Enfin, au théâtre les personnages se définissent par leurs relations de force, de place ou de parole, ce qui oblige à les considérer plus que comme des entités isolées, comme un système de connexions. Un personnage est comme un mot de la langue qui n'a de sens que dans sa relation syntagmatique ou paradigmatique avec d'autres mots et qui comme lui peut être investi de plusieurs sens, concrets ou figurés. Ainsi, par exemple, la seule considération d'un paradigme tel que la liste des personnages, peut-elle nous donner des indications sur le choix opéré par le dramaturge. Par ailleurs, les relations que les personnages entretiennent sont susceptibles de nous dire quelque chose par rapport aux thèmes chers à l'écrivain, à son idéologie, à sa philosophie de vie et à ses valeurs. De même, si le théâtre se sert de personnages référentiels, c'est-à-dire, empruntés à l'histoire ou à la mythologie, il est intéressant de voir, comme on l'a souligné plus haut, les liens intertextuels qui se

¹⁹⁸ Le lecteur reconnaîtra dans ce développement certains termes venant de l'étude faite par Philippe Hamon dans son livre *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*. Droz, Genève, 1983.

¹⁹⁹ A ce propos, nous renvoyons le lecteur au livre de Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, (éditions théâtrales 2006) où les auteurs rendent compte de l'évolution du personnage dans le théâtre des trente dernières années poursuivant ainsi la réflexion de Robert Abirached sur *la crise du personnage dans le théâtre moderne*.

tissent entre eux et d'observer dans quelle mesure la recréation d'un personnage mythologique mérite que l'on s'y attarde et pourquoi.

L'étude des personnages d'un texte de théâtre peut être ainsi entreprise en prenant en compte l'un ou plusieurs axes (identité, territoire, parole ...) dont il faut évaluer la pertinence par rapport au texte à analyser. Les déterminations identitaires, territoriales, discursives à travers les modalités du pouvoir, du vouloir et du savoir, puis les rapports de force qui s'établissent concourent à donner à ces êtres de fiction une réalité²⁰⁰ plus ou moins abordable mais la plus objective dont nous puissions disposer.

Tout ceci bien considéré, que pouvons-nous dire des personnages de *Qui n'a pas son Minotaure* ? de Marguerite Yourcenar ? Qui sont-ils ? Comment se placent-ils les uns par rapport aux autres ? Disent-ils quelque chose de leurs désirs, de leur pouvoir, de leur savoir ? Qu'en disent-ils ? Avant de répondre à ces questions rappelons la fable pour nous situer dans le cadre général de la pièce.

Fable et structure dramaturgique de *Qui n'a pas son Minotaure* ? de Marguerite Yourcenar

Nous y voyons trois parties :

Première partie : vers la Crète

Scène 1 : Accroché au mât de son navire, Autolykos décrit la situation dans laquelle lui et son maître Thésée se trouvent, situation qui n'est autre que le coup d'envoi de la pièce: depuis cinq jours, et après avoir quitté Athènes, ces hommes voyagent vers la Crète, domaine de Minos, avec une cargaison humaine destinée au Minotaure.

Scène 2 : Les victimes, entassées dans la cale du bateau parlent du sort qui leur est échu tout en s'interrogeant sur la nature du dieu qui les attend.

Scène 3 : Autolykos et Thésée discutent en réagissant aux plaintes qu'ils entendent. Thésée, hésitant, se pose des questions sur son devoir de « sauveteur des condamnés ».

Scène 4 : Le bateau arrive à son port. Ariane et Phèdre et Minos reçoivent les visiteurs. Les uns et les autres font connaissance et définissent leur rôle et intention.

²⁰⁰ « Un effet de réel » aurait dit Philippe Hamon. Voir *Op.cit.*

Deuxième partie : combat dans l'ombre

Scène 5 : Autolycos et Thésée parlent de la nuit de la veille où ce dernier s'étant laissé séduire par Phèdre a scellé pour toujours le malheur des victimes. Ariane offre à Thésée une deuxième chance qui lui permettra de sauver de futurs condamnés, d'éviter de nouvelles morts.

Scène 6 : Thésée accepte la proposition et, lié au fil qu'Ariane lui tend, pénètre dans la caverne où habite le Minotaure. Une fois dans l'antre il mène un combat où il s'affronte à plusieurs voix, propres et étrangères, venant du passé ou projetant son avenir.

Troisième partie : retour vers Athènes

Scène 7 : Thésée éjecté de la caverne porte sur son corps les traces d'une lutte violente. Ariane, Phèdre et Autolycos l'assistent. Puis, ils quittent tous la Crète.

Scène 8 : À Naxos, Ariane, persuadée que Thésée l'a trompée décide de rester dans l'île, toute à sa solitude, et pousse son amant à partir avec sa sœur Phèdre.

Scène 9 : Ariane rencontre Bacchus (Dieu). Ils s'envolent ensemble.

Scène 10 : Thésée, Phèdre et Autolycos s'approchant d'Athènes réalisent que le roi Égée s'est éteint. Phèdre s'intéresse déjà à Hippolyte.

Si nous relisons la restitution de la fable de *Qui n'a pas son Minotaure ?* nous pouvons facilement distinguer une structuration dramaturgique tripartite correspondant aux étapes du voyage de Thésée et d'Autolycos. La première et la troisième sont respectivement l'aller vers la Crète et le retour vers Athènes ; la deuxième constitue un arrêt en « terre ferme » où Thésée seul dans la nuit, livre un combat violent contre ses propres fantasmes. Cette deuxième partie (scènes 5 et 6) semble articuler d'un côté les hésitations et incertitudes de Thésée (scènes 1 à 4) et de l'autre les épanchements d'Ariane (scènes 7 à 10). Aller, arrêt et retour constituent trois moments d'un voyage mouvementé, caractérisé, redisons-le, par l'incertitude dite, parce que ressentie, par les personnages et reproduite figurativement dans le mouvement oscillatoire des vagues et dans les ombres de la nuit.

Les personnages de *Qui n'a pas son Minotaure ?* de Marguerite Yourcenar

Dans cette pièce nous pouvons repérer :

Des personnages visibles et nommés : Thésée, Ariane, Phèdre, Autolykos, Minos, Bacchus-Dieu ;

- des personnages anonymes, visibles aussi, mais des êtres-là, impuissants et irresponsables d'un sort qui leur est incompréhensible : les 14 prisonniers désignés comme « première victime », « deuxième victime », etc. ;
- des voix ou « personnages - ombres » parmi lesquels on distingue : plusieurs doubles de Thésée et des images de Antiope, Hélène, Hippolyte, Egée, Phèdre et Ariane que la mémoire ballottée du faux- héros Thésée fait émerger ;
- un personnage toujours invisible : le Minotaure.²⁰¹

Les déterminations identitaires de ces êtres (nature, appellatif, sexe, origine) apparaissent soit dans les didascalies, soit dans le dialogue. Comme leurs noms l'indiquent, les personnages de *Qui n'a pas son Minotaure ?* sont tous empruntés à la mythologie grecque et nous n'aurions qu'à revenir à la préface de l'auteure pour repérer leurs données référentielles et les comparer à celles qui caractérisent autrement la récréation yourcenarienne. Mais nous laisserons ce soin de côté (bien des travaux ont été faits dans ce but²⁰²) afin de nous concentrer sur ce que le seul texte de Marguerite Yourcenar nous laisse voir de ses personnages.

Les personnages visibles et nommés pourraient être groupés en fonction de ce qu'ils représentent. Nous mettrons d'un côté les Athéniens Thésée et Autolykos, avec Minos, Ariane et Phèdre, figures de Crète, car ils évoquent tous le pouvoir humain partagé, divisé. De l'autre côté nous ferons une place à Bacchus, délégué d'un pouvoir divin

²⁰¹ Ce Minotaure est un bon exemple pour rappeler que la notion de « personnage » ne renvoie pas nécessairement à une personne dans le réel mais à un être de fiction véhiculant un discours (un silence) ou des actions.

²⁰² Giorgetto Giorgi in *Mito, storia, scrittura nell'opera di Marguerite Yourcenar*, Bompiani, 1995, par exemple, reprend les données du mythe afin d'étudier les anachronismes et modernisations dans le texte de Marguerite Yourcenar.

unique, représentant un certain Dieu. Les figures humaines, quoiqu'apparemment puissantes, s'avèrent médiocres et faibles. L'image divine, même hybridée, apparaît comme la plus forte.

Les médiocres

Thésée est le fils d'Egée. Il a 38 ans. Par sa naissance il appartient à l'« espèce des héros », de ceux qui ont des responsabilités. En qualité de prince héritier il est voué à une tâche d'ambassadeur qui pourrait lui assurer la gloire et l'immortalité. Physiquement il est fort, farouche et beau - du moins c'est ainsi que Phèdre le voit - et s'habille avec les costumes d'apparat qui conviennent à son rang : « *En fait de costumes, le texte donne à Thésée le velours rouge, le panache blanc et l'armure d'or des héros grecs revus par les peintres baroques, mais un uniforme galonné pourrait à la rigueur lui convenir* » (QM ? p. 183), précise l'auteure. Or, pour déterminée que soit sa place dans le monde, Thésée ne se sent pas Thésée. « *Ne m'appelle pas Thésée [...] ce nom si peu glorieux que je ne puis croire qu'il soit mien ; [...] Mon nom, en ce moment, est encore mon anonymat. [...].* » (QM ? p. 190) se plaint-il. Il renie un nom qui est pour lui trop lourd à porter. Il hésite sur le devoir qui lui a été assigné et au moment de l'accomplir se laisse aller à sa faiblesse, enivré qu'il est par les attraits de Phèdre. Thésée n'a rien du héros mythique. Il n'est que le sujet d'une hésitation. En effet, même s'il se montre toujours prêt à se laisser séduire par une femme, il ne sait jamais quoi faire ni quoi dire. Thésée est un exilé dans son propre monde.

Autolykos, son compagnon de voyage, matelot de profession, est en principe son serviteur. Il se présente comme un grand navigateur. Malgré son habit d'esclave ou d'ouvrier, depuis le haut de son mât, il paraît dominer le monde. Marguerite Yourcenar a précisé qu'elle le voulait « un peu dieu » c'est pourquoi elle l'a créé fort, fier de son savoir de nautonnier et des aventures courues auprès d'Ulysse et des Argonautes, sachant conduire conseiller et avertir son maître. Mais en réalité, Autolykos est un personnage caméléon. Il est capable de moucharder son chef, de s'adapter aux circonstances, de rester neutre même au prix de la vie d'autrui, pourvu que son vaisseau avance et qu'il puisse s'offrir une goutte

de plaisir. Il se dit lui même appartenir à l'espèce des subalternes. « *Matelot d'un navire que je n'ai pas frété, spectateur d'un drame qui ne me regarde pas, je lève ma gourde à la santé des acteurs.* » (*QM ?* p. 185)

Bref, Thésée flasque et indécis, Autolykos, pauvre mais dominant l'espace par sa position de vigie, forment un couple dont les traits de caractère ne correspondent pas tout à fait au statut de prince et de dépendant qu'ils sont censés représenter.

Les forts affaiblis

Minos non plus n'est pas vraiment à la hauteur de son rôle. Marguerite Yourcenar se plaît à le rabaisser de catégorie en proposant pour lui « la couronne de carton du Jour des Rois » (*QM ?* p. 183), puis en se moquant de son allure par l'intermédiaire d'Autolykos. « [...] regardez ce personnage ventru s'avançant sur le quai, tranquille comme un bourgeois qui fait dans un parc public sa petite promenade au soleil. » (*QM ?* p. 200). Ce roi déchu devient le centre d'un banal cliché bourgeois qui n'est plus antique mais contemporain. Cynique et méprisant, cet homme bien nourri se fait payer implacablement la rente qui lui est due, acceptant tous les compromis exigés par le pouvoir. Fort de principes trop généraux pour qu'ils puissent être contestés il va de l'avant avec ses collaborateurs en perpétuant, probablement contre son gré, l'injustice de la prison et la mort humaines pour l'amour d'un fils monstrueux.

[...] Tout comme vous, je flétris les sacrifices humains [...] Mais le mystère du Labyrinthe est trop compliqué pour que les utopistes, les étrangers, les athées s'en mêlent... les liens qui m'unissent au Minotaure sont du reste remarquablement compliqués. [...] (*QM ?* p. 200).

Minos est secondé par ses filles **Ariane** et **Phèdre**. Ces sœurs de Minotaure s'opposent entre elles en tout. La différence, visible dès les vêtements et le physique, s'accroît dans leurs actions, dans leurs mouvements, dans leur discours. L'une est blonde, blanche, rayonnante de lumière. L'autre est brune, aux cheveux noirs. L'attente et la prudence définissent Ariane ; l'anxiété et la provocation, Phèdre. Les termes « femme » et « fille » ne recouvrent pas le même sens appliqués à l'une ou à l'autre. On dit d'Ariane, qu'elle est chaste. De Phèdre, que c'est une femme qui s'offre. Ariane est une jeune fille alors que sa sœur est une « *fillette à matelots* », ou « *une petite fille qui vous suit comme une*

chienne ». Le pouvoir de la tentation et du péché lui est attribué, ainsi, les périphrases « *un beau serpent* », « *une nymphe des îles* », « *une tache noire* » viennent-elles s'accoler à son nom presque naturellement, tout aussi naturellement que l'on associe sa sœur à l'image d'une sainte, « *figure inaltérable* », « *petite figure voilée* ». Elles sont toutes les deux jeunes. Mais l'une ne se sent pas d'âge alors que l'autre se voit déjà vieillir à 17 ans. Le beau corps de Phèdre, avec les plaisirs qu'il provoque, dégage des poisons mortels. Ariane au contraire sent le parfum mais elle n'excite pas. Elle apaise comme une mère, ou comme une vierge. Elle sera la femme de Thésée, pourtant celui-ci la considèrera « *l'ami* », terme auquel Marguerite Yourcenar ôte toute féminité, et par là s'écarte de la grammaire traditionnelle du genre²⁰³. Pour Thésée, Phèdre est facile à aborder puisqu'elle cherche un homme. Ariane lui apparaît au contraire difficile car elle cherche Dieu. Cette nouvelle Antigone ne se contente pas d'un bonheur égoïste, ou d'un « *bonheur de carte postale* » (QM ? p.220). Ses attributs sont la quenouille et le fil de la travailleuse, le voile de la vierge. Ses mouvements sont ascensionnels. Elle cherche la hauteur des cieux. À Naxos elle trouve son endroit de choix, son paradis, puis la perfection en Dieu. Sous la plume de Yourcenar, Ariane n'est pas l'amante abandonnée mais l'aimée qui repousse les traîtres. C'est l'être dépouillé de nom et de corps, devenu atome, minéral, se confiant aux bras d'un Dieu qui l'élève aux hauteurs des constellations : « [...] *Que tu es beau, rocher des âges ! Tu t'étires, tu changes : de rocher tu deviens cristal, banquise, grand nuage blanc ... Ni homme ni bête, peut-être pas même Dieu ... Sorti des noms ... Sorti des règnes...* » (QM ? 228). Rendue aux bras d'un Dieu dont l'identité échappe, la pure commettra une faute qui aurait dû lui rester étrangère. Refermant les yeux, entraînée dans son extase au-delà de la vie dans les bras d'un amour changeant (Bacchus – Dieu – Minotaure) elle va vers l'éternel en cassant l'interdit. Comme l'Ariane de la Grèce antique, l'Ariane de *Qui n'a pas son Minotaure ?* est un personnage ambivalent : « *rien d'humain ne lui est étranger, et pourtant elle vit en relation intime avec le divin* »²⁰⁴.

²⁰³ Dans *Ariane et l'Aventurier* Cahiers du Sud, p. 98. Thésée dit : « Partons, vous êtes admirable Ariane. Décidément, il n'y a que vous. Je vous adore, *mon clair compagnon...* » (C'est nous qui soulignons).

²⁰⁴ Paolo Santarcangeli. *Op.cit.* p. 24.

Phèdre, sa sœur, dans sa petite jupe transparente est tout désir et sensualité. À 17 ans elle voudrait déjà « *dévoré quelqu'un* ». La Fille de Minos et de Pasiphaé est marquée comme son frère par les impatiences d'un instinct animal et criminel. Elle a les mêmes yeux que lui, et comme lui, est d'une beauté suspecte, monstrueuse. « *Et moi ? Et Phèdre ? Sœur Ariane, je sais que j'ai péché. Mais n'est-ce pas pour pécher que ma mère obscène m'a mise au monde ? Mon âme n'est elle pas née marquée des mêmes taches noires qui étoilent la peau des panthères [...] ?* » (QM ? 217) Elle s'offre à Thésée qui devient sa proie. Elle descend vers lui, le séduit signant ainsi sa propre condamnation. Alors qu'Ariane est toujours tournée vers le soleil, Phèdre aspire à descendre vers l'ombre des forêts. « *Dans cette forêt vierge qui est le lieu d'Hippolyte, elle plante malgré soi les poteaux indicateurs du palais de Minos : elle trace à travers ces broussailles le chemin à sens unique de la Fatalité* » lit-on dans *Feux* (p.33). Dans *Qui n'a pas son Minotaure ?* elle voudrait être la vague qui déferle et qui noie. Sa voix passionnée retentit dans les méandres de l'amant et du futur enfant de l'amant « *Je languis pour Thésée ... Je brûle pour Thésée... [...] Comme tu es jeune ... je n'ai jamais rencontré personne d'aussi jeune que toi...* » et c'est sur un clin d'œil coquin adressé au spectateur qu'elle se retire de scène: « *Douze ans ? ... J'espère, Thésée, que je me ferai aimer d'Hippolyte.* » (QM ? p. 231) Réplique à double sens qu'il faut interpréter à la lumière de la légende de la mère incestueuse.

Mais la Phèdre qui reste de ce *Qui n'a pas son Minotaure ?* n'est pas le personnage déchiré que l'on retrouve chez Racine et non plus la femme qui *accomplit tout* du récit de *Feux*. Elle est à peine une nymphette de nature contradictoire, forte déjà de ses dons de séductrice. Sensuelle, instinctive, « marivaudent » jusqu'au bout dans sa tenue transparente, elle suit son homme et son destin.

Le vouloir de ces deux femmes est marqué par un fort désir. Désir d'aimer et de vivre, dans un cas ; désir d'un bonheur dépouillé, dans l'autre. Elles connaissent leur origine et se savent déterminées par le malheur. Ne pouvant pas détourner les plans décidés d'avance, elles vivent en étant jusqu'au bout Phèdre et Ariane. « *[...] je sais que j'ai péché. Mais n'est-ce pas pour pécher que ma mère obscène m'a mise au monde ? [...]* », dit Phèdre provocante (QM ? p. 217). « *[...] je ne triompherai pas de Phèdre en*

devenant Phèdre [...] », s'exclame Ariane (*QM ?* p. 222). Chacune affirme son identité tout en sachant qu'elles se complètent l'une l'autre comme l'homme et son ombre.

Décidées à perpétuer l'image dont chacune a hérité, elles s'affirment comme des immortelles. « *Je m'appelle Phèdre* » dit la Crétoise s'avançant hautaine vers Thésée. Sûre d'elle-même et consciente de son origine, elle ne veut pas se détourner d'un chemin qui lui a été prédestiné et ne s'assumera que comme Phèdre.

Sa sœur Ariane pour sa part se reconnaissant aussi libre que les éléments rêve de se dépouiller même de son nom et de se transformer au-delà des règnes connus. Cette « *Sœur du feu... fille de l'air et du rocher* » se sait immortelle comme chaque atome de l'univers (*QM ?* p. 226). Mais cette croyance en l'immortalité grâce au pouvoir de la mémoire des hommes ou grâce à l'harmonie avec les éléments du cosmos est une foi qui touche les personnages parce que Marguerite Yourcenar y croit. La force que cette foi leur confère ne leur cache pourtant pas les limites de l'humain. Bien que Minos, Phèdre et Ariane soient des personnages forts par la position qu'ils occupent et par leur volonté, ils se savent impuissants et ignorants face au destin.

Les victimes

Le groupe de victimes est formé par des gens sans nom. « *14 otages entre 18 et 40 ans* » destinés à satisfaire la faim du Minotaure. Aucun signe particulier ne les identifie. Seuls leur envie de vivre, leur angoisse face à la mort ou leur naïf espoir en l'amour divin parle de leur jeunesse. Mais de nombreuses périphrases descriptives les désignent qui insistent sur leur sort de condamnés à mort. Ce sont des « corps voués au boucher », des « cadavres futurs », de « périssables bien aimées », de « pauvres hères », des « déjà sortis du temps ». Ils peuvent être vus par les autres personnages comme des « maladroits », des « imbéciles », des « pauvres types » et dans un registre plus neutre comme des « somnambules » ou simplement comme « ces gens-là ». Ils partagent le sort de la bête destinée au sacrifice. « [...] *ces longues files de misérables débarquent le cou tendu, l'œil baissé, grotesques comme des bœufs qui ont mangé leur dernier tas d'herbe* » (*QM ?* p. 195) Confinés dans la cale du bateau, ces prisonniers attendent, jouissent, espèrent, vivent

ou se révoltent ... en vain. On les destine au Minotaure, leur bourreau et leur dieu. C'est de Lui qu'ils parlent, c'est à Lui qu'ils pensent et qu'ils prient. Écoutons-les :

- « Le Minotaure nous y attend depuis le commencement des siècles. Chaque battement de rame nous rapproche de Lui »
- « Je ne pense qu'à Lui »
- « Je suis sûr qu'Il m'aime. Sa faim ne dévorera que le coupable ou l'inutile. Depuis mon enfance, ma mère m'a parlé de la bonté de Dieu. »
- « Ne Le jugeons pas :... »
- « Dieu ne peut rien de plus contre moi que je ne puis pour moi-même ... [...] j'ai déjoué Dieu ; »
- « Le Minotaure ne lui pardonnera pas de s'être substitué au Minotaure »
- « C'est tellement plus facile de faire semblant qu'Il n'existe pas »
- « S'il ne nous aimait pas, Il ne nous aurait fait chercher »
- « Que Sa volonté s'accomplisse »
- « Que son nom soit béni, Taureau des Armées ! »
- « Que le Dieu qui nous tue nous vienne en aide ! »
- « Il reconnaîtra les Siens »
- « Notre cœur est inquiet Seigneur, jusqu'à ce qu'il se repose en Toi. » (Scène II).

Ces victimes, à la différence de Phèdre et d'Ariane, nées de l'union de Minos et de Pasiphaé – victimes d'un autre ordre -, sont dépourvues de pouvoir et de savoir. Elles se laissent entraîner, sans plus, en suivant leur penchant ou leur plaisir sans se poser de questions. Mais quand elles prétendent savoir, ce savoir devient foi. Elles se construisent alors un rêve, un dieu et prient mais n'agissent point. Quand dans leur désespoir elles pensent exercer un pouvoir quelconque, celui – ci prend la forme d'un acte extrême, l'auto - destruction.

Le plus puissant

« *Nous savons qu'avant d'être le scandaleux produit d'un adultère bestial, le Minotaure a pendant des siècles été dieu* » dit Marguerite Yourcenar (*QM ?* p. 166). Se réclamant de la plus vieille histoire du Minotaure, l'écrivaine fait planer dans son texte une présence invisible dont on parle et que l'on prie. Pour preuve, voir ci – dessus les reprises anaphoriques du terme Minotaure, toutes en majuscules, et la fervente oraison par laquelle se termine le discours des malheureux.

Le Minotaure, omniprésent depuis le titre de la pièce (*Qui n'a pas son Minotaure ?*) est un actant zéro dans la liste des personnages. Cependant il est un objet constant du discours de tous car ce dieu invisible, cette « Bête sans forme » habite les âmes de l'humain. Les victimes arrivent même à percevoir ses mouvements et sa voix.

« [...] *ce galop ... ces meuglements* » (QM ? p. 194). Thésée aspire son souffle de fauve et le sent collé à sa peau, à ses organes « *Le Minotaure se collait à moi, réduisait à chaque instant l'espace nécessaire à mes poumons, à mon cœur...* » (QM ? 216).

À ce dieu « *Cause de tout mal* » et qui « *recule toujours* », s'oppose un autre Dieu, présence visible à forme humaine, appelée **Bacchus**. Mais leur beauté monstrueuse nous les fait penser néanmoins comme un seul et même personnage. Marguerite Yourcenar a voulu que Bacchus soit beau mais sous ses belles boucles elle lui fait pousser deux excroissances bizarres. Le Minotaure est le « *beau monstre* » qui portait selon la légende, le nom d'Astérion. « *Il avait le visage d'un taureau et le reste en lui était humain* » dit Apollodore. L'oxymore chez Yourcenar prend cette forme qui fait de Bacchus un Minotaure caché :

« [...] Ne remarques-tu pas ce poitrail où des poils blancs dessinent une étoile ? Et sous ces cheveux couleur de raisin mûr, ces petites protubérances qui m'apparentent aux bêtes des champs et au croissant de lune ? N'entends-tu dans ma voix que les sept notes de la gamme humaine ? Et ce souffle, Ariane, plus profond et plus chaud qu'aucune haleine d'homme... » (QM ? 227).

Les identifications s'embrouillent et le lecteur reste aussi confus qu'Ariane devant ce beau Dieu qui devient monstre et ce monstre devenu dieu. « *Quoi, tu serais ? Vous ne faites qu'un ?* », demande-t-elle à son amoureux. Incarné dans Bacchus (Dieu), Minotaure laisse enfin voir son hybridité. Le rêve d'Ariane touche à sa fin : l'homme et l'animal ne sont plus distincts, leur nature se confond, les règnes sont abolis. « *Ni homme, ni bête, peut-être pas même Dieu ... Sorti des noms... Sorti des règnes* » (QM ? p. 228).

La puissance de ce personnage naît, à notre avis de son omniprésence invisible. Frère de Phèdre et d'Ariane il partage avec elles leur ombre et leur lumière, autrement dit, leur beauté et leur laideur : il habite une caverne mais l'étoile de sa poitrine nous le révèle comme un astre - Astérion - ; il est bestial et humain ; aimé et redouté par son père Minos, il devient père lui-même puisqu'il commande une partie des actions de l'état (tous les ans, un convoi de jeunes Athéniens lui est destiné en pâture) et pour les victimes il devient Père éternel qui décide sur les hommes pour abattre ou pour sauver ; tout un avec Bacchus il peut prendre forme humaine et aimer ; dieu d'amour, il est capable d'offrir la vie éternelle,

le bonheur ; bête et homme à la fois, il peut aussi se métamorphoser ; habitant l'antre de la terre, il peut s'élever dans les cieux, parcourir les eaux, déguisé en serpent marin (*QM ?* p. 231). Ce mystérieux Minotaure qu'il faut vaincre pour ne pas en périr serait enfin le dieu - monstre que chaque protagoniste (chaque homme) porte en soi. La lutte contre le Minotaure serait ainsi une lutte avec Soi même.

« Ils l'[le Minotaure] ont accepté. Le Minotaure emplit leur âme, et l'idée qu'ils se font du monde ; ils ne voient plus à leur existence d'autre but que cette vaste faim. Ce n'est donc plus contre le monstre qu'il faut lutter, mais contre eux-mêmes. [...] » (*QM ?* p.190). Thésée projette dans ces mots un besoin qui lui appartient. À son aide viendront des voix autres qui sont en lui.

Les personnages – ombres

Cette lutte se présente alors dans *Qui n'a pas son Minotaure ?* comme un combat de conscience que Thésée livrerait avec Thésée. Le rite qui promettrait à un héros l'immortalité ou la résurrection, n'est ici qu'une scène construite de « murs de carton-pâte » sur lesquels des « miroirs déformants » projettent une initiation qui n'aboutira pas. Le scénario y est pourtant conforme : l'entrée dans la caverne est à la fois une espèce de *regresus ad uterum* :

« Regardez cette fente grise, juste assez large pour laisser passage à une épaule humaine... La porte s'est rouverte depuis que je suis là. Vous ne vous en êtes pas aperçu. [...] Prenez ce fil [...] Quoi qu'il arrive, vous voici relié à moi comme le nouveau – né à sa mère » (*QM ?* p.205).

Et des personnages – ombres interviennent alors. Il s'agit d'abord des images de Thésée (petit, jeune et vieux) puis, celles d' Antiope, de la petite Hélène, du vieil Egée, de Lachès et d'Hippolyte qui rappellent le passé aventurier de Thésée, sa légèreté, ses larcins, sa violence envers les femmes et son injustice par rapport à son fils.

Thésée dédoublé en enfant, en jeune homme ou en vieillard se voit harcelé ou menacé par ses souvenirs. L'idée de la mort du père songée trop tôt revient comme un cauchemar. « [...] Il a un fusil qui fait plouf ! Hein ! Si le fusil éclatait, et Papa tout couvert de gelée de groseilles rouges ... » (*QM ?* p. 207).

L'image d'un Thésée vieilli, déplorant l'aveuglement qui l'a conduit à provoquer la mort de son propre enfant, le tourmente et le tracasse, ainsi, veut-il se débarrasser de lui. Ce vieux reçoit le plus grand mépris « *ce vieux chameau* », « *ce sale vieillard* », « *cette tête de gâteau* » « *ce sale cou ridé, comme un dindon* ». Thésée ne supporte pas de se voir vieilli, c'est pourquoi il frappe et il cogne sans comprendre qu'il s'agresse lui-même. Mais il n'a pas la trempe pour s'accepter tel qu'il est. Il s'enfuira tout en restant un homme lâche, médiocre. (*QM ?* p. 214)

Le souvenir de la répudiation d'Antiope et de l'enlèvement d'Hélène montre un jeune Thésée désagréable, violent.

Les personnages – ombres apparaissent et disparaissent dans la caverne au fil du cauchemar de Thésée. Ce combat de conscience que Marguerite Yourcenar a voulu représenter et qui reproduit presque exactement le scénario typique d'un rite d'initiation, lui donne l'occasion, grâce aux procédés analeptique et proleptique, de renouer avec l'histoire d'un héros de légende et en même temps s'en écarter en le présentant comme un homme quelconque, veule, flasque ; un faux - héros aux prises avec ses fantasmes²⁰⁵. En effet, si le but de toute initiation est celui du passage à l'âge adulte et l'acquisition d'un statut divin, il n'en est rien dans le cas du Thésée yourcenarien. L'accès à l'immortalité lui est interdit puisqu'il n'arrive pas à vaincre le Minotaure. Il sort de sa nuit aussi humain et défectueux qu'il y est entré. « *Vous le transformez un peu vite en Juste crucifié* » (*QM ?* p. 215) ironise Autolykos face à l'empressement d'Ariane et de Phèdre auprès de Thésée éjectée du Labyrinthe. Ce Thésée, sorti d'une mauvaise nuit, n'aura pas réussi à disperser les personnages – ombres.

Ces personnages – ombres faisant partie de la mémoire et du vécu du personnage auraient le pouvoir de faire renaître Thésée. Ils ont un pouvoir en puissance car ils constituent la connaissance, le savoir de ce qui a été. Mais Thésée ne faisant pas cas de ce que ses propres voix lui disent, ces personnages – ombres restent en jachère.

²⁰⁵ Pour plus de précisions quant aux rapports entre cette scène de la caverne qui contient de nombreuses allusions mythologiques et la chronique traditionnelle du mythe de Thésée nous renvoyons le lecteur à l'article de Camillo Faverzani « Une victoire chaque nuit renouvelée, ou l'Ariane retrouvée » in *L'Ariane retrouvée ou le théâtre de Marguerite Yourcenar* ; éditions Paris 8. *Travaux et documents* n° 12-2001 et au livre de Giorgetto Giorgi : *Mito, storia, scrittura nell'opera di Marguerite Yourcenar*, Bompiani, 1995

L'identification des personnages d'une pièce de théâtre et l'effort du lecteur pour en bâtir une image à partir des traits particuliers puisés dans le texte ne suffisent pas. Il est nécessaire aussi de mettre ces images en relation car, comme il a déjà été dit, les figures théâtrales forment des constellations qu'il faut essayer d'embrasser comme un système complet pour en approfondir le sens.

Le système des personnages

Comment considérer les personnages dans leur ensemble afin de voir les rapports qui s'établissent entre eux ?

1. Une possibilité consiste à prendre en compte la quantité de parole de chaque personnage ce qui permet d'observer s'il y a des hiérarchies entre eux ou non et de dégager l'idée que se fait l'écrivain de ce que doit être la parole théâtrale.
2. Une autre manière de saisir le système des personnages, c'est de définir leurs rôles et d'ébaucher des schémas comme nous le proposons Greimas et Souriau.
3. L'ébauche d'un croquis, enfin, à la manière d'un metteur en scène, croquis reproduisant la place et mouvements des personnages sur une feuille de papier irait encore dans ce sens.

Voyons ce qui ressort de cette recherche sur le système des personnages.

1. Tableau des personnages classés en ordre décroissant en fonction de la quantité de parole attribuée à chacun

Qui n'a pas son Minotaure ? de Marguerite Yourcenar

| <u>Personnage</u> | <u>Nombre de répliques</u> | <u>Nombre de lignes</u> |
|-------------------|----------------------------|-------------------------|
| Thésée | 130 | 628 |
| Ariane | 86 | 308 |
| Autolykos | 58 | 219 |
| Phèdre | 35 | 125 |
| Les victimes (14) | 31 | 90 |
| Bacchus (Dieu) | 25 | 55 |
| Minos | 4 | 34 |
| Minotaure | 0 | 0 |

Au regard d'un tableau de ce genre on peut mesurer d'un coup le travail que chaque acteur devra fournir en fonction du rôle qui lui est attribué. Par ailleurs si on compare ce tableau à la liste des personnages dressée par l'écrivain on voit que certaines figures se placent autrement avec la quantité de parole qui leur est destinée. Les victimes, par exemple, qui dans la liste apparaissent en dernier lieu, se placent dans ce tableau avant Bacchus (Dieu), avant Minos qui parlent beaucoup moins qu'elles. Elles n'ont pas pour autant plus de pouvoir. La parole attribuée aux personnages ne paraît pas ainsi être en relation directe avec le pouvoir réel qu'ils ont par le rang qu'ils occupent dans leur société.

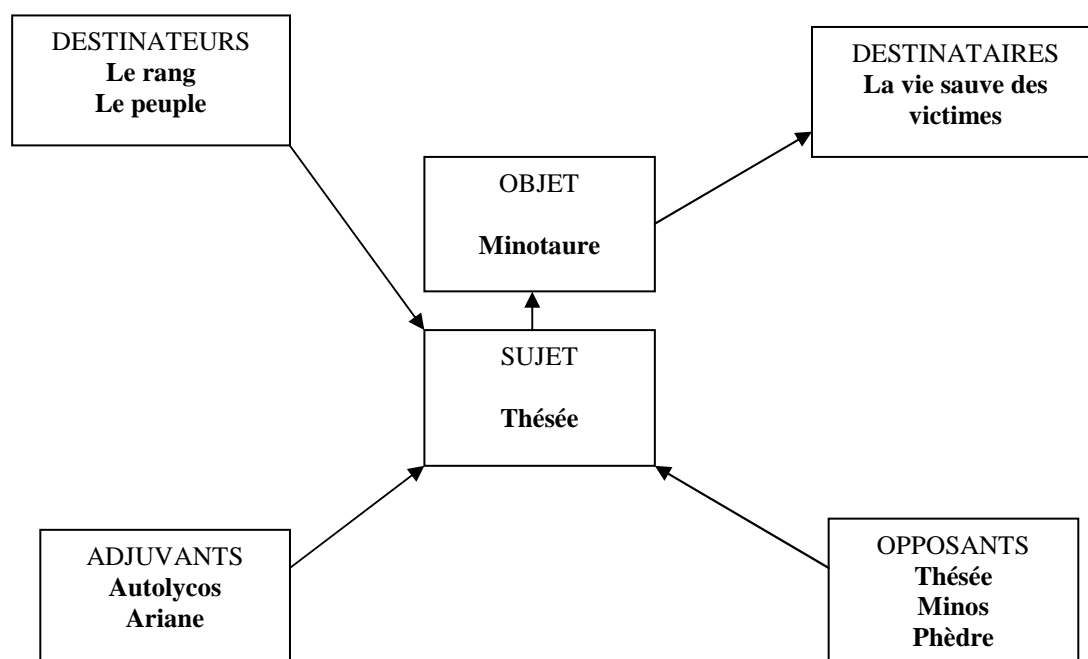
2. Les études proposées par A. J. Greimas et Souriau sont utiles à l'observation de la place que les personnages occupent les uns par rapport aux autres. Il s'agit de prendre chaque personnage / actant²⁰⁶ dans un rôle particulier, à savoir, celui de sujet, objet, destinataire, destinataire, adjuvant ou opposant tout en sachant qu'un même rôle peut être assumé

²⁰⁶ À partir d'A. J. Greimas on nomme « actants » ce que V. Propp désignait comme « personnages ». Le schéma actantiel rend compte des rôles que les actants remplissent dans la structure narrative.

alternativement par des personnages différents. Pour étudier ces relations il est utile de se demander ce que font les personnages et ce qu'ils veulent. On pourra alors déterminer la force ou la cause (le destinateur) qui pousse le sujet à agir vers un objet (sa quête) destiné à quelqu'un (le destinataire). Des adjuvants et des opposants peuvent contribuer ou s'opposer aux désirs du sujet.

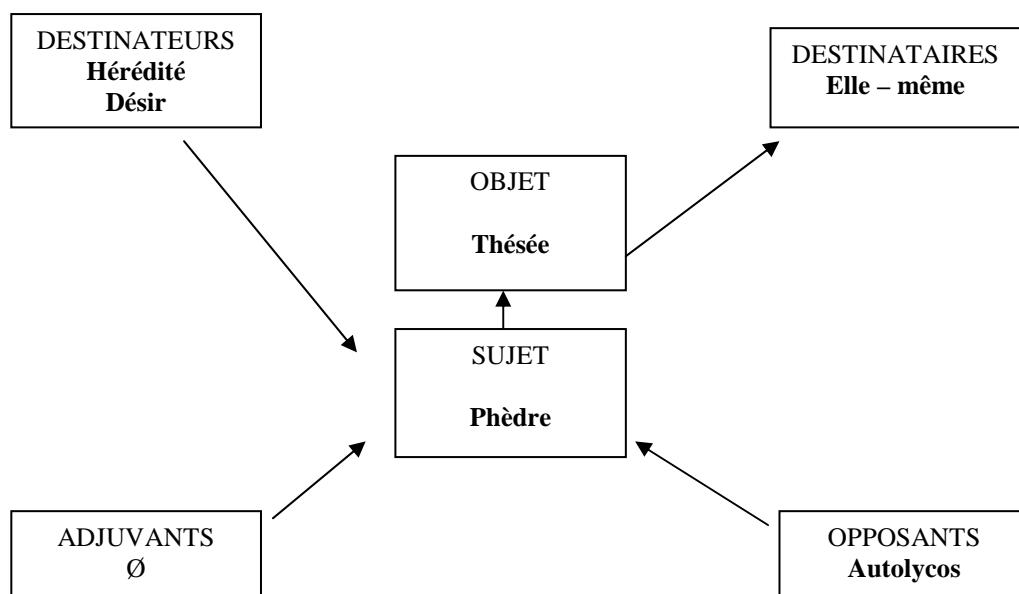
Appliqué à la pièce que nous sommes en train d'étudier, le schéma greimassien pourrait prendre les formes suivantes :

Qui n'a pas son Minotaure ? de Marguerite Yourcenar : schéma actantiel n° 1 :



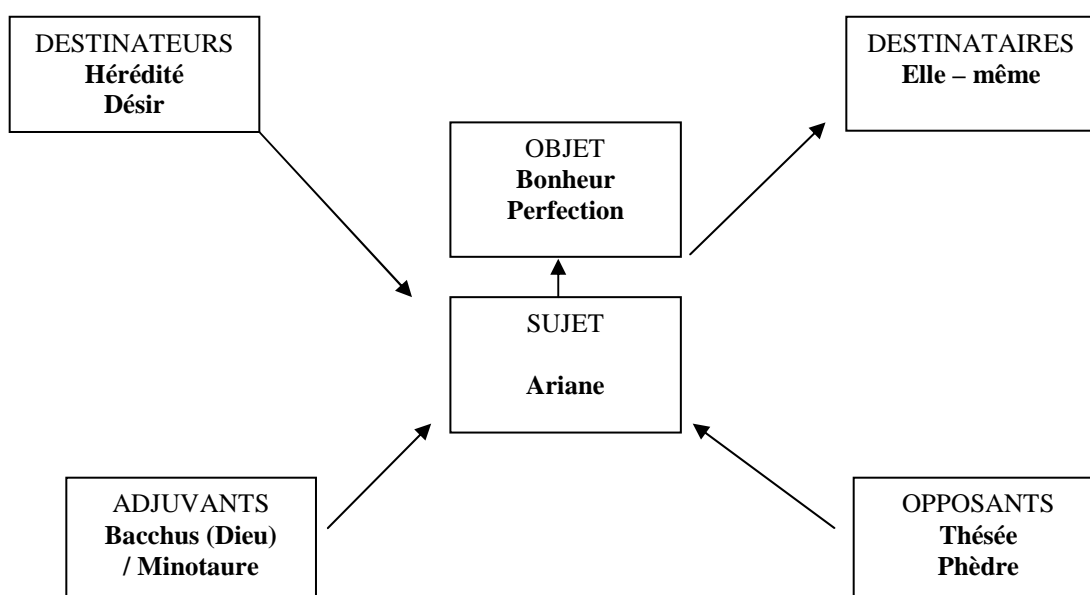
Le schéma fait ressortir d'une part la complexité de Thésée qui occupe à la fois la position de sujet et celle d'opposant ; de l'autre l'éclatement de la famille crétoise : Minos et Phèdre ensemble et à l'opposé Ariane.

Schéma actantiel n° 2 :



Phèdre, déterminée par son désir veut séduire Thésée. L'opposant Autolykos et l'absence d'adjuvants mettent en clair la solitude de Phèdre, l'un des traits caractéristiques qui la rapprochent d'Ariane.

Schéma actantiel n° 3 :



Ariane, trompée par Thésée se lance seule dans la recherche de la perfection. Le schéma rend compte de l'ambiguïté du Minotaure, devenu Bacchus (Dieu) et par là une relation incestueuse est subtilement suggérée.

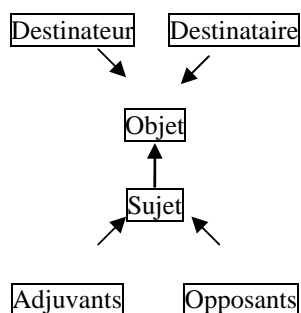
À l'attention des étudiants la consigne et les activités proposées pourraient prendre cette forme :

Suggestion pédagogique

Les personnages dans *Qui n'a pas son Minotaure ?* de Marguerite Yourcenar

Les rôles des actants (personnages) peuvent être étudiés à partir du schéma actantiel mis en place par A.J.Greimas et simplifié par E. Souriau. Ce schéma suppose un destinataire (la cause, la force qui pousse le sujet à agir), un sujet à la quête d'un objet destiné à quelqu'un (le destinataire). Des adjuvants et des opposants peuvent contribuer ou s'opposer à la quête du personnage.

1. Appliquez à la pièce étudiée le modèle proposé ci-dessous. Vous pouvez obtenir plusieurs schémas en faisant varier les sujets. (Certaines cases du tableau peuvent rester vides – Ø -).



2. Analysez les verbes de volition et d'action des personnages principaux et dites s'ils s'accordent ou non avec le rôle observé à partir du schéma que vous avez obtenu

3. Une autre façon de voir surgir les rapports entre les personnages est d'ébaucher leur évolution dans l'espace, leurs déplacements, au moyen d'un croquis représentant les lieux, les territoires de chacun d'eux.

Dans cette pièce l'eau, la terre, l'air et le feu sont représentés. La mer et l'île de Naxos sont des lieux par lesquels les personnages passent. Athènes et Crète ce sont des points de départ. Le ciel, dans toute son insaisissabilité paraît devenir un lieu d'affirmation. C'est vers là-haut qu'Ariane s'envole et d'où elle ne revient pas.

Demander aux étudiants de mettre sur papier des schémas de l'espace scénique qu'ils imaginent après la lecture de la pièce avec les objets du décor et le marquage des entrées, sorties et différents déplacements des comédiens, c'est une façon de leur faire lire le texte autrement. Il peut y avoir autant de croquis qu'il y a d'étudiants dans une classe, comme il y a autant de mises en scène qu'il y a des metteurs en scène. Le pari ici, c'est de proposer un travail à partir du texte qui justifierait les hypothèses de tel choix esthétique, de tel décor, de tel déplacement fournies par les étudiants. C'est en somme promouvoir une créativité respectueuse du texte de base.

Les personnages d'une pièce de théâtre fonctionnent en général comme des métonymies ou des métaphores, figures qui font partie d'une rhétorique élaborée de toutes pièces par l'écrivain. Marguerite Yourcenar a parlé d'allégorie pour son *Qui n'a pas son Minotaure ?* Né comme un jeu d'esprit entre trois amis vers 1932 ou 1933, le texte, appelé à l'époque *Ariane et l'Aventurier*, a été repris plusieurs fois et en 1944, alors que l'expérience de la deuxième guerre avait déjà fait des ravages, l'écrivaine l'a révisé et adapté à la réalité d'alors. *Ariane et l'Aventurier* est remplacé par un titre bien plus grave et suggestif : *Qui n'a pas son Minotaure ?* ; les jeunes gens de la cale sont désignées désormais comme des « victimes » en accord avec un lexique plus actualisé (prisonniers, État, président, holocaustes, martyrs, sentinelles, ambassadeur) et des anachronismes qui cassent l'illusion théâtrale. L'idée que le transfert des victimes vers la Crète représenterait d'autres frets funestes, vers d'autres antres monstrueux, se voit ainsi renforcée. Mais « *L'allégorie politique devient bientôt à son tour autre chose* » nous dit Marguerite Yourcenar dans la préface. En effet, cette pièce, reproduisant les échos des victimes de l'holocauste de la deuxième moitié du vingtième siècle, élargit sa portée. La problématique de la responsabilité des gens de pouvoir amorcée dans les virevoltes discursives de Thésée, en confrontation avec les réactions d'Autolykos ; celle du choix que proposent les infinis chemins du labyrinthe symbolisant la vie ; celle de la difficulté de la connaissance de soi, observable dans l'éclatement du personnage de Thésée ; celle enfin de la quête d'un dieu fuyant ou d'un absolu insaisissable, bref de quelque chose qui nous transcende en pureté, en beauté, ce sont des problématiques de tous les temps et qui nous

concernent tous. Le Thésée de *Qui n'a pas son Minotaure ?* n'est pas le célèbre héros de la légende qui tua le monstre et sortit du dédale grâce au fil d'Ariane. Ce n'est plus le roi honorable de la tragédie de Racine tant attendu, tant aimé, tant redouté. L'écrivaine ne s'autorise plus l'ironie de l'appeler HÉROS !, comme elle l'avait fait dans *Ariane et l'Aventurier*. Le héros a laissé la place à un Thésée qui rechigne même à être appelé de son propre prénom. C'est un homme quelconque « labyrinthique »²⁰⁷, doté d'un nom vide, banal, voyageant vers sa conscience. Les quatorze victimes, seraient par métonymie l'humanité entière ballottée par les tourmentes de la vie et les aléas de l'existence, réagissant diversement face à un destin unique et inéluctable. Le mouvement des vagues, l'oscillation du navire rejoindraient les hésitations de Thésée, et même les incertitudes de tout un chacun, face à l'inconnaissable.

La lecture d'une pièce de théâtre gagne à être prise par différents flancs. L'étude des personnages vaut le détour car comme on vient de voir, que ce soit à travers leurs traits différentiels, à travers leurs discours ou leurs relations, ils dévoilent différentes couches de sens qui les unes sur les autres contribuent à une meilleure compréhension de l'ouvrage. En dehors de cela, la façon dont le personnage est construit est révélatrice de la position de l'écrivain par rapport à la littérature de son temps. En effet, souvent la crise du personnage de théâtre est la manifestation de changements plus globaux, littéraires ou autres, que certains artistes décident de suivre et d'autres de regarder de loin. Mais ceci est un autre sujet. Restons au niveau de notre pièce de théâtre et pensons encore de quelle manière l'étude des personnages pourrait être conduite en classe de langue.

L'étude des personnages pas à pas.

1. Une série de fiches destinées à déterminer l'identité du personnage, le territoire qu'ils occupent, le temps qu'ils vivent, la parole qu'ils profèrent, les actions qu'ils réalisent, peut être proposée. Le repérage des éléments peut se faire en petits

²⁰⁷ Michel Tournier. « Géométrie du labyrinthe » in *Célébrations*. Essais. Mercure de France, 1999, p. 253.

groupes. Chaque groupe s'occuperait d'un personnage et au bout de l'activité il y aurait une mise en commun collective sur le résultat de la recherche. Cet exercice de repérage, assez facile, devrait être complété par la rédaction d'un texte suivi sur l'un des personnages, où tous les renseignements obtenus le concernant seraient mis à profit.

Variante : si la classe est travailleuse et enthousiaste on peut confier la fabrication des fiches aux étudiants. En principe, ils sont déjà habitués à repérer les marqueurs de l'espace, du temps, de l'identité, de l'action. Il s'agirait alors ici de les inviter à mettre en pratique leurs acquis.

FICHES « PERSONNAGE »

Fiche des personnages n° 1. L'identité

Consigne : Cherchez dans le texte tous les renseignements concernant le personnage.

Nom du personnage :.....

Nature :

Nom :

Âge :

Sexe :

Origine :

Langue :

Périphrases descriptives :

Physique :

Vêtements :

Traits particuliers :

Fiche du personnage n° 2. Le faire

Nom du personnage :.....

Consigne : Relevez les verbes qui indiquent les actions du personnage

Fiche du personnage n° 3. Le dire

Nom du personnage :.....

- Consignes :
1. Faites un tableau où vous consignerez le nombre de répliques attribuées à chaque personnage et le nombre de lignes se rapportant à lui.
 2. Relevez du texte ce que le personnage veut ou ne veut pas faire ; sait ou ne sait pas faire ; peut ou ne peut pas faire.

Fiche du personnage n° 4. Le territoire

Nom du personnage :.....

- Consignes :
1. Faites un relevé détaillé de toutes les expressions de lieu (noms propres ou communs ; compléments circonstanciels)
 2. Précisez l'endroit /les endroits que le personnage occupe
 3. Faites une liste des espaces qui sont en opposition
 4. Repérez les hors - lieu

Fiche du personnage n° 5. Le temps

Nom du personnage :.....

- Consignes :
1. Étudiez le temps du texte en repérant :
 - le temps verbaux (relation au présent, au passé, au futur)
 - les marques de la chronologie
 - les âges et les dates
 - les différentes expressions de temps
 2. Notez les événements qui changent le sens du temps
 3. Repérez les hors - temps

Fiche du personnage n° 6. L'action

Nom du personnage :.....

- Consignes :
1. Repérez le sujet principal de l'action
 2. Repérez le désir du sujet
 3. Repérez l'objet de sa quête
 4. Le personnage a-t-il des adjuvants ?
 5. Le personnage a-t-il des opposants ?
 6. Qu'est-ce qui pousse le personnage à agir ?
 7. Quel est le destinataire de son action ?

Une fois les éléments repérés, dessinez le schéma actantiel correspondant à la séquence

L'étude des personnages peut être faite aussi à partir de la comparaison du texte avec ses hypotextes. *Qui n'a pas son Minotaure ?* peut être confronté à *Ariane et l'Aventurier* d'une part et à la *Phèdre* de Racine de l'autre. Dans le premier cas l'étudiant pourrait observer les transformations opérées par l'écrivain sur sa propre création. Dans le deuxième repérer les traits empruntés à la célèbre pièce de l'écrivain du XVII^e siècle. Pour aller plus loin, nous lirons plus tard « Phèdre ou le désespoir » de Marguerite Yourcenar et nous regarderons ce personnage à la lumière des trois textes. Mais restons pour l'instant à nos deux premiers exemples.

Suggestion pédagogique

Thésée dans la caverne

Consigne :

1. Comparez la scène de la caverne dans *Ariane et l'Aventurier* (pp. 95-97) et *Qui n'a pas son Minotaure ?* (Scène VI pp. 206-214)
 2. Quels sont les changements que l'écrivain a effectués ?
 3. Pensez-vous que l'effacement du personnage du Minotaure a-t-il été un bon choix de l'écrivain ? Oui, non ? Pourquoi ?
-

Le personnage de Phèdre

Consigne :

« [...] Phèdre n'est ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocente. Elle est engagée, par sa destinée et par la colère des dieux dans une passion illégitime, dont elle a horreur toute la première. Elle fait tous ses efforts pour la surmonter. Elle aime mieux se laisser mourir que la déclarer à personne. Et lorsqu'elle est forcée de la découvrir, elle en parle avec une confusion qui fait bien voir que son crime est plutôt une punition des dieux qu'un mouvement de sa volonté. » Racine, *Phèdre*. Préface 1677.²⁰⁸

En étudiant le personnage de Phèdre dans *Qui n'a pas son Minotaure ?* vous vous efforcerez de montrer en quoi le personnage yourcenarien s'écarte ou se rapproche des caractéristiques données par Racine sur son personnage tragique.

²⁰⁸ Racine, *Phèdre*. Tragédie. 1677. Larousse, 1971, p. 30.

Phèdre et Hippolyte

Consigne : Quelles sont les traces qui restent de cette scène dans le texte de Marguerite Yourcenar ? Observez le lexique et la construction de la rencontre de cet extrait de *Phèdre* de Racine.

« Hippolyte

Je vois de votre amour l'effet prodigieux.
Tout mort qu'il est Thésée est présent à vos yeux ;
Toujours de son amour votre âme est embrasée.

Phèdre

Oui, Prince, je languis, je brûle pour Thésée.
Je l'aime, non point tel que l'ont vu les enfers,
Volage adorateur de mille objets divers,
Qui va du Dieu des morts déshonorer la couche ;
Mais fidèle, mais fier, et même un peu farouche,
Charmant, jeune, traînant tous les cœurs après soi,
Tel qu'on dépeint nos Dieux, ou tel que je vous voi [sic].
Il avait votre port, vos yeux, votre langage,
Cette noble pudeur colorait son visage,
Lorsque de notre Crète il traversa les flots,
Digne sujet des vœux des filles de Minos.
Que faisiez-vous alors ? Pourquoi, sans Hippolyte,
Des héros de la Grèce assembla-t-il l'élite ?
Pourquoi, trop jeune encor, ne pûtes-vous alors
Entrer dans le vaisseau qui le mit sur nos bords ?
Par vous péri le monstre de la Crète,
Malgré tous les détours de sa vaste retraite.
Pour en développer l'embarras incertain,
Ma sœur du fil fatal eût armé votre main.
Mais non, dans ce dessein je l'aurais devancée,
L'amour m'en eût d'abord inspiré la pensée.
C'est moi, prince, c'est moi, dont l'utile secours
Vous eût du Labyrinthe enseigné les détours.
Que de soins m'eût coûtés cette tête charmante !
Un fil n'eût point assez rassuré votre amante.
Compagne du péril qu'il vous fallait chercher,
Moi-même devant vous j'aurais voulu marcher ;
Et Phèdre au Labyrinthe avec vous descendue
Se serait avec vous retrouvée, ou perdue.

Hippolyte

Dieux ! Qu'est-ce que j'entends ? Madame, oubliez-vous
Que Thésée est mon père, et qu'il est votre époux ? »

Racine, *Phèdre*, Acte II, Scène V, extrait.²⁰⁹

²⁰⁹ Racine, *op.cit* pp. 66-67

2. Le groupement de textes, enfin, embrassant poèmes, récits, nouvelles, articles, critiques, peintures, musique, est une manière très efficace de faire découvrir aux étudiants un personnage au visage toujours égal et toujours différent sur lequel le mythe retentit comme un écho menaçant :

[...] *Ariane* - Ils t'auront, Phèdre. Souviens-toi de moi le plus tard possible.

Thésée, ne lui en veuillez jamais de ce qu'elle vous fera souffrir.

Phèdre - Le plus affreux, c'est que je ne l'aime presque pas.

Ariane - Assez pour me trahir, mais pas assez pour ne pas le trahir. Mais si Thésée n'est pas ton destin, il en est du moins le commencement.²¹⁰

En documents annexes (p. 460) nous ajoutons une liste de textes qui à l'occasion pourraient venir compléter le texte de base.

²¹⁰ Marguerite Yourcenar. *Ariane et l'Aventurier*. *Op.cit*, p. 102

Conclusions sur les pièces grecques

Électre ou la Chute des Masques, *Le Mystère d'Alceste* et *Qui n'a pas son Minotaure ?* sont des pièces sombres et graves comme les mythes qui les ont inspirées. La mort y est partout et de façon obsédante.

Dans *Électre ou la Chute des Masques*, elle est violente et survient à la suite d'un désir de vengeance et d'une haine alimentés par la jeune Atride depuis longtemps. Le résultat en est un matricide et un « parricide » commis sciemment, une action démasquée qui loin de faire justice perpétue un *statu quo*.

Dans *Le Mystère d'Alceste* la mort est sournoise, implacable et porte son choix sur une épouse fidèle qui s'offre en sacrifice pour garder la vie sauve à son mari. Représentée en figure ailée vêtue de noir la mort est aussi ritualisée (agonie, décès, veillée du corps). Un contraste est souligné alors entre les protagonistes de ces rites : les personnages en deuil et les égoïstes, les indifférents ou intéressés (les fâcheux). L'intervention du divin à travers la figure d'un Hercule prosaïque apporte un espoir de résurrection.

Dans *Qui n'a pas son Minotaure ?* enfin, la mort est concrète pour un groupe de victimes innocentes, et fantomatique, menaçante pour les autres. Elle prend l'image du Minotaure, figure changeante et invisible que l'on appréhende et qui se trouve dans la bouche et dans la pensée de tous. Aller vers le Minotaure s'avère comme un acte héroïque qui promet la gloire ou la renaissance à certaines conditions. Le labyrinthe s'ouvre à Thésée deux fois, lui donnant l'occasion de retrouver son passé, ses failles et de se racheter. Mais il n'en est rien, il s'y perd. L'épreuve lui échoue et il en sort aussi médiocre qu'il y était entré. Seule Ariane, son guide, se dépouillant de tout et poussée par une ferveur mystique, arrive dans sa solitude, à rencontrer le bonheur sous les ailes de son divin Amour.

Dans ces pièces de théâtre, les personnages salis de haine - comme Électre - d'égoïsme - comme les parents d'Admète -, ou de lâcheté - comme Thésée - mettent en question la hiérarchie dans laquelle ils se trouvent ou le pouvoir qu'ils représentent. Attrapés dans des situations limites, au bord d'un gouffre entre la chute ou le salut, ils agissent poussés par leur désir, leur faiblesse ou leur passion. Le sang royal n'est pas un

facteur de distinction qui influencerait sur leurs actes et les sortirait du mal. Néanmoins le sacré entoure ces personnages. D'autres êtres, entre humains et divins, participent avec eux à leur aventure afin de les sortir de leurs tristesses ou tout simplement d'y compatir²¹¹.

A travers ces pièces *grecques*, d'une façon ou d'une autre, Marguerite Yourcenar met le lecteur face à face avec la tragédie de la finitude humaine se gardant bien de se laisser aller à des explications facilitantes ou trompeuses. La vie comme la mort est un mystère auquel il convient de réfléchir, semble dire l'écrivaine, courageusement, tout en acceptant de laisser tomber les masques pour se regarder nu. Par cette invitation à l'introspection dont le but serait la recherche de la vérité de soi, ces textes d'inspiration grecque deviennent presque des ouvrages moraux.

Les axes d'analyse qui nous ont guidés dans l'approche d'*Électre ou la Chute des Masques*, du *Mystère d'Alceste* et de *Qui n'a pas son Minotaure ?* ont été ceux de la parole, l'espace et le temps, et les personnages, développés grâce aux éléments lexicaux fournis par le texte. Identifier les actes de langage, lister les indicateurs temporels et spatiaux, repérer les traits physiques ou caractériels des personnages sont des opérations de sélection utiles et objectivables dans le cadre d'un texte donné. L'observation attentive des éléments repérés et réunis dans des ensembles séparés puis interconnectés permet d'approfondir la compréhension du texte. La mise en place concrète d'une activité de ce genre en classe de langue peut être envisagée en groupes. Une présentation collective des résultats permettrait de dégager les liens qui surgissent de cette lecture apparemment éclatée d'un texte de théâtre par le biais des personnages.

Le retour aux hypotextes est aussi une activité à encourager. En effet, leur comparaison avec leurs hypertextes est source de réflexion sur l'évolution de l'écriture ; sur l'incidence des mœurs dans la transposition des mythes ; sur les préoccupations et

²¹¹ « Ariane : *Mais les quatorze victimes ? Nous les avons abandonnées en souffrance comme dans le dépôt d'une gare. Je ne veux pas d'un bonheur trop petit pour des millions de morts.* Dieu : *Encore un problème insoluble. [...]* ». Marguerite Yourcenar. *Qui n'a pas son Minotaure ? Op.cit.* p. 228.

attentes d'un public.

Nous finirons notre étude du théâtre de Marguerite Yourcenar par la lecture de *La petite Sirène* que nous avons mise à part parce qu'elle s'inspire de la littérature nordique. Nous nous occuperons ici d'onomastique, d'énonciation et de réécriture ce qui nous permettra de reprendre certaines lignes déjà travaillées et compléter celles qui ont été à peine esquissées. Nous finirons par une proposition pédagogique qui nous fait entrer dans le mythe de la sirène à travers des images.

Une pièce nordique.

Tout comme pour les pays méditerranéens, Marguerite Yourcenar s'est rapprochée des pays du nord européen par la littérature et par les voyages. Elle a lu H. C. Andersen, H. Ibsen et S. Lagerlöf avant sa vingtième année. Ayant admiré ces écrivains, elle leur a rendu hommage en parlant de leurs œuvres, en cherchant à connaître leur culture, en écrivant sous leur inspiration. Les paysages de la Norvège, l'histoire de la Suède ainsi que leurs hommes l'ont alors influencée et lui ont donné de la matière pour tracer certains itinéraires romanesques ou pour broser certains portraits²¹². *La Petite Sirène*, conçue au-delà de l'Atlantique est le fruit de vieux souvenirs des contes danois et de la mythologie nordique, transposés en sol américain.

La Petite Sirène nordique, baptisée par des eaux qui coulent entre deux continents, est la troisième pièce du recueil *Théâtre I* de Marguerite Yourcenar et ce sera la dernière escale de notre parcours. Si nous avons voulu en faire un chapitre à part, c'est qu'elle représente une rupture dans la vie et dans l'œuvre de son auteur. La place centrale que Marguerite Yourcenar lui a attribuée dans le volume cité est peut-être le signe de l'entre-deux où la pièce se situe. Ouvrage de commande créé pour illustrer le thème de l'eau dans un projet artistique de ballet sur les quatre éléments, cette pièce a été montée pour la première fois aux États Unis, en version anglaise, alors que Marguerite Yourcenar suivant un concours de circonstances s'installait dans ce pays. Nous n'avons qu'à relire l'hommage que l'écrivain a fait à Everett Austin, son metteur en scène, pour comprendre à quel point cette petite pièce a été importante pour elle et dans quelle mesure elle a signifié un changement de cap.

[...] C'est à partir de cette époque et par l'effet d'une ascèse qui se poursuit encore, qu'au prestige des paysages portant la trace du passé humain, naguère si intensément aimée, vint peu à peu se substituer pour moi celui des lieux, de plus en plus rares, peu marqués encore par l'atroce aventure humaine. [...] Ce passage de l'archéologie à la géologie, de la méditation sur l'homme à la méditation sur la terre, a été et est encore par moments ressenti par moi comme un processus douloureux, bien qu'il mène finalement à quelques gains inestimables. De cette rupture et de cet acquis, la petite sirène abandonnant ses jeux d'acrobate et le poignard de ses rancunes pour rentrer dans le monde

²¹² Voir à ce propos l'article de Kajsa Andersson « Présence scandinave dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar » in *Romansk Forum*. N° 16 2002/2 XV Standinaviske romanistkongress. Oslo 12-17 August 2002.

primordial dont elle est sortie était, je m'en aperçois aujourd'hui, à la fois la préfiguration et le symbole. [...] ²¹³.

La Petite Sirène est la réécriture du conte homonyme de H. C. Andersen. Elle en est la dramatisation et comme telle, incorpore des changements propres au genre théâtral. En mettant les textes côte à côte nous essayerons de faire ressortir ce qui caractérise la pièce yourcenarienne. Pour commencer nous rappellerons son contenu puis, nous observerons les dénominations des personnages et des lieux. Les modalités de réécriture viendront après et pour finir nous proposerons quelques applications pédagogiques.

***La Petite Sirène* de Marguerite Yourcenar. Résumé.**

Dans un décor de mer avoisinant les côtes de la Norvège une petite sirène à l'écart de ses sœurs rêve d'avoir des jambes humaines pour séduire l'homme dont elle s'est éprise. Par l'intermédiaire de la Sorcière - des - Eaux, connaisseuse de tous les secrets, son désir sera exaucé mais au prix du cruel renoncement à sa voix. Malgré le corps désormais humain, la petite Sirène n'arrive pas à se faire comprendre du prince chéri puisqu'elle est devenue muette. Son désarroi est d'autant plus grand que le prince ne songe qu'à son mariage imminent avec une princesse norvégienne. Les noces se concluent sous le regard chagriné et humilié de la Sirène qui tiraillée entre un désir de vengeance et de mort opte pour s'élever au-dessus de tout, dans l'oubli, entourée par le chant des Oiseaux - Anges.

Onomastique

L'onomastique est l'étude des noms propres des personnes et des lieux. Dans la langue courante les noms propres ont une valeur presque exclusivement référentielle. Ils se limitent à désigner des lieux, des hommes et des femmes en vue de leur identification. En littérature, en revanche, le nom propre est sémantisé. Un rapport intime s'établit entre la dénomination et le caractère de la personne qui en est l'objet²¹⁴. Les noms propres peuvent suggérer un type de personnalité, une provenance sociale ou géographique ; ils

²¹³ Marguerite Yourcenar. *La Petite Sirène*, in *Théâtre I*, Gallimard 1971, p. 146

²¹⁴ François Rigolot. *Dictionnaire International des Termes Littéraires*. « Onomastique/Onomastic ». <http://.ditl.info/arttest/art2525.php> 19/09/2007

peuvent faire rire par leur sonorité ou le sens qu'on leur associe ; ils peuvent être poétiques ou vulgaires ; évoquer des personnages historiques ou littéraires ; référer à des réalités ou à la culture. Dans toutes les littératures et ce depuis l'Antiquité (voir le *Cratyle* de Platon) on retrouve des noms de personnages fortement connotés. Leur forme - phonique ou graphique - permet des associations, des analogies. Ceci dit, dans l'onomastique littéraire il y aurait actuellement deux directions

[...] l'une plutôt symbolique, qui joue avec le nom propre ; l'autre plutôt réaliste, qui utilise le nom propre comme cadre. La première ressortit à la fonction impressive du langage : agir sur le lecteur, le conduire vers tel sentiment, telle impression, telle réaction [...] ; la seconde ressortit à la fonction référentielle, celle qui marque une relation avec le monde réel, l'extra-linguistique [...] ²¹⁵

Les livres de Marguerite Yourcenar se placent plutôt dans la deuxième direction. On a déjà souligné le caractère référentiel de ses personnages qui fait qu'une relation s'établit d'emblée entre eux et leurs précédents au niveau intertextuel ou interculturel. Électre, Pia, Thésée, Ariane, Phèdre, Alceste par exemple, prennent leur propre signification dans la tradition littéraire dont ils proviennent. Cependant, dans quelques noms propres, comme on verra, on retrouve aussi chez Marguerite Yourcenar, un certain symbolisme.

Les désignations des personnages et des lieux dans *La Petite Sirène*

Les personnages principaux

Dans *La Petite Sirène* les noms propres que l'on retrouve désignent des personnages secondaires et des lieux. Pour le reste Marguerite Yourcenar s'en tient à l'anonymat typique des contes de fées. « *Les protagonistes des contes de fées*, souligne Bruno Bettelheim, *sont présentés [...] comme 'une petite fille', ou 'le plus jeune frère'. Si des noms apparaissent, ce ne sont pas des noms propres, mais des termes généraux ou descriptifs. [...] Les fées, les sorcières, les géants, les marraines sont également sans nom, [...].* ». Les personnages principaux de *La Petite Sirène* ne portent par conséquent pas non plus de noms propres. Ils sont désignés par de termes très généraux tels que « sorcière » ou « sirène » et par des substitutions lexicales construites généralement comme des

²¹⁵ Paul Fabre. « Les noms propres dans les poèmes de La Fare-Alais » in *Onomastique et histoire, Onomastique littéraire, Op.cit.* p. 356

périphrases, des groupes nominaux, décrivant de façon stéréotypée le personnage. La sorcière, par exemple, est la « mère – de – toutes – les - terreurs », « la – plus – laide – des – femmes – de l’abîme », « la - plus – laide – des – créatures », « la mangeuse de chair blanche et bleue », « la bête aux dents de requin, aux yeux de langouste, aux bras de pieuvre », ... La petite sirène est « la Sirène folle » ou une « jeune fille », une « pauvre enfant », une « petite fille sans voix », une « jeune plante sauvage », mais aussi la « perle des mers », la « sœur des phoques, des poissons volants, des baleines polaires ». Mais malgré les apparences, Sirène et Sorcière ne répondent pas à la désignation archétypale qui dans les fables enfantines montre d’emblée les bons comme bons et les méchants, méchants sans ambiguïtés. Dans *La Petite Sirène* de Marguerite Yourcenar, les traits des sirènes et de la sorcière sont échangeables bien que ces personnages en principe s’opposent. Ici, Marguerite Yourcenar quitte le monde féerique du conte du dix-neuvième siècle pour revenir à celui de la mythologie nordique ou antique où les sirènes sont des êtres attirants et redoutables à la fois; divins et monstrueux ; humains et bestiaux.

Dans les temps païens la sorcière était une espèce de Déesse mère: elle veillait à la vie, à la mort, aux récoltes, conduisait hommes et éléments. Dotée d’un corps sexué elle pouvait jouir et enfanter. Elle était douée de parole et de pouvoirs magiques et incantatoires. Avec le temps, sous la pression des religions (combien de sorcières seront chassées et brûlées vivantes!), cette image toute positive de la sorcière s’estompe et devient peu à peu l’envers de la fée. Détentrice d’un savoir populaire, on la voit souvent dans son rôle de médiatrice, d’initiatrice aux affaires de sexe, d’avorteuse. Pouvant muer et se métamorphoser elle devient insaisissable. Sa présence alors obsède et effraye.

La Sorcière – des - Eaux, personnage de *La Petite Sirène* répand la peur infernale mais est aussi consultée comme une mère. Par un tour de magie elle peut obtenir ce qu’elle veut, même devenir sirène. Elle n’a qu’à « sucer » (PS, p.156) la voix de la petite songeuse pour gagner le pouvoir de séduction qu’elle regrette. Condamnée à « hurler comme un chien à la chaîne » (PS, p. 155), elle voudrait se débarrasser de son destin de cerbère en mangeant, en dévorant la gorge mélodieuse de la sirène. Menaçante et sauvage, cette sœur de Léviathan, Mère – de – toutes – les – terreurs devient mère castratrice, voire mère qui tue.

La petite Sirène, de son côté, malgré son bon cœur est redoutée par les autres personnages. On remarque ses *dents de requin*, on la soupçonne capable de mordre et de dévorer, c'est-à-dire de se comporter comme une sorcière dont il vaudrait mieux se méfier. « *On ne m'ôtera pas de l'idée qu'il y a de la sorcellerie là-dessous* » dit Gog à son propos, et le nain Mégog de répondre: « *J'en parlerai à l'Evêque. Quel beau feu ça ferait!* » (PS, p. 165). Sorcière et petite Sirène avec leurs différents substituts concentrent ainsi les avatars du mythe.

Les autres personnages agissant dans la pièce, comme le Prince ou la Princesse, ou ceux qui sont tout simplement évoqués, comme Monseigneur l'Évêque, ne portent pas non plus d'appellatif. Ils sont désignés par la hiérarchie qu'ils représentent. L'Église et l'État se retrouvent alors côte à côte en solide complicité, ridiculisés dans les paroles du Prince et de sa cour, derrière lesquelles se profilent des secteurs sociaux bloqués dans leurs structures protocolaires. Si les mots prince et princesse font en principe penser à la beauté, à l'amour, à la jeunesse, à l'héroïsme d'un homme et d'une femme idéaux, il n'en est rien dans le contexte de la pièce que nous étudions. Ils n'ont en effet rien d'idéal. Le Prince se veut poète mais est un ennuyeux bavard sans profondeur qui soûle son entourage avec « *les métaphores les plus usées* » (PS, p. 159). La Princesse est une femme prétentieuse et insipide, qui se fatigue devant le spectacle de la mer et qui ne manifeste aucune émotion devant son futur mari.

Les personnages secondaires

Les personnages secondaires sont en revanche prénommés. Gog et Mégog représentent les nains de la cour. Leurs prénoms rappellent l'onomatopée « *gogue* » de l'ancien français qui évoque la liesse, la réjouissance. Le rapprochement nous semble possible puisque la fonction de ces personnages est de divertir, de faire rire. Le préfixe péjoratif « *mé* » de Mégog définit clairement le plus *méprisant* des ces petits êtres. Les surnoms qu'ils prennent par auto - dérision (Hercule et Samson) ne font que renforcer le contraste entre leur petitesse et la puissance et la force de ces Dieux. La sonorité du prénom du page, Égon s'accorde bien avec les prénoms des railleurs de la cour.

Ulrich est l'aide de camp du prince. « *Othlric* », en ancien germanique, contient la racine « *othal* » qui signifie patrie, et le suffixe « *ric* », puissant. Conseiller, confident et aide du prince, Ulrich défend la puissance et la raison d'État.

Les lieux

Les toponymes réfèrent au nord (la Norvège, le Danemark) et au sud (l'Espagne, la Sicile, l'Égée), mais désignant des endroits liés à la mer, ils suggèrent encore les éléments terre, eau, air et feu. L'étoile Sirius évoque le feu de même que l'Espagne puisqu'on dit que ce terme pourrait provenir du grec « *Hespérie* », région du couchant.

Les endroits urbains mentionnés, maison close et couvent, sont drôlement associés par le nom de l'enseigne qui permet de les identifier: *la Botte d'Or* et *la Sainte Épine* respectivement. Si l'on pense que dans la tradition grecque l'or évoque le Soleil avec toute sa symbolique de fécondité, richesse, chaleur et amour, on ne peut que sourire devant l'ironie qui se dégage de l'appellatif choisi pour une maison close. *La sainte épine* rappelle la souffrance du Christ et sa couronne souvent représentée comme rayonnante. La luminosité que celle-ci évoque rejoint donc la brillance de l'or, ce qui justifie l'association des deux icônes. Liés à la vie urbaine, le *Carnaval* et la *Noël*, fêtes catholiques ne sont pas sans rappeler, par opposition, les festivités profanes. La relation est assurée par le nom *Léviathan*. Ce monstre marin du chaos primitif dans la mythologie phénicienne, symbolise dans la Bible les puissances du mal. Capable de dévorer le soleil, symbole du divin, cette bête se rattache aux forces primitives, instinctives de l'inconscient. Du coup, la « *Sorcière – des - Eaux, sœur de Léviathan* » (PS. p. 155) rejoint symboliquement ces puissances obscures. À l'opposé, Tobie et Séraphin, la Vierge et les Anges, personnages bibliques aussi, mentionnés dans la pièce rappellent les êtres spirituels et figurent les relations entre la terre et le ciel, l'homme et Dieu.

Prince, princesse, comte, page et nains « *race de vers de terre* » ou « *machines de chair privées d'ailes* » sont médiocres, grotesques. Leurs noms à côté des toponymes et autres appellatifs désignant des êtres bibliques acquièrent une signification plutôt symbolique qui va dans le sens de la raillerie, répondant de la sorte au cadre que s'est donné Marguerite Yourcenar pour cette pièce, celui d'un divertissement.

Modalités de réécriture

Quelles sont les modalités de réécriture que Marguerite Yourcenar a mises en place dans cette pièce de théâtre ? Pour répondre à cette question nous allons tenir compte du texte de Hans Christian Andersen, son hypotexte. En confrontant le conte et la pièce de théâtre, nous pourrions repérer les procédés de réécriture suivants: actualisation ou proximation, caractérisation détournée, mixage et poétisation ou stylisation.

Actualisation ou proximation

La Petite Sirène a été écrite dans les années 1940. Les circonstances de cette création sont en détail explicitées par l'auteur dans la préface de la pièce et si beaucoup de raisons personnelles paraissent se trouver à l'origine du texte, les goûts de l'époque semblent avoir eu, eux aussi, leur influence. Entre les années 1920 et 1960, redisons-le, il y a eu en France un retour aux mythes grecs. Contrairement à ce qui s'était passé jusqu'à la veille des années '20 où le renouvellement théâtral s'était fait contre l'Antiquité, les auteurs surgis tout de suite après ont réinvesti la mythologie grecque. La psychanalyse, le surréalisme et le contexte politique y ont certainement contribué. Antigone, Œdipe, Orphée, Électre, Eurydice, Phèdre sont ainsi, entre autres, des noms mythologiques repris alors dans des pièces célèbres par certains auteurs français. Malgré leurs différences, ces écrivains modernes se sont rejoints mettant sur scène de nouvelles interrogations allant du politique à l'intime. *Électre ou la Chute des Masques*, *Le Mystère d'Alceste* et *Qui n'a pas son Minotaure ?* de Marguerite Yourcenar reflètent, comme on a déjà vu, ce goût ambiant pour la mythologie. Mais comment l'actualisation se met-elle en place ? Si on relit les préfaces des textes théâtraux de Marguerite Yourcenar on pourra trouver des passages où l'auteur donnant des précisions sur le décor ou les personnages, tente une proximation des mythes à la sensibilité moderne. Dans l'« Examen d'Alceste » on lit par exemple :

Deux entités, le Soleil et la Mort visitent la demeure d'Admète comme du reste toute demeure humaine, et dominant de haut les personnages du drame. S'adressant à des Grecs, Euripide n'avait pas à définir Apollon, auquel il suffisait de se nommer. Le poète moderne, au contraire, n'échappera guère à l'envie de faire sentir au spectateur, dans toute son éclatante évidence, l'irréfutable divinité de cette apparition solaire (MA p.102)

L'actualisation ou proximation, c'est en somme le fait de rendre actuel, de rénover un matériel littéraire préexistant. Plus facilement visible dans la représentation, elle apparaît dans le texte au niveau du lexique, de la caractérisation psychologique des personnages, du traitement du genre, de la situation d'énonciation, des anachronismes. L'actualisation de *La Petite Sirène* passe surtout par une transformation générique qui suppose une organisation textuelle, une situation d'énonciation et un fonctionnement de l'espace et du temps différents de ceux de l'hypotexte comme on pourra le voir dans ce qui suit.

Du récit au divertissement dramatique

Nouvelle organisation textuelle. Dans *La Petite Sirène* de Marguerite Yourcenar le mode « théâtre » se substitue au récit de l'hypotexte. Un degré de narrativisation est cependant conservé : à la manière d'un narrateur intradiégétique un chœur de sirènes ouvre la scène pour se décrire, situer leur milieu et espace de vie. Après quelques courtes répliques dont le but est de présenter le personnage principal, - « *la sirène folle* » (PS, p. 152), celle qui « *mêle à ses chants des mots humains* » (PS, p. 152) -, le chœur de sirènes disparaît pour ne revenir qu'à la fin de la pièce où il sera dominé par la voix des oiseaux - anges, avec lesquels la petite sirène décide de s'envoler à jamais.

Contrairement à d'autres textes où Marguerite Yourcenar procède par expansion en élargissant les données du mythe²¹⁶, dans *La Petite Sirène*, il y a réduction: les personnages sont moins nombreux que dans le conte, certains aspects sont éliminés parce qu'ils sont représentés, d'autres supprimés ou simplement évoqués. Précisons ces différences.

- La pièce comporte un acte unique divisé en trois parties localisées successivement « *au fond de la mer* », « *au bord de la mer* » et « *sur le navire du prince amarré sur la côte de Norvège* ». Elle s'ouvre et se clôt comme nous venons de le dire avec l'intervention d'un chœur qui offre au lecteur (spectateur) les éléments essentiels à la compréhension de la situation théâtrale. À l'intérieur de ce cadre, un premier dialogue s'établit entre la Sorcière - des - Eaux et la Petite Sirène, au fond de la mer. Marguerite Yourcenar supprime toute la partie concernant la *pré-adolescence* de la petite sirène que H.C. Andersen approche dans son texte. Le conteur danois donne effectivement à voir une

²¹⁶ Nous pensons à « L'homme qui a aimé les Néréides » in *Nouvelles Orientales*, Gallimard, 1963.

petite sirène qui vit avec cinq sœurs, son père, le roi et une grand-mère. Dans la pièce de Yourcenar, il n'en est rien. La structure familiale semble cassée à dessein dès le début. Seules les sœurs au nombre de sept agissent se demandant à répétition « *où aller?* » et interpellant la plus jeune d'un « *où vas-tu toi?* » « *Toi, où vas-tu?* » « *Où vas-tu?* » « *Et toi?* », reprises anaphoriques qui détachent d'emblée ce personnage singulier auquel le groupe s'oppose.

- La grand-mère a un rôle important dans le conte: elle répond aux questions de la petite sirène en transmettant un savoir, une image de l'autorité et en même temps une promesse de libération. « *Quand vous aurez vos quinze ans, dit la grand-mère, vous aurez la permission de monter à la surface, de vous asseoir au clair de lune sur les rochers et de voir passer les grands vaisseaux qui naviguent et vous verrez les forêts et les villes, vous verrez!* ». La petite sirène de son côté aime passionnément l'écouter de même qu'elle adore écouter ses sœurs qui relatent leurs aventures car tout cela la fait rêver au moment où ayant atteint les quinze ans elle pourra monter à la surface de la mer.
- La Petite Sirène yourcenarienne en revanche est libre de s'aventurer où elle veut et le fait « *depuis des siècles* ». Ne devant rendre compte à personne ni attendre quelque autorisation que ce soit, elle vogue en toute liberté. Elle exprime son désir par la parole - « *mon cœur me dévore* » « *j'aime quelqu'un* » (PS, p. 153) - et par les gestes : rêveuse elle berce la tête du prince qu'elle aurait sauvé d'un naufrage. Ainsi, le désir, raconté dans le récit danois par un narrateur omniscient, est dit et joué dans le drame par le propre personnage.
- Dans le conte, l'évolution des personnages est suggérée par le passage du temps, l'expression d'une attente (les six sœurs attendent leurs 15 ans pour pouvoir aller voir le monde), et par l'explosion du désir.
- Dans la pièce de Marguerite Yourcenar en revanche la Petite Sirène semble être depuis toujours elle-même et n'être soumise à aucune autre règle que celle de sa propre faim « *Ah, je recrachais autrefois ces aigres pommes flottant à la dérive, rebut des jardins terrestres!* » (PS, p. 154). Les termes « *pommes* » et « *jardins terrestres* » évoquent la tentation qui ne souciait pas encore l'enfant immature mais laissent voir aussi

qu'aucune morale imposée ne l'empêchait d'expérimenter le monde qui l'entourait. Maintenant, emplie d'une « *curiosité avide comme la soif et la faim* » (PS, p. 154) elle veut, au risque même d'en mourir, avoir des jambes humaines pour pouvoir marcher sur le sol où vit son bien aimé.

- Faisant partie d'un triangle familial formé par le père, la grand-mère et les enfants, la petite sirène danoise encore dépendante des siens, attachée à son vécu, est très éloignée du monde infernal que représente la sorcière. Et dès qu'elle décide de l'approcher poussée par son désir d'obtenir l'amour du prince et une âme humaine, elle le fait effrayée et le cœur battant d'angoisse. D'ailleurs, face à face avec la sorcière, cette petite sirène n'a pas l'initiative de la parole. Elle écoute et répond la voix tremblante. Cette sorcière d'Andersen qui représente le mal trouve son opposé dans la grand-mère, qui est tout le bien.
- Marguerite Yourcenar au contraire concentre ces deux forces antagonistes dans le personnage de la Sorcière – des – Eaux que la Petite Sirène ne craint point. « *Qui es-tu, toi qui ne fuis pas, m'ôtant le plaisir de tout chasser sur mon passage, agitatrice des eaux calmes ? Ne crains-tu pas la – plus – laide – des - créatures, la mangeuse de chair blanche et bleue ?* » (PS, p. 153) proteste la sorcière. Et la Petite Sirène de répondre en soupirant « *Pourquoi te craindrais-je ? Mon cœur me dévore.* » (PS, p. 153). Et un entretien s'engage qui prendra presque la forme d'une négociation au bout de laquelle sorcière et sirène seront d'accord sur la façon de procéder pour que le vœu de la sirène soit exaucé.
- Dans le conte les espaces sont bien délimités. Les couleurs claires, transparentes, brillantes, cristallines et la luminosité du domaine occupé par le roi et sa famille s'opposent à l'ambiance sombre, menaçante de la sorcière et des êtres rampants et tourbillonnants qui l'entourent.
- Le milieu sur lequel s'ouvre le divertissement dramatique au contraire rappelle plutôt les profondeurs obscures où glissent des êtres blancs, gris et noirs de nature hybride, animale, humaine et divine de sorte que leur bizarrerie les rapproche de la sorcière. La Sorcière, à l'image d'une mère qui donne et prend, fait renaître la Petite Sirène en femme. Mais lui dévorant la voix qui est le prix qu'elle a exigé, elle la condamne au

silence. « *La - plus - laide - des - femmes - de l'abîme* », « *la - plus - laide - des - créatures* », celle qui n'a jamais aimé s'impose ainsi comme la « *mère -de -toutes - les - terreurs* ». Comme une bourrelle de ses propres enfants, cette « *mangeuse de chair blanche et bleue* » (PS, p. 153) représente à la fois une femme et une bête que les dieux auraient épargnée.

- La petite Sirène de H.C. Andersen a une relation étroite d'abord avec la grand-mère, qu'elle écoute et interroge; avec la sorcière après; avec le prince enfin qui ne la reconnaît pas comme sa salvatrice mais qui lui manifeste de bons sentiments. Les sœurs l'aiment au point de sacrifier leurs cheveux pour la faire revenir au palais.
- Quant à la Petite Sirène yourcenarienne, elle perd l'exclusivité de sa merveilleuse sœur. Maltraitée par les autres (ses sœurs l'appellent « *la folle* »); méprisée par la médiocre suite royale; rejetée par la future reine de Norvège; elle ne trouve pas non plus de consolation auprès du Prince qui se montre conformiste et insignifiant. Malménée et perdue à jamais il ne lui reste que la vengeance ou l'oubli. Entre les sirènes qui l'invitent à tuer le prince et les êtres qui survolent le bateau, elle choisit ces derniers pour s'envoler dans les cieux. Les Filles de l'air de H.C. Andersen deviennent chez Marguerite Yourcenar des Oiseaux - Anges. Cette Petite Sirène semble ainsi fermer un cercle qui accomplit un cycle légendaire. Née ailée (« *ça fait des siècles que j'aime* »), privée plus tard de ses ailes et devenue alors femme - poisson elle reprend avec Marguerite Yourcenar son identité de femme - oiseau, capable de séduire les hommes, d'inspirer les poètes et de s'envoler à loisir. Purifiée de toute méchanceté, la sirène représenterait dans cette piécette un être des airs qui au-delà de toutes les médiocrités du monde cherche, pur, à s'intégrer au cosmos, sans plus.

La situation d'énonciation

Dans le conte de H.C. Andersen, le narrateur raconte l'histoire de la petite sirène à la troisième personne et rapporte les paroles des personnages. Le narrateur y est présent au niveau du discours à travers des phrases injonctives telles que « *n'allez pas croire que ...* », par des phrases encadrées entre tirets qui marquent comme des soupirs dans la narration « *- c'était un chien mais elle n'en avait jamais vu -* » ; ou encore à travers les

déictiques d'espace « *Tous les poissons, grands et petits, glissent dans les branches comme ici les oiseaux dans l'air* » de personne ou par des modalités énonciatives « *on se serait cru très haut dans l'azur...* »²¹⁷

Dans la pièce de Marguerite Yourcenar, comme il arrive dans tout texte de théâtre, on est face à une énonciation double. Le comédien / personnage, et à travers lui le scripteur, s'adresse à un autre comédien / personnage et simultanément au public / lecteur. Celui-ci n'intervenant pas au niveau du discours, ne fait cependant pas moins partie de la situation d'énonciation. Les temps verbaux privilégiés sont ceux du discours, c'est-à-dire ceux du système du présent: le présent, le passé composé, l'imparfait, le futur. Les marques de lieu et de temps renvoient à l'énonciation. Comment l'espace et le temps sont-ils envisagés dans ces deux textes ?

L'espace

Dans le conte l'espace est partagé en trois domaines bien distincts et en un non-lieu. Le premier, sur lequel s'ouvre le récit est un lieu magique, celui de l'enfance. Il siège dans les profondeurs de la mer et est protégé. « *Au large de la mer; à l'endroit le plus profond, le château entouré d'un grand jardin, le sol était fait du sable le plus fin, mais bleu au fond de la mer, son carré de jardin...* » réfèrent à des endroits uniques, paradisiaques. Le deuxième domaine, situé à la surface de la mer, est celui du rêve, représenté par le grand navire que découvre la petite sirène le jour de son anniversaire et qui la fait songer « *au monde de là-haut* », « *au monde au-dessus d'elle* », à la terre ferme avec ses villes et ses forêts, et le château du prince. Le troisième, lieu de métamorphose et de mort, habité par la sorcière, est une tourbière où ne pousse aucune fleur, hantée par des animaux et plantes étranges. Au milieu, « *Sur une place s'élevait une maison construite en ossements humains* ». Il y a enfin un non-lieu, « *à travers l'espace, vers le soleil de Dieu, vers les nuages roses* », vers lequel va s'élever le personnage à la fin du récit. Ces domaines s'opposent à l'« *ici* » réel du narrateur et du narrataire. La mer, la terre et le ciel dans ce conte seraient autant d'échelons vers un monde supérieur.

²¹⁷ C'est nous qui soulignons

La pièce de théâtre de Marguerite Yourcenar écrite en un seul acte est divisée en trois parties qui portent chacune un titre qui positionne successivement la scène « *au fond de la mer* », « *au bord de la mer* » et « *sur le navire du prince amarré sur la côte de Norvège* ». La première partie se situe ainsi dans un milieu marin où les épaves des bateaux témoignent d'anciens naufrages. Le bien et le mal s'y côtoient ainsi que l'animal et l'humain, la vie et la mort. Le bord de la mer, c'est la frontière avec la terre, l'accès à un nouveau monde, lieu de chute et de renaissance. La Petite Sirène quitte son milieu liquide comme expulsée par une mère génitrice, dotée de « *pieds blancs aux orteils roses, gais comme les doigts d'un nouveau-né* » (PS, p. 156). Son accouchement va avoir lieu sur ce bord, rivière instable entre la mer et la terre qui la sépare plus du paradis tant attendu qu'il ne l'en approche. Coupée à jamais de son monde naturel, muette, elle devra apprendre à marcher et faute de mieux, à danser *comme sur des lames coupantes*. Le navire est un lieu humain de passage. De souffrance. La Petite Sirène y est accueillie dans le meilleur des cas comme un personnage divertissant de la suite royale. Dans le pire comme une dangereuse rivale dont il faut venir à bout. Le navire est un espace hiérarchisé qui reproduit le modèle d'une société où les classes sont nettement différenciées et où le pouvoir est exercé par un roi. Comme dans le conte de H.C. Andersen, un non-lieu se dessine « *par delà l'écume* » et « *par delà l'espace* » insaisissable comme l'univers et capable d'accueillir tous les rêves.

Alors que dans le conte l'espace est décrit de façon détaillée, dans le texte théâtral il apparaît *troué*²¹⁸. Conçu pour être représenté ce texte laisse en effet des blancs qui seront occupés par des signes non-verbaux au moment de la représentation. Les objets évoqués acquièrent alors de l'importance en tant que possibles signes scéniques. Certains peuvent en effet suggérer un décor, d'autres avoir une fonction concrète dans le déroulement de l'action ou atteindre une valeur symbolique.

Dans *La Petite Sirène*, les voiles, cordages, mâts, torches, trésors et navire, mots mentionnés entre autres, peuvent être pris en compte comme des éléments d'un éventuel décor. La tête de la statue que la petite sirène tient dans ses mains (PS, pp. 153 et 155), le

²¹⁸ Jean-Pierre Ryngaert. *Introduction à l'analyse du théâtre*. Paris, Bordas, 1991, p. 5.

couteau qu'elle empoigne, ainsi que le chaudron et le raclor de la sorcière ont une autre valeur.

La tête de statue et le couteau auxquels la sirène s'agrippe paraissent marquer les étapes d'une prise de conscience du personnage dès qu'ils lui tombent des mains. La rupture avec l'enfance ; le renoncement à un désir étouffant et la montée vers une liberté pourraient en effet être soulignés théâtralement par la présence et la perte de ces objets signifiants.

Le chaudron et le raclor rappelleraient le « cannibalisme » de la sorcière que la sirène est contrainte à accepter : « *Mange ma voix! Prépare tes couteaux!* » (PS. p. 156). Tous ces objets sont signifiants. Placés sur l'espace de la scène et associés aux autres éléments du décor, ils deviennent langage qui parle au spectateur au même titre que le texte dit par les comédiens.

Le temps

Dans le conte, l'âge des personnages principaux est bien précisé par le conteur. Les sirènes attendent leurs 15 et 16 ans. C'est l'âge de la maturation sexuelle (certainement bien plus précoce de nos jours) qui annonce la fin de l'enfance, le passage à la saison adulte et permet la séparation d'avec les parents et la réalisation de ses propres désirs.

Un autre détail qui relève du temps, ce sont les 300 ans que les sirènes doivent vivre pour pouvoir atteindre une âme et la réduction du délai en cas de sagesse et de bon comportement. Espoir de longue vie et soulagement pour l'enfant qui se fatiguerait trop vite de souffrir?

Il n'est rien de ces consolations naïves dans *La Petite Sirène* de Marguerite Yourcenar. Le temps de la scène est celui du discours: les personnages s'expriment au présent, à l'imparfait, au passé composé, au futur. Leur âge quoiqu'on les imagine très jeunes, n'est pas donné. (Les crises d'identité et les rêves inassouvis peuvent être de tout âge!) Les moments de l'action se réduisent à trois: celui de la métamorphose (rencontre de la Petite Sirène avec la Sorcière et rite de « castration ») ; celui de la chute et de la renaissance ; celui de l'envol et du passage vers un au-delà.

Dans la deuxième partie de la pièce, Égon dit avoir trouvé derrière un rocher une femme évanouie, à moitié dans l'eau. Les didascalies du texte demandent alors un personnage couché par terre, puis rampant ; pleurnichant ; se levant avec effort ; esquissant quelques pas ; se traînant sur ses pieds ; s'effondrant ; gémissant sur le sol ; tendant enfin ses bras vers le ciel. Le développement de la petite sirène, longuement racontée dans le conte de H.C. Andersen est ici jouée et le texte réduit en conséquence. Le temps de l'action devient alors, action étalée.

Au niveau de l'expression temporelle encore, il est intéressant de souligner dans la pièce de Marguerite Yourcenar la formule « *depuis des siècles* ». Répétée, elle devient clin d'œil au lecteur qui doit se rappeler que les sirènes ne sont pas d'hier. Le lecteur est par conséquent invité à gagner un *non-temps*, ou un hors – temps mythique où l'homme s'interrogeait déjà sur sa place dans le monde.

Le temps de l'action divisé en chute, renaissance et envol du personnage principal devient expression symbolique du conflit éternel de l'être humain.

En parcourant les éléments de la situation d'énonciation du conte et de la pièce de théâtre on voit bien que les mondes qu'ils nous présentent sont fort différents. Celui du conte est rassurant. Il est rattaché à *l'ici* et le narrateur berce le lecteur, le soulage, lui donne l'espoir d'un avenir en Dieu. Beaucoup moins réconfortant est le monde présenté par Marguerite Yourcenar. Avec cette écrivaine le lecteur - spectateur devient témoin d'un drame qui peut être le sien. L'utopie, la médiocrité et le conservatisme des mœurs y sont en fatale coexistence; l'espace offre la maigre part d'une frontière ; le temps dans sa légère évanescence donne au lecteur l'impression que, entré dans un suspens joué entre la mer et la terre, la seule question possible est : « *où aller?* ».

Caractérisation détournée

La caractérisation détournée est obtenue au moyen de modifications morphologiques et caractérielles imprimées aux personnages légendaires, afin de les faire revivre dans un « habitat » différent.

Si on confronte la Petite Sirène aux sirènes antiques on pourrait parler de caractérisation détournée et d'incorporation adaptée du mythe grec. En effet, à la

différence de ce que raconte Homère dans l'*Odyssée*, la Petite Sirène n'est pas une séduisante enchanteresse qui exécute les marins, au contraire elle est « *prise au piège par le son des musiques humaines* » (PS, p.154). Physiquement, elle a la double nature de son espèce: poitrine de femme et queue de poisson. Sa voix, en revanche, ne lui servira pas d'appât comme à ses sœurs, ces avaleuses de chair d'hommes. La Petite Sirène va y renoncer par amour. C'est que notre Petite Sirène est une sirène du nord, région où les relations qui lient les hommes aux filles de l'eau sont généralement considérées positives. Des fées aux sirènes, les représentations légendaires de la séduction féminine y sont, non des symboles de perdition mais « *des allégories de l'amour fidèle, bienveillant et maternel que ces femmes marines portent aux élus de leur cœur* »²¹⁹. Par conséquent, tout bien considéré et malgré l'intertextualité de la pièce théâtrale, ce serait faux de parler ici de caractérisation détournée.

Mixage de légendes

Dans le cas de *La Petite Sirène*, des réminiscences antiques, homériques et autres, se mêlent au conte d'Andersen. Revivifiant *La Petite Sirène* danoise, Marguerite Yourcenar ne se débarrasse pas pour autant de son héritage classique. En effet, elle place son personnage dans des mers autres que celle du Nord et plusieurs indices (dont le vocabulaire de la mer, par exemple) rappellent les mythes grecs. La pièce devient ainsi lieu d'intersection, de confluence de mythes grecs et nordiques.

La littérature nous montre les sirènes comme des monstres, des démons, de fabuleuses courtisanes et après Homère comme de divinités bienheureuses. Certaines traditions en connaissent deux, d'autres trois même quatre. Elles sont musiciennes: Apollodore raconte que l'une d'elles jouait de la lyre, l'autre de la flûte, la troisième chantait. Elles auraient perdu leurs ailes par péché d'orgueil. Abattues, elles se seraient retirées dans des îles désertes près de Sicile. De là, selon la légende, elles attireraient avec leur chant les voyageurs qui s'écrasant contre leurs écueils étaient par la suite mis à mort. De ne pas avoir pu soumettre Ulysse ou Orphée à leurs pièges, elles auraient plongé dans

²¹⁹ Edouard Brasey. *Sirènes et ondines. L'Univers Féerique****. Pygmalion Gérard Watelet, Paris 1999, p.97.

la mer pour toujours. Elles sont souvent représentées en trio ce qui voudrait évoquer la volupté sensuelle que provoquent la musique, le vin et l'amour. En grec Sirène signifie « chaîne » ce qui voudrait dire qu'il est impossible aux hommes de se soustraire à leur charme. Les sirènes, femmes - oiseaux au début, sont devenues après les femmes - poissons que nous connaissons. Mais elles ont subi d'autres transformations au cours du temps. Lucien, par exemple, dans l'*Histoire vraie* les transforme « en femmes marines aux jambes d'ânesses » et Ovide « raconte la métamorphose de ces ravissantes jeunes filles en oiseaux, après l'enlèvement de leur compagne Proserpine ». ²²⁰

De façon allusive Marguerite Yourcenar reprend cette richesse mythique dans les

²²⁰ Pierre Brunel. *Dictionnaire des mythes littéraires*. Éd. du Rocher, Éd. 1994, p. 1290.

personnages du Chœur et de la Petite Sirène. On le voit surtout dans la première partie de la pièce où les sirènes « *femmes éternelles, bêtes de l'abîme* » se décrivent et puis, dans la dernière où criant vengeance elles disent « *Notre vie immortelle se passera désormais à tendre des pièges aux nautoniers, ou à tirer par les pieds, vers les grands fonds, ces monstres qui tuent les bêtes de l'abîme...!* » (PS, p.171). Enfin, le passage de la Petite Sirène de son milieu marin à un autre aérien rappelle à notre sens la nature ailée que les sirènes avaient dans l'Antiquité.

A cette complexité du mythe des Sirènes, Marguerite Yourcenar mêle d'autres. Il y a donc mixage. Derrière la phrase « *Je désire des jambes humaines comme certains hommes, dit-on, ont désiré des ailes* » (PS, p. 155) on lit le destin tragique d'Icare. Rappel et anticipation de la propre destinée du personnage qui tout comme Icare mais dans un mouvement d'ascension et non de chute exécutera une rupture avec la vie terrestre.

Poétisation.

Dans « À propos d'un divertissement... », Marguerite Yourcenar raconte la déception d'une spectatrice qui n'avait pas retrouvé dans la mise en scène de *La Petite Sirène* l'Andersen de son enfance. Marguerite Yourcenar change en effet de ton, le merveilleux perd de son éclat; l'humain est satirisé. Quant aux figures de style on retrouve des oppositions, des analogies, des comparaisons, des métaphores. Celles-ci concernent plutôt les hommes « *créatures pesantes* », « *machines de chair privées d'ailes* »; les autres, les sirènes. Les antithèses renforcent l'idée de la coexistence de l'animal et l'humain dans les personnages de la pièce.

Si dans le conte danois l'analogie est aussi figure prédominante, elle a un effet féérique, donné par ses éléments comparants préférés: les fleurs, les plantes, les oiseaux. Les couleurs y jouent aussi (le blanc de la rose, la transparence de l'air et du cristal, le jaune de l'or et du soleil, le rouge des flammes et du couchant). Les images de Marguerite Yourcenar sont, à l'opposé, plus sombres. Elles soulignent l'aspect menaçant de la mer, *gouffre* et *abîme* dont le gris et le noir l'emportent sur le blanc du jour. Les sirènes peuplent ce dangereux univers liquide. Les verbes « *filer, roder, dériver, fondre,* » renforcent l'idée de fuite (on fuit un danger, on fuit de peur); « *saigner et lacérer* » celle de douleur. Les comparaisons mettent côte à côte sirènes, bêtes marines et éléments parmi

lesquels l'air et le feu, faits foudre, puis anguilles, méduses et requins, se combinent pour rappeler les forces du mal. À la profondeur de la mer correspond la distance dans le temps, marquée à répétition par les expressions « *loin des voiles, loin des cordages, loin des mâts, loin de tout...* »; « *depuis des siècles, oui, depuis des siècles...* »

Un sens hyperbolique se dégage des pronominaux, variété de périphrases qui ont pour fonction de remplacer les noms: la Sorcière est appelée « *la – plus – laide – des – femmes – de l'abîme* », « *la – plus – laide – des – créatures* », « *mère de toutes les terreurs* »; la Princesse est aux yeux du Prince « *la perle parfaite* »; les hommes pour les Sirènes, « *une race de vers de terre* ». Les oxymores (« *le sein froid* », « *bête au sang chaud* », « *petite baleine femme* ») soulignent le mélange animal et humain des êtres et personnages de cette pièce de théâtre.

Si personifications il y a (« *le soleil saigne* », « *les poissons [sont] pensifs* », les lumières du château *tremblent*) on n'observe pas moins une réification de l'homme: le prince « *cet homme au cœur de pierre* », la Princesse, « *cette femme au cœur de plâtre* ».

Dans le conte on a affaire à une vision idyllique du monde rendue par le point de vue du narrateur omniscient. Dans la pièce, en revanche, les interventions directes des personnages les dépeignent « *tels qu'ils sont* » et c'est au lecteur / spectateur d'interpréter. Ulrich, par exemple greffe son discours sur celui du prince et de ce fait rend ridicule le futur monarque (« *Puis-je rappeler au Prince que..... PS, p.158; Le Prince oublie trop que PS, p.159* »)

Les antiphrases et les exclamations ironiques de l'aide camp déstabilisent le Prince de Norvège. « *Son Altesse est poète...* » (PS, p.159) « *Sornettes de commères* » (PS, p.159).

Les procédés ironiques repérés donnent à la pièce le caractère de « *divertissement satirique* ».

L'ironie d'Ulrich se fait mépris à l'égard des nains, ses inférieurs. « *Domage! J'aurais payé cher pour assister à l'union d'un avorton et d'une poissonne* » (PS, p.160) dit-il pour se moquer d'eux. Les nains, n'en sont pas moins vulgaires (voir PS, p. 162). Gog se rit de lui-même (« *la niche de chien que j'habite* », PS, p. 159; « *une espèce de frisson a passé le long de ma bosse* », PS, p. 160) mais se montre aussi méprisant. La petite sirène le dégoûte (« *Pouah! Une fille de pêcheurs....* » PS, p.161).

Spéculant sur l'identité de la sirène évanouie les personnages révèlent leurs préjugés vis-à-vis de la femme : « *une fille de marchand qu'une querelle aura chassée du foyer* »; « *quelque noble fille enlevée par des pirates* »; « *quelque coureuse* »; « *une voleuse* »; « *une folle atteinte du haut mal* ».

Les clichés qui se lisent dans les répliques du prince concernant surtout l'image de la femme (PS, p.161 et 162) soulignent encore l'ironie de cette partie de la pièce mais ces propos cyniques et pervers vers la fin tournent à l'amer et l'ironie devient sarcasme. « *Console-toi, jeune fille. Le meilleurs des hommes coucherait aussi volontiers avec une ribaude qu'avec la plus belle des Anges* »
« *La plupart des gens parlent pour ne rien dire, et presque tous sont sourds et aveugles* » (PS, p.162) « *Et, qui sait? Peut-être, une nuit, aurai-je envie de te chuchoter à l'oreille quelque mot d'amour auquel tu ne pourras pas répondre. Es-tu contente?* » (PS, p.163).

La troisième et dernière partie de la pièce met en scène un nouveau personnage, la Princesse. Elle s'exprime de façon froide et sèche. Ses propos, confrontés à ceux du Prince, s'avèrent ironiques. Une série de figures d'accumulation et d'intensité rendent le discours du prince stéréotypés et ridicules. Reprenant les termes de son époux, pour s'y opposer ou les contredire, la Princesse révèle l'absurdité des expressions de son conjoint au temps qu'elle se montre elle-même comme un être insipide.

Les figures analogiques et d'opposition plus le ton ironique général de la pièce annoncée par l'auteur comme un « *divertissement satirique* » rendent compte de sa volonté de poétisation.

La comparaison de la pièce de Marguerite Yourcenar et du conte danois a fait ressortir les particularités de chaque forme. Le conte plus proche du rêve préserve le caractère merveilleux des récits contés. Le ton ironique général de la pièce de théâtre s'accorde au contraire avec l'intention de l'écrivaine annoncée dans le sous-titre à savoir, celle de faire « *un divertissement satirique* ».

Application pédagogique : exercice contrastif et de production textuelle.

La comparaison de *La Petite Sirène* de Marguerite Yourcenar avec *La Petite Sirène* de H. Andersen est un travail utile et qui peut beaucoup intéresser les étudiants. Elle peut débiter par un exercice de repérage des différences les plus évidentes et s'affiner jusqu'à la rédaction d'un texte suivi où il sera question d'interpréter ces différences afin de faire ressortir ce que l'image de la petite sirène véhicule et dans le conte et dans la pièce de théâtre. A titre d'exemple voici une grille qui pourrait servir de point de départ pour cet exercice :

Suggestion pédagogique

La Petite Sirène de Marguerite Yourcenar et *La Petite Sirène* de Hans C. Andersen.

Consigne :

Après avoir lu les deux textes de Marguerite Yourcenar et de H.C. Andersen

* Complétez les cases du tableau ci-dessous. Puis, en prenant en considération vos remarques

* Commentez dans un texte suivi ces propos de Marguerite Yourcenar : « *Les tensions qui s'établissent à l'intérieur de cette œuvrette minuscule [La Petite Sirène] sont du domaine du drame et non plus du conte* ». (400 mots)

| <i>La Petite Sirène</i> | M.Yourcenar (théâtre) | H.C. Andersen (conte) |
|------------------------------|-----------------------|-----------------------|
| Destinataires visés | | |
| Date des ouvrages | | |
| Personnages | | |
| Espace | | |
| Temps | | |
| Situation d'énonciation | | |
| Principales figures de style | | |
| Lexique prédominant | | |
| Thèmes | | |
| Interprétation | | |

Les *Petites Sirènes* danoise et yourcenarienne.

La Petite Sirène d'H. Andersen et celle de Marguerite Yourcenar ont en commun l'envie de devenir humaines. Pour y parvenir elles doivent conclure un contrat dont le prix à payer est le don de leur voix à la sorcière médiatrice. Mais si la sirène danoise aspire à obtenir l'amour d'un prince et surtout une âme immortelle comme celle qu'auraient les humains, la sirène yourcenarienne semble surtout attirée par l'homme, par « *l'être entier, vivant* ». Son désir est un désir déjà humain, une curiosité instinctive, un appétit sensuel. « *Plus d'une Sirène a désiré un fils des hommes.* » constate la Sorcière-des-Eaux. Il n'est pas question d'âme humaine ici. Il s'agit plutôt de partager la vie de l'être aimé en l'aimant. Le renoncement à la propre nature est une espèce d'initiation dans les deux textes mais alors que la sirène d'Andersen est effrayée par une sorcière autoritaire, celle de Marguerite Yourcenar est déterminée, courageuse et capable de discuter sans peur avec cette « sœur de Léviathan ». La Sorcière danoise est redoutable, sans plus, la Sorcière yourcenarienne l'est aussi mais par moments elle est ressentie comme une mère. La Petite Sirène, de son côté, est vue par certains personnages comme un être capable de mordre, c'est – à- dire d'attaquer.

La Sorcière est dans les deux cas comme une « prêtresse » ou un « médium » qui permet à la sirène d'accéder à l'humain au moyen d'une métamorphose douloureuse. L'échec amoureux conduira la Petite Sirène à une situation limite qui l'obligera à décider entre tuer le prince pour réintégrer le milieu marin et revenir à la vie d'avant, ou oublier. La sirène du conte et celle de la pièce de théâtre choisissent, l'une et l'autre l'oubli ; la sirène d'Andersen dissoute en écume de mer s'envole avec les Filles de l'air dans l'espoir qu'en faisant de bonnes actions elle réussira un jour à obtenir une âme humaine ; la Petite Sirène yourcenarienne abandonne son corps de femme et se laisse embrasser par le chœur des Oiseaux – Anges qui accueille son âme à elle.

Pour répondre aux besoins de la dramatisation Marguerite Yourcenar a créé des personnages qui n'existent pas dans le conte. Ce sont les personnages qui entourent le Prince et qui forment sa cour : le comte Ulrich, le page Égon, et les Nains Gog et Mégog. Les propos grossiers, de ces derniers de même que la vulgarité de la langue qu'ils

emploient contribuent à donner un caractère sarcastique à la pièce. Le Prince et la Princesse qui sont vertueux et beaux dans le conte apparaissent dans la pièce de Marguerite Yourcenar dépourvus de tout charme. Le pouvoir qui manque ici d'idéaux et de finesse est encore une fois raillé.

Les Chœurs enfin, servent à la dramaturgie pour donner le point de départ et clôturer la pièce.

Marguerite Yourcenar poétise son texte dans le sens de l'ironie et du divertissement c'est pourquoi elle fait disparaître tout ce qui dans son hypotexte relève du merveilleux. Son style est fait plus de répétitions, de reformulations, d'intercalations, de propos oxymoriques, de pronomination et de sentences. Elle se sert de quelques métaphores mais préfère les comparaisons.

Le mythe grec apparaît par de brèves allusions dans cette pièce nordique. Mais le « *Je désire des jambes humaines comme certains hommes, dit-on, ont désiré des ailes* » suffit à nous rappeler que la sirène est la sœur d'un autre rêveur de liberté et d'absolu et qui fut, lui bel et bien grec.

Le mythe en images.

Dans certains textes de Marguerite Yourcenar des thèmes ou motifs picturaux apparaissent évoqués qui peuvent être comparés aux tableaux de référence. Dans *Qui n'a pas son Minotaure ?* par exemple, il est possible d'identifier certaines images plastiques. Dans la préface de cette pièce l'écrivain cite entre autres les tableaux du Titien et du Tintoret à propos d'Ariane et les décrit tels qu'ils sont.

L'Ariane du Titien fuit, retroussant ses jupes, devant un jeune Bacchus aux panthères, beau comme un rouge crépuscule ; l'Ariane ferme et fraîche du Tintoret reçoit à la fois l'anneau qui lui offre un Bacchus adolescent couronné de pampres, et le diadème d'astres que lui tend une déesse planante [...] (*QM ?* p. 175).

Mais dans la pièce, l'image intégrée au texte dessine un nouveau tableau qui porte comme un palimpseste les traces de la peinture originelle. Phèdre dit « [...] *Mon âme n'est-elle pas marquée des mêmes taches noires qui étoilent la peau des panthères ?* » (*QM ?* p. 217). Dans le verbe « *étoilent* » on a le droit de voir l'éclat du diadème que Vénus tend à

Ariane. Le personnage sort du Musée, aurait dit Jean Blot²²¹. En effet, dans toute l'œuvre de Marguerite Yourcenar on remarque un attachement profond de l'écrivaine à la peinture, et à la sculpture qui offre des pistes de travail encore à développer.

Mais en dehors de ce travail de reconnaissance d'une peinture au fil d'un texte yourcenarien et de la comparaison de l'image réelle avec son incorporation littéraire, une autre approche pédagogique, un peu plus simple que la première, est possible à partir de supports iconiques divers. Le mythe ayant été réinvesti par des artistes de tout bord, il est intéressant de proposer des supports variés ayant un regard extérieur à la littérature afin de faire voir de quelle manière un même thème a été traité à travers le temps et par des moyens autres que littéraires. Électre, Alceste, Ariane, Thésée, Phèdre ont été interprétés par les beaux arts et on peut penser qu'ils continueront de l'être encore pour longtemps. Les mythes ne quittent jamais tout à fait la scène c'est pourquoi il n'est pas inutile de revenir à eux. À titre d'exemple nous proposerons ici un regard sur trois œuvres qui recréent le mythe de la sirène. Il ne s'agira pas d'entraîner les étudiants dans une analyse de spécialistes mais de les pousser à s'exprimer à partir d'un autre support que celui du texte écrit - ou oral - auquel ils sont habitués tout en essayant de créer chez eux une procédure méthodologique qui leur permettra de construire leurs propres commentaires de façon cohérente et organisée. Le support iconique pouvant être employé à n'importe quel niveau d'enseignement, il convient de fixer à l'avance les objectifs qui intéressent la classe à laquelle on a affaire. Au niveau avancé, un travail de recherche sur l'œuvre en question, devrait déboucher dans la construction d'un texte descriptif de l'œuvre, complété par un commentaire personnel, voire une interprétation. Mais pour ce faire il faut pouvoir nommer les éléments qui composent l'œuvre d'art et dire la manière dont ils sont subordonnés les uns aux autres c'est-à-dire, il faut pouvoir parler de leur construction artistique, de leur composition. « *Les couleurs, les formes, les contrastes, les lignes de*

²²¹ « La peinture, la statuaire jouent dans l'œuvre de Yourcenar un rôle essentiel parce que ses personnages, ses paysages, ses natures mortes, faute de pouvoir être constitués par l'observation directe, sortent du Musée et que la sensibilité de l'auteur aux arts plastiques doit venir se substituer à celle qui l'ouvre au monde concret et immédiat » Jean Blot. Marguerite Yourcenar. Seghers, 1980. Paris, pages 26-27

force, et l'emploi de figures de rhétorique sont le outils de cette construction et de cette composition. »²²² Les étudiants seront donc pour cela amenés à se constituer une banque lexicale et documentaire spécifiques au sujet, en fonction de leurs besoins. Ensuite, ils pourront aborder l'étude des œuvres par étapes, la première étant celle de leur identification, la deuxième celle de leur description et enfin celle du commentaire interprétatif. Dans le premier cas ils seront conduits à s'interroger, entre autres, sur le type d'œuvre, son style, le matériel utilisé et la technique employée par l'artiste. Puis, ils observeront les éléments représentés, les thèmes évoqués, les formes, les couleurs, les lignes, les volumes, le traitement de l'espace, les corps ... Prenant pied sur l'identification et la description de l'œuvre à partir de l'observation directe d'une reproduction iconique d'un objet d'art, ils iront enfin vers un commentaire personnel du même objet. Pour ce faire ils pourront se nourrir des renseignements concernant l'artiste et le contexte socio-économique et culturel dans lequel il a vécu. Le rapprochement de l'objet esthétique en question avec d'autres objets picturaux et / ou musicaux par exemple relevant du même sujet favorisera l'expérimentation sensible (visuelle et auditive) de la notion d'intertextualité qui a servi en premier pour désigner des palimpsestes littéraires. Nous reproduisons ci-dessous trois cadres qui pourraient être utiles aux étudiants au moment de devoir aborder la rédaction d'un texte sur une œuvre d'art, à partir d'une image la représentant :

IDENTIFICATION DE L'ŒUVRE

L'identification de l'œuvre suppose une recherche d'information sur les éléments suivants :

- type d'œuvre d'art (peinture, gravure, sculpture, dessin, photographie, tapis, mosaïque, vitrail, affiche, fresque, carte postale...);
- style (figuratif, abstrait; baroque, réaliste, impressionniste, symboliste, naïf, cubiste, pop; ancien, moderne, postmoderne);
- thème (historique, religieux, mythologique; nu, portrait, paysage, nature morte, scène de genre)
- matériaux (papier, bois, toile, verre, fer, plâtre, acrylique, céramique, marbre, pastel...);
- technique employée (fresque, aquarelle, gouache, huile, enluminure, acrylique, émail, crayon, encre, collage);
- nom de l'artiste;
- titre de l'œuvre;
- époque où elle a été réalisée;
- lieu où l'œuvre se trouve actuellement

²²² Anne Surgers. *Et que dit ce silence ? La rhétorique du visible*. Presses Sorbonne Nouvelle 2007 ; p. 45

1. DESCRIPTION DE L'ŒUVRE

Avant de décrire observez ceci :

- éléments représentés,
- couleurs,
- lignes,
- volumes,
- forme,
- toucher,
- mouvement,
- attitudes, regards, corps représentés,
- plans de l'œuvre, traitement de l'espace (premier plan, deuxième plan, arrière-plan)
- lumière, atmosphère
- époque évoquée

2. COMMENTAIRE PERSONNEL

Vous rédigerez un texte suivi où vous :

A : identifierez l'œuvre étudiée (voir 1)

B : la décrirez de la façon la plus complète que possible (voir 2)

C : vous rendrez compte du cadre spatio-temporel dans lequel elle a été conçue et réalisée et de celui dans lequel elle s'inscrit actuellement.

D : vous terminerez par un commentaire personnel

Prenons maintenant à titre d'exemple trois expressions plastiques qui rendent une vision à chaque fois particulière du mythe de la sirène.

Trois supports pour un même motif. Les sirènes de E. Eriksen, de R. Dufy et de H. Draper

La sirène chagrinée



**4 Eriksen, Edvard Christian Johannes (1876-1959),
La Petite Sirène, Sculpture, 1913, Copenhagen**

Assise sur un rocher, le regard penché vers la profondeur des flots, la Petite Sirène de Edvard C.J. Eriksen est de nos jours le symbole de la ville de Copenhague, au Danemark. La statuette de bronze d'un mètre de taille est née en 1913 et depuis, elle se tient rêveuse et aussi jeune que le premier jour, dans la partie nord du port, sur la promenade de Langelinie.

Le conte que H.C. Andersen avait écrit en 1837 inspira un spectacle de ballet au théâtre royal qui, au travers de la figure de la danseuse - étoile Ellen Price, éveilla le cœur d'un riche mécène qui décida d'immortaliser la jeune actrice en commandant une statue en son honneur. Carl Jacobsen, le commanditaire amoureux, sollicita alors le sculpteur E.C.J. Eriksen qui prenant son épouse pour modèle créa une deuxième petite sirène danoise, d'airain cette fois-ci.

Il s'agit d'un beau nu en position assise, jambes pliées vers la gauche alors que la tête est tournée vers la droite, côté sur lequel prend appui l'un des bras que l'autre sur les cuisses rejoint nonchalamment. Les cheveux, que l'on devine longs, sont attachés doucement à la hauteur de la nuque laissant libre au vent la beauté du visage puéril. La poitrine est délicate mais assez carrée comme celle d'une fille qui aurait beaucoup nagé et

les seins petits et fermes comme ceux des adolescentes qui s'épanouissent. La partie basse du tronc et les cuisses sont généreuses, comme suggérant un surplus de chair dont on ne sait s'il constitue l'enveloppe d'un seul membre ou de deux, tellement les jambes sont collées entre elles. Le tout serait harmonieusement réaliste si ce n'était que des pieds trop longs pour un petit corps de danseuse et que des excroissances palmées naissant le long du tibia nous rappelaient l'appendice caudal d'une sirène.

La statue est sombre, lisse et brillante, polie par le temps et le vent mais d'un vert salé par endroits, bercée qu'elle est par les eaux de la mer. Un rocher est son siège, qui souligne la frontière entre la terre et l'eau. Depuis ce havre de l'impossible union des deux mondes ce beau corps monstrueux revendique son cœur et son âme.

Et pourtant, spectatrice urbaine captive de tout ce qui passe devant elle et de tout ce qui s'y passe il lui arrive aussi d'être à son tour observée, manipulée, honorée ou humiliée, enlaidie. En effet, occupant un espace public ouvert à tous, la Petite Sirène de Copenhague voit et subit des offenses, tout comme d'autres idoles ont été offensées et violemment descendues de leur piédestal. En voilà quelques traces gardées jusqu'à présent par quelques média français :

- En avril 1964 la Petite Sirène perd sa tête d'origine que l'on ne retrouve jamais.
- En 1984 on lui arrache un des bras, que les coupables sortis de leur ivresse restituent peu après.
- *Le Figaro* du 7 janvier 1998 donne ce titre : « Danemark. 'La Petite Sirène décapitée' » ;
- *Le Monde* du lendemain celui-ci : « La Petite Sirène de Copenhague n'a plus de tête ».
- « 85 bougies et toute sa tête » annonce soulagé et moqueur *Le Progrès* de Lyon la même année.
- En 2000, le quotidien *Libération* éventait l'affaire de la « Petite Sirène classée X » qui opposait les héritiers du sculpteur Eriksen à l'indélicat Barny Nygaard qui avait mis en couverture d'une cassette du film *Love in Copenhague* une photo de la statue.
- « La Petite Sirène de Copenhague jetée à la mer par des vandales » dit l'Agence France Presse le 11 septembre 2003 et deux jours plus tard *Libération* intitule l'un de ses articles « 'La Petite Sirène' retourne à la mer ».

- Le 22 mai dernier, enfin, le même journal publie « Au Danemark, le débat fait rage sous le voile de la Petite Sirène ». Et une photo le confirme qui montre la belle sirène voilée comme une vierge orientale.

Ainsi, la Petite Sirène décapitée, amputée, peinturlurée, photographiée ou déguisée, révèle bien à quel point cette statue est lieu et symbole au pays du Nord. Entretenant avec le corps social dont elle fait partie des rapports de connivence souvent contre son gré, elle n'est plus cet objet silencieux qui rêve sur son socle d'immortalité, indifférente aux pauvres humains dans leur errance. Devenu cible de désirs enfouis et de silences imposés, son corps de pierre grave quotidiennement les marques que les hommes lui laissent au passage et se fait chair d'histoire. Autrefois victime muette d'un rêve d'amour la Petite Sirène de Copenhague est aujourd'hui protagoniste figurante qui de temps à autre nous parle.

La sirène rapace



5 Dufy, Raoul (1877-1953). Bois gravé pour *Le Bestiaire* d'Apollinaire 1910-1911

Raoul Dufy, à peu près à la même époque qu'Eriksen donne une toute autre image des sirènes. Invité par le poète Guillaume Apollinaire à collaborer à la réalisation de son

ouvrage *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée*, l'artiste a travaillé pendant un an à partir de l'été 1910 pour composer des gravures sur bois représentant d'une part des animaux et de l'autre l'iconographie d'Orphée. Apollinaire avait le projet « *d'accompagner ses poèmes d'illustrations gravées sur bois, selon la conception des bestiaires ou des livres héraldiques du Moyen Âge ou de la Renaissance. [...] »*²²³ Ces bois gravés sont exposés par Dufy dans le Salon des Indépendants de 1910. « Les Sirènes » est l'un des vingt-six in-texte qui composent l'ouvrage en dehors des quatre hors-texte consacrés à l'iconographie d'Orphée. Il s'agit d'une gravure en noir et blanc de format carré qui occupe les deux tiers d'une page par rapport à ce quatrain inséré au-dessous :

LES SIRÈNES

Saché-je d'où provient, Sirènes, votre ennui
 Quand vous vous lamentez, au large, dans la nuit?
 Mer, je suis comme toi, plein de voix machinées
 Et mes vaisseaux chantants se nomment les années.

Guillaume Apollinaire, *Bestiaire*

« Les Sirènes » de R. Dufy, contrairement à ce que dit le poète ne semblent pas se lamenter. Elles paraissent victorieuses, épanouies. Elles ne sont pas au large mais fendent les airs, peut-être dans la nuit. Dotées d'énormes ailes, de poitrine de femme et d'une queue de poisson terminée en fleur de lys elles sont reines des eaux et des cieux. Les griffes de ses membres supérieurs emplumés contrastent avec la figure presque virginale encadrée par une abondante chevelure ondulée. Mais écoutons plutôt le poète :

[...] il faut signaler, écrit-il dans *L'Intransigeant* du 28 décembre 1910, la curieuse interprétation que Dufy a donnée de la fabuleuse figure des sirènes. Comme elles ont disparu en même temps que le gouffre de Scylla [...] on serait en peine de savoir, en réalité, quelle était leur figure. Les Grecs en faisaient des oiseaux à visage et poitrine de femme, pour les Latins les monstres charmants se terminaient en queue de poisson, *desinit*

²²³ Dora Perez-Tibi. *Dufy*. Flammarion 1989-1997. II. *La gravure sur bois*. « *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée* » de Guillaume Apollinaire, p. 57

in piscem, Dufy s'est souvenu de ces deux conceptions, ses sirènes sont ailées et leurs corps s'achèvent vifs, ronds et fermes comme ceux des thons.²²⁴

Les bestiaires du Moyen Âge qui ont probablement servi d'inspiration au peintre hésitaient souvent entre les deux grands types de sirènes : femmes - oiseaux et femmes – poissons. L'image que nous en donne R. Dufy s'apparente à la *serre*, décrite dans le *Manuscrit de Bruxelles* (XIV^e) comme une « *sirène à queue de poisson se terminant en fleur de lis, et dont les poignets et les coudes sont garnis de plusieurs ailes – en souvenir des sirènes – oiseaux de l'Antiquité* »²²⁵. Cependant, la figure altière du premier plan de notre gravure, avec son torse bombé et ses cheveux aux vents, rappelle aussi ces sculptures de la Renaissance qui ornaient les proues des bateaux alors que les sirènes cessèrent d'être assimilées au pêchés de la chair pour devenir protectrices des marins et gardiennes de la mer.

Les hachures horizontales du fond et des bords de la gravure que nous observons contrastent avec les verticales des plumes et les diagonales des ailes et de la partie inférieure du bois, conférant presque relief et mouvement à l'image et ceci à l'insu peut-être de Dufy lui – même qui déclarait utiliser les hachures plus pour engendrer la lumière que pour donner du volume et du modelé au motif. Quoi qu'il en soit l'image qui s'en dégage est celle d'un être puissant, fier et fort [*planant*] *au-dessus des flots avec des ailes pour rames*.²²⁶

²²⁴ Dora Perez-Tibi, *Op.cit.* p. 312, note de pied de page n° 29.

²²⁵ Edouard Brasey. *Op.cit* p. 59

²²⁶ Ovide. *Les métamorphoses*. Traduction de Joseph Chamonard. Flammarion, 2000

Les belles enjôleuses



**6 Draper, Herbert (1863-1920). *Ulysse et les Sirènes*.
Ferens Art Gallery, Kingston upon Hull, Grande Bretagne**

H. Draper s'inspire de l'*Odyssee* d'Homère (Chant XII) pour peindre son *Ulysse et les sirènes*. En regardant son tableau on a l'impression d'écouter ceci:

Viens par ici, Ulysse tant vanté, honneur de l'Achaïe ! Arrête ton vaisseau afin d'entendre notre voix. Jamais aucun navire noir n'a doublé notre cap sans ouïr les douces chansons qui coulent de nos lèvres ; Ensuite l'on s'en va content et plus riche en savoir. C'est que nous savons tous les maux que sur le sol de Troie les dieux ont fait subir aux Troyens et aux Achéens, comme aussi tout ce qui advient sur la terre féconde.²²⁷

Ce sont les sirènes qui parlent ainsi, mais Ulysse, prévenu du danger par Circé, avait pu mettre ses compagnons de voyage au courant de ces menaces qui les assaillaient et se préparer avec eux à éviter de tomber dans le piège des charmeuses de l'eau. Il pétrit de la cire dont il boucha les oreilles de ses compagnons et il se fit attacher au mât pour résister aux chants ensorceleurs.

²²⁷ Homère. Chant XII Vers 185-191 in *L'Odyssee* Traduit du grec par Rédéric Mugler. Babel. p. 217.

Dans ce tableau le peintre interprète cette rencontre que la magicienne avait annoncé au héros.²²⁸ On voit bien celui-ci se débattre contre son désir tandis qu'un de ses compagnons assure par derrière son dos les nœuds de ses attaches. La force d'attraction des corps est figurée par l'inclinaison vers l'avant du torse d'Ulysse et du buste des sirènes. Une ligne médiane dessinée par l'une des rames de la barque sépare nettement les deux groupes représentés dans cette toile. D'un côté Ulysse et les nautoniers, à la peau basanée par le soleil ; de l'autre les sirènes aux corps lisses et blancs. Des hommes on ne voit que leur poitrine forte et musclée et les bras en plein travail. Ils peinent en ramant pour faire avancer la barque dans la mer. Ulysse debout résiste avec difficulté aux chants mélodieux des sirènes. On le voit à son regard détourné pour mieux écouter mais pointant le ciel comme pour se défaire de maints contours des tentatrices.

La peinture semble construite à partir de trios disposés en triangles anthropomorphes : ceux des rameurs et celui des sirènes. La rigidité de l'attitude des hommes, leur apparente impassibilité s'oppose à la souplesse des sirènes ; à leur silhouette sinueuse ; à la vaporosité des tulle ; au mouvement du vent dans la voile, les toiles, et les cheveux ; aux sauts et éclaboussures de l'eau. Le travail s'oppose au jeu, la lourdeur à la légèreté. Parallèle à la ligne bleue de l'horizon, la barque au milieu de la haute mer occupe toute la largeur du tableau. Les couleurs rouge et bleue, en vis – à – vis, marquent ses limites de bois. Toute la luminosité est du côté des sirènes et émane de leurs corps. Le ciel nuageux, quoique clair par-dessus la mer, semble éteint par rapport à la chair des sirènes. Ces triplées lumineuses et humides sont presque identiques dans leur nudité. On les dirait pures, innocentes. Seule la couleur des cheveux, roux, bruns et blonds, semble avoir été choisie par le peintre pour suggérer leur pouvoir tentateur plus que pour les distinguer entre elles. Leur hybridité ainsi que leur capacité à se métamorphoser est

²²⁸ [...] Il vous faudra d'abord passer près des Sirènes. Elles charment tous les mortels qui les approchent. Mais bien fou qui relâche pour entendre leurs chants ! Jamais en son logis, sa femme et ses enfants ne fêtent son retour : car, de leurs fraîches voix, les Sirènes les charment, et le pré, leur séjour, est bordé d'un rivage tout blanchi d'ossements et de débris humains, dont les chairs se corrompent... Passe sans t'arrêter ! Mais pétris de la cire à la douceur de miel et, de tes compagnons, bouche les deux oreilles : que pas un d'eux n'entende ; toi seul, dans le croiseur, écoute, si tu veux ! mais, pieds et mains liés debout sur l'emplanture, fais-toi fixer au mât pour goûter le plaisir d'entendre la chanson, et, si tu les priaï, si tu leur commandais de desserrer les nœuds, que tes gens aussitôt donnent un tour de plus ! Quand tes rameurs auront dépassé les Sirènes, - je ne t'assigne pas d'ici tout le parcours ; à toi, de décider -, deux roues s'offriront ; les voici toutes deux [...] ». Homère. *L'Odyssée*. Introduction de Jean Bernard, Paris, 1960, Le livre de poche, Livre XII. Cité in *Une œuvre de Picasso*. Col Iconotexte ; Éd. Muntaner, 2000 p. 21.

visible dans le corps étrange de la figure du premier plan, encore dans l'eau, qui contraste avec les corps tout féminins des ses deux compagnes franchissant déjà les bords du bateau. Le corps de la sirène rousse se termine en une queue de poisson simple qui épouse progressivement la couleur verte de la mer. Aucune lubricité ne se dégage de ces êtres fantastiques mais le remous des eaux qu'elles sont en train de quitter et les lignes obliques qu'elles dessinent peuvent faire penser qu'elles sont capables de briser la droiture d'Ulysse. Pour le moment, dans leur effort de séduction elles restent fraîches, belles, enfantines.

Des sirènes à foison

Écartons-nous de ces images et pensons à d'autres représentations des sirènes. D'autres artistes ont voulu montrer le dépit des charmeuses face à l'immuable Ulysse et même figurer leur suicide, exaspérées d'avoir été surpassées par le chant d'Orphée, ou encore rappeler les durs récifs qu'elles sont devenues en tombant dans la mer. Le même épisode peint par H. Draper donnera lieu modernement à des expressions plus abstraites, telle que celle réalisée par Pablo Picasso, belle frénésie de bleu - surtout de bleu - de vert, de brun et de blanc où se cachent les protagonistes d'une histoire à reconstruire comme un puzzle.²²⁹ Et de par leur différentes filiations, associées qu'elles sont non seulement à l'eau mais aussi à la musique, à la mémoire, à la sagesse et aux arts, elles seront honorées à foison par l'imagination des artistes de tous les temps.

Mais l'histoire des sirènes dépasse celle de la légende antique. Elles naissent dans l'Antiquité mais par la suite apparaissent métamorphosées et chargées d'un sens qui change selon les époques. Au Moyen Âge, par exemple et sous le poids de la religion catholique elles « symbolisent les femmes qui attirent les hommes et les tuent par leurs cajolements et par leurs paroles trompeuses, au point de les réduire à la pauvreté ou à la mort. Les ailes de la sirène, c'est l'amour de la femme, qu'elle est prompte à donner et à reprendre »²³⁰

²²⁹ Lire à ce propos le beau livre déjà cité *Une œuvre de Picasso*. Col. Iconotexte, Éd. Muntaner, 2000, où l'on trouve plusieurs essais réunis commentant l'*Ulysse et les Sirènes* du peintre catalan.

²³⁰ Pierre de Beauvais, *Bestiaire*, cité par Edouard Brasey in *Sirènes et ondines. L'univers féérique****. Pygmalion. Gérard Watelet, Paris, 1999, p. 58.

Pendant la Renaissance, au contraire, elles deviennent protectrices de la mer. Les navigateurs d'alors les vénèrent et ornent les bateaux, armoiries et cartes de l'époque de leurs effigies et les cours des rois donnent des spectacles où les sirènes sont des héroïnes admirées.

Peu à peu intégrées aux légendes populaires, elles feront partie du folklore des différents pays à côté des ondines et des nymphes, deviendront protagonistes d'histoires d'amours pour la plupart contrariées et inspireront poètes et musiciens. Certaines vont acquérir le statut de muses comme la célèbre Lorelei, la belle sirène du Rhin dont H. Heine fera un poème, et G. de Nerval et G. Apollinaire.

Les trois images que nous avons prises comme exemple ici ne représentent, bref, qu'un échantillon minimal parmi les nombreuses figures de sirènes existantes dans les musées et dans les rues du monde. Le thème repris par des artistes de tout bord qui l'ont interprété à leur façon a donné des images figuratives ou non de ces femmes – oiseaux, de ces femmes – poisson ou de ces femmes – oiseau - poisson. Symboles de l'amour ; de la mort ; de la musique ; de la luxure ou de la mer ; on peut les retrouver aussi bien dans les tombeaux et sépultures antiques que dans les églises médiévales ; dans les proues des navires de la Renaissance ; dans les sculptures des fontaines ; dans les publicités actuelles ou dans des enseignes d'endroits louches. Ces représentations, tout comme La Petite Sirène de Copenhague dont nous sommes partie, constituent, en dehors du plaisir esthétique qu'elles peuvent procurer, un matériau de « lecture » sociale dans la mesure où inscrites dans un cadre public, elles participent à la vie d'une communauté.

De l'observation au point de vue en passant par la description.

Quand nous parlions de « *trois supports pour un même motif* » nous faisons référence, on l'a bien compris, au bronze, au bois et à la toile choisis par les artistes cités pour réaliser leur ouvrage, en l'occurrence sur les sirènes. En didactique, nous utilisons le

même terme « support » pour nous référer au matériel pédagogique à partir duquel nous bâtissons les cours. Les œuvres d'art arrivent en classe de langue en général reproduites sur papier et sans histoire, décontextualisées. C'est pourquoi l'exercice d'observation proposé aux étudiants en premier lieu visera à faire trouver un signalement exact et complet de l'ouvrage en question (nom de l'auteur, titre –ou titres- de l'œuvre, type, genre, époque, matière, dimensions, lieu d'exposition, thématique). L'observation des formes, des couleurs, des volumes, de ce qui y est représenté et de la manière dont c'est représenté aboutira à une description la plus objective que possible de ce qui est montré. Les renseignements obtenus sur l'histoire de l'œuvre, sur la relation qu'elle a eue avec le public destinataire à l'époque et dans le lieu où elle a été conçue et son rapport avec le temps présent contribueront à construire un commentaire personnel et à pouvoir exprimer son propre point de vue sur l'œuvre en question d'une façon argumentée.

La Sirène, de même que le Minotaure et le labyrinthe, accompagnent l'histoire de l'homme et heureusement il en reste beaucoup de traces. La mise en relation entre la littérature et les beaux arts offre la possibilité de détourner momentanément le regard disciplinaire de l'apprenant vers d'autres domaines de la connaissance, susceptibles d'approfondir le regard premier. Cette approche de la langue étrangère, surnommée « *transartistique* » par certains, peut être fort motivante pour les étudiants. En effet, elle mobilise leur compétence culturelle, stimule le travail coopératif et favorise l'expression authentique à partir d'un choix personnel. Le support pédagogique de départ n'est plus conçu comme un objet d'apprentissage unique, à assimiler dans la contrainte mais comme un déclencheur pédagogique conduisant vers d'autres voies de la connaissance.

La sirène nordique et le mythe en images nous ont emportée bien loin de notre préoccupation théâtrale. Il convient donc, avant de quitter cette deuxième partie, d'apporter quelques précisions sur le type de parole qui caractérise tout le théâtre yourcenarien et enfin de faire le point sur d'autres éléments communs à toutes les pièces traitées.

LA PAROLE DANS LE THÉÂTRE DE MARGUERITE YOURCENAR

Dans le théâtre yourcenarien, tous les personnages ont droit à la parole. Ils s'expriment de façon claire et cohérente dans des dialogues, dans des monologues ou des apartés. En rapport avec l'action et avec la situation dramatique, leur parole raconte, dénonce, blâme, insulte, interroge et réfléchit.

Parmi les monologues, certains servent à ouvrir une pièce, d'autres à exprimer une crise du personnage, d'autres enfin à conclure. Nous les appellerons pour cela « monologues d'ouverture », « monologues-nœud ou de crise » et « monologues conclusifs ou dévoilants ». Certaines de ces longues tirades sont dites par des « voix ».

Monologues d'ouverture

Prenons par exemple le monologue d'Autolykos dans *Qui n'a pas son Minotaure ?*, ou celui des sirènes dans *La Petite Sirène* ou encore la longue tirade d'Apollon dans *Le Mystère d'Alceste*. Ces textes ayant pour but d'exposer au public la situation de départ de la pièce sont dits par un « je » d'autorité, mi-humain, mi-divin, qui sait. Ce « je » décrit son rôle, se décrit, se présente et confronte le lecteur / spectateur à une problématique généralement formulée au moyen d'une question rhétorique. « *Où vont les héros ?* » demande Autolykos ; « *Contre la Mort que peut le Soleil ?* » interroge Apollon.

Les actes de parole prédominants dans ce type de textes introducteurs, ce sont des actes assertifs. Ces personnages rendent compte d'un état de fait, informent ou renseignent le lecteur / le public sur une situation déterminée. Un peu à la manière des coryphées antiques, ils donnent le coup d'envoi du jeu de scène.

Que le ciel est bleu ! Il est si bleu qu'il se suffit. Et sous le bleu liquide du ciel, le bleu solide, le bleu dense des vagues. Le vaisseau que j'ai contribué à construire (car j'ai travaillé dans les chantiers d'Athènes), univers clos, prison de condamnés à mort, avance, poussé par le vent, vers son destin de navire, et transporte nos destins d'hommes. [...] (*QM ?* p. 184)

Les actes locutoires de ce court extrait disent la couleur du ciel, la présence d'un navire qui avance, et d'un « je » qui se raconte. En assertant, ils constatent, décrivent. Mais en inversant les propriétés du ciel et de l'eau -le ciel est liquide et la mer solide- ; en interrompant le cours du récit par l'inclusion d'une parenthèse ; en répétant certains termes

et enfin, en se servant d'un déterminant possessif *-nos-*, cette parole associe le lecteur / le spectateur à la situation racontée par le récitant ; l'écrivaine réclame ainsi indirectement l'attention de son destinataire jusqu'au moment où elle fait prononcer au personnage un « *vous* » qui n'est autre qu'une façon précise de souligner sa requête :

Les moutons vont à la pâture, comme dit l'autre, et les victimes à la sépulture... Et les héros, hein ? où vont-ils ? Moi, le petit homme, le premier venu, Autolykos pour **vous**²³¹ servir, je ne vais nulle part, je suis ici... Matelot d'un navire que je n'ai pas frété, spectateur d'un drame qui ne me regarde pas, je lève ma gourde à la santé des acteurs. (*QM ?* p. 185)

Monologues-nœud ou de crise

Un autre type de monologue que l'on trouve dans les textes de Marguerite Yourcenar est celui qui annonce un moment clé dans l'évolution de la pièce ou qui révèle une crise du personnage ; c'est le cas du monologue d'Électre dans *Électre ou la Chute des masques* que nous avons analysé ; celui d'Hercule dans *Le Mystère d'Alceste* ; celui d'Oreste Marinunzi dans *Rendre à César*. Dans ces cas-là, les personnages sont tiraillés par un conflit : Hercule se sait choisi pour rendre Alceste à la vie mais ignore la façon dont il va pouvoir accomplir ce dessein ; Électre se débat dans l'attente « terrible et douce » de sa vengeance ; Oreste Marinunzi boit dans sa bouteille l'angoisse d'être père de famille pour la cinquième fois, dans un monde où les fils des pauvres sont condamnés à devenir chair à canon.

Dans ce type de monologues le personnage se dédouble. Un « TU » sermonne, conseille, tente de soulager ou de consoler le « je », établissant une dynamique dialogique d'autant plus tensionnelle qu'elle se déroule à l'intérieur d'un seul être.

Monologues conclusifs et voix

Dans *Rendre à César*, à la fin de la pièce, on entend des voix à fonction cohésive ou dévoilante.

Rendre à César est un texte, nous l'avons vu, qui se présente de manière éclatée. La voix en surplomb de la fin, *Voix du poète*, enveloppe les personnages dans leur sommeil

²³¹ C'est nous qui soulignons.

et les resitue, pour le spectateur, sous un même ciel. Par le biais de la *Voix du poète*, l'auteur anticipe la fin de la pièce et brosse un dernier tableau de l'atmosphère régnante dans la Rome des années 1920-1930, habitée par l'autoritarisme, la suspicion, la révolte et le crime.

« La voix du poète, froide, lointaine :

[...] Une nuit végétale, pleine de sèves et de souffles, plie et frissonne dans les pins de la villa Borghèse. Clément Roux dort au milieu d'une nature morte de valises béantes, de souliers jetés au hasard, de gilets accrochés à des bras de fauteuil. Il va mieux, il dort avidement, comme on mange ; son vieux corps à l'abandon n'est plus qu'une masse de chair grise et de poils gris. Dans la pièce voisine, la nuit enveloppe mollement le sommeil d'Angiola Fidès. Dans la salle de bains, les roses d'Alessandro gisent dans la cuvette au bord d'une flaque d'eau. Dida somnole comme une poule entre ses deux paniers dans la cour du Palais Conti. César dort, oubliant qu'il est César. Il se réveille, rentre à l'intérieur de sa personne et de sa gloire, allume un instant sa lampe, regarde l'heure à son poignet... » (RC p. 126)

À la voix du poète s'oppose la voix du dictateur que l'on entend pour la première fois (elle se dévoile) après s'être fait sentir tout le long de la pièce de façon sourde, à travers la parole plaintive ou révoltée des malheureux opprimés par la maladie, la misère ou le manque de liberté ; ou à travers la voix condescendante des défenseurs de l'ordre. Si la parole du poète est caressante et fluide, celle du dictateur est tranchante. Elle s'exprime par à coups, à l'aide de propositions infinitives qui sont comme autant de menaces d'une action imminente : « *Empêcher que la presse étrangère s'empare de cet incident pour exagérer... L'attentat servira à faire promulguer des mesures plus strictes.* » Mais quand le sommeil gagne cette voix, le masque tombe et la faiblesse de César apparaît :

Ardeati, née Ardeati... La fille du vieux Giacomo... La cuisine enfumée de Cesena où la mère Ardeati servait le café pendant que son homme et moi discussions des mérites respectifs de Marx et d'Engels ... Ce café qui me semblait alors une boisson de luxe... Pas une mauvaise femme, la mère Ardeati... Ce qu'il y avait de mieux chez ces gens-là, je l'ai amalgamé à mon programme. C'est à coups de pied que se forme une grande nation. Ces bavards n'auraient jamais su gouverner un peuple. (*La lumière s'éteint. On entend à sa voix qu'il se rendort.*) Ardeati, née Ardeati ... J'ai montré le sang-froid qui convient à un homme d'État. La visite récente du général Goering et du colonel von Pappen... J'ai l'approbation des gens d'ordre. (RC. p. 127)

Un autre cas du recours aux voix est celui de *Qui n'a pas son Minotaure ?* Structurellement, la « *Scène VI, Dans la caverne* » est construite comme un dialogue. La didascalie nous dit : « *Thésée, puis les voix* ». C'est d'ailleurs comme cela que cette scène

avait été construite dans *Ariane et l'Aventurier* où le Minotaure était conçu comme un véritable personnage. Or, nous savons que Thésée n'est aux prises qu'avec lui-même et que ces différentes voix lui arrivent des différents plis de son inconscient. Monologue ?, dialogue ?, la solution devrait venir de la mise en scène.

Apartés

Les apartés sont avec les monologues « de crise » un autre type de discours où les personnages se dédoublent. La différence entre eux est que, alors que dans les monologues le personnage est seul sur scène, dans les apartés, il est en général avec quelqu'un d'autre à qui il occulte une partie de sa pensée. On retrouve ces apartés exclusivement dans *Rendre à César*, procédé fréquent dans les dramatisations effectuées à partir de romans, ce qui est le cas de cette pièce. Il y prédomine la parole intérieure des personnages introduite toujours par une même didascalie, « à soi-même ». Remémorant leur histoire, les personnages se construisent sur scène à partir de leurs souvenirs et de leurs rêves. Tous les personnages de cette pièce soliloquent. Ils ont un regard critique sur le monde et sur eux-mêmes. Leur passé affleure comme un reproche. C'est ainsi que le « je » entre en relation avec un « TU », espèce de conscience morale, qui conseille, juge, soulage ou secoue. L'emploi de l'impératif y est majoritaire de même que celui du futur simple. Ces formes verbales avec les vocatifs, les pronoms personnels de la deuxième personne du singulier ou du pluriel, et celui de la première du pluriel exceptionnellement sont les marques linguistiques caractéristiques du personnage divisé. Le présent de l'indicatif à valeur injonctive peut l'être aussi. Par exemple : « *Rosalia [...] : Et maintenant, ta journée est finie. Tu as travaillé : tu rentres chez toi [...] tu rentres chez toi [...].* (RC. p 54). Parfois, le « je » s'exprime au moyen de propositions infinitives à valeur illocutoire auto-promissive, à la manière des auto-prescriptions. Cela arrive lorsque la situation implique une urgence et que celui qui parle connote la force, l'autorité ou la révolte. Alessandro, par exemple, partisan de l'ordre mais mari de la femme révoltée veut la faire raisonner, alors il dit :

Alessandro, à soi-même : Elle est folle. Elle est folle, et en ce moment elle me hait. Ne pas la pousser à bout. [...] Gagner du temps... Une pareille tension ne dure pas. Rester avec elle. La retenir de force ... [...] (RC. p.79)

La voix du dictateur : Imposer au monde... L'avenir d'un grand peuple... Idéologies subversives... Un libéralisme périmé... La force... Idéologies périmées... Imposer au monde... (RC p. 90)

Marcella, *marchant de plus en plus vite* : Faire taire cette voix... Faire taire cette voix... Va, cours... [...] L'orage ... L'orage te protège... Assez ! Assez ! Assez ! Tirer sur cette voix... Plus vite... fais attention à ne pas glisser [...] (RC, p. 91)

Dans les monologues « de crise » et apartés le personnage se dédouble donc et un dialogue se construit de fait entre le « je » et un « TU » qui le met en cause ou le console, le pousse à agir ou l'en dissuade. Les personnages racontent leur passé, s'en plaignent, comme du présent d'ailleurs. Mais que font-ils en se plaignant, en racontant le passé, en se repentant ou en se promettant d'agir. D'une part, ils ménagent, nous semble-t-il, une attente, douloureuse attente. Simultanément, ils préparent le lecteur / spectateur à ce qui apparaîtra, selon la pièce dont il s'agit, comme la mise en scène d'une perte (perte de la voix, dans *La Petite Sirène*) ; d'une double exécution (*Électre ou la Chute des Masques*) ; d'un attentat suicidaire (*Rendre à César*) ; d'une condamnation collective (*Qui n'a pas son Minotaure ?*) ; d'une révélation (*Le Dialogue dans le Marécage*). Mais d'autre part, laissant couler leur pensée, ils exposent leur processus de prise de conscience qui les conduit d'abord à se reconnaître tels qu'ils sont, puis à assumer en toute lucidité le difficile passage de l'état où ils se trouvent à un autre nouveau mais redoutable, parce que inconnu. La parole pour soi devient ainsi d'autant plus agissante qu'elle vise d'abord, une transformation du personnage, puis, la suite de l'action globale de la pièce. La parole pour soi agit doublement puisqu'elle s'adresse à la fois au personnage qui doit exécuter son action en conséquence et au lecteur/public pris à témoin de la pensée verbalisée du personnage / comédien.

Dialogues

À la différence des monologues et des apartés où les personnages sont physiquement seuls avec eux-mêmes, dans les dialogues, il y a un face-à-face concret de deux êtres au moins. La parole n'est plus seulement pensée, elle devient représentée et le lecteur / spectateur peut se réjouir de voir à nu des rapports discursifs qui dans la vie quotidienne ne

voient la lumière qu'à travers le filtre des conventions et du respect de certaines règles de comportement langagier. Dans le cas de Marguerite Yourcenar, ce qui ressort de façon très évidente dans les dialogues, c'est ce qu'on pourrait appeler un parler allusif qui recouvre non seulement les allusions de la sphère du privée, c'est-à-dire celles de l'histoire partagée des personnages échangeant leurs propos, mais aussi des allusions aux différents hypotextes du théâtre yourcenarien et à la réalité historique des années 1940. L'ironie, l'intertextualité et les anachronismes vont ainsi conférer aux actes de paroles une force illocutoire qu'il faudra dégager dans chaque cas.

Si les allusions littéraires, culturelles ou historiques demandent de la part du lecteur/spectateur une connaissance préalable pour leur décodage, les sentences, fréquentes également chez Marguerite Yourcenar, peuvent être saisies du premier coup par tout le monde. Dans cette lecture à plusieurs degrés, au moyen des allusions et des sentences, une connivence s'établit, entre l'écrivain et les destinataires de ses textes.

On a souvent contesté au théâtre de Marguerite Yourcenar son caractère dramatique. C'est vrai que la parole l'y emporte sur l'action. Les monologues, les apartés mais aussi les dialogues sont construits au moyen de longues tirades, de fréquents implicites littéraires, de dialogues-récits figeant l'action à l'encontre de la vivacité que l'on attend habituellement sur les planches. Par ailleurs, l'écrivaine s'occupe de briser l'illusion théâtrale : « *Tirer comme au théâtre pour que dans la fumée le décor s'écroule* »²³². Faire s'écrouler le décor, c'est supprimer la feintise, le mensonge afin que le lecteur / spectateur comprenne que ce qui se déploie devant ses yeux n'est qu'un jeu. Ainsi, que ce soit en soliloquant ou en dialoguant, le personnage yourcenarien est-il toujours conduit à réfléchir à son passé, à ses actions, à sa relation aux autres et au monde. La propre existence, à ses yeux fade, insuffisante ou défectueuse, est mise en cause. La parole agissante dans la bouche d'un autre ou d'un égal à soi-même devient alors instrument d'une action qui lui permettra, en l'assumant, d'atteindre un nouvel état (fut-ce de mort) en harmonie avec sa vérité à lui.

²³² Marguerite Yourcenar, *Rendre à César*, page 83

Un cadre dramaturgique traditionnel

Au moment où Marguerite Yourcenar écrit ses pièces de théâtre, les metteurs en scène français²³³ avaient déjà fait des apports novateurs et les expériences avant-gardistes fourni leurs preuves. Depuis lors la scène française restait divisée. Entre ceux qui penchaient pour la nouveauté et ceux qui se tournaient vers la littérature antique, Marguerite Yourcenar aurait choisi ces derniers. Comme eux, elle réincarne les mythes dans des formes dramaturgiques traditionnelles et propose un théâtre de texte qui expose les conflits intérieurs, universels, de l'homme.

Du point de vue de **la structure dramaturgique**, l'auteure respecte en gros les canons traditionnels. En effet, dans chaque pièce on reconnaît des actes et des scènes (*RC*) ; des parties et des scènes (*ECM*) ; des parties seules (*PS*) ; des scènes seules (*DM*, *MA* et *QM* ?). Il y a toujours des personnages et une /des action/s qu'ils accomplissent.

Les personnages sont tous référentiels. Ils ramènent le lecteur vers une histoire ou un mythe repérables dans la littérature française et ailleurs. Sauf *Rendre à César* dont les personnages appartiennent presque tous à une classe moyenne travailleuse, les autres pièces présentent des histoires de rois, de fils de rois ou de seigneurs. Cette provenance sociale privilégiée n'est cependant pas mise en valeur par Marguerite Yourcenar qui de ce fait entend rapprocher davantage ces personnages mythiques du lecteur/spectateur d'aujourd'hui.

L'**espace** yourcenarien peut être labyrinthique et alors serré, intriqué comme la Rome de *Rendre à César* ou la caverne du Minotaure dans *Qui n'a pas son Minotaure?*; il peut être au contraire vide, dépouillé comme le sont le marécage dans *Le dialogue dans le marécage* et la cour d'Alceste dans *Le Mystère d'Alceste*. L'espace peut être aussi fermé qu'une chambre ; une salle de cinéma ; un bateau ; la cale d'un navire ou une cellule de prison. À l'opposé, la mer et le ciel ouverts peuvent s'y offrir comme décor.

L'espace fermé est celui de l'individu qui se regarde vivre ; souffrir ; désirer ; entrer en contact avec son inconscient, sa souffrance, son passé. Ce for intérieur lui offre

²³³ J. Copeau ; G. Baty ; C. Dullin ; L. Jouvet ; G. Pitoëff.

l'occasion d'un renouvellement. Paradoxalement, ce renouvellement n'arrive qu'en réinvestissant l'extérieur par un acte fatal, pour soi ou pour quelqu'un autre, toujours irréversible. La conséquence en est la vraie mort (Marcella, *RC*) ; la mort en vie (Électre, Oreste, Pylade, *ECM*) ou la métamorphose et le salut (Sirène, Ariane, Alceste).

Le théâtre yourcenarien est toujours sillonné par **l'eau**. Sous forme de mare, de flaque, de pluie torrentielle ou de mer lointaine ou rapprochée, l'eau marque une frontière entre deux mondes : celui des vivants et celui des morts (*DM, MA*) ; celui des êtres fabuleux et celui des hommes (*LPS, QM ?*) ; celui des puissants et de leurs victimes (*RC, ECM*) ; celui du présent et du passé.

Que les personnages soient jeunes ou vieux ils sont toujours attachés à un **passé** qui les détermine. Leur action (dramatique) est une réponse à ce passé qu'ils remémorent dans leurs discours : venger le père ; tuer le Minotaure ; séduire le prince ; abattre le dictateur ; atteindre le pardon ; restituer quelqu'un à la vie. Ils racontent leur passé et projettent une action. Après, c'est l'incertitude. L'avenir est insaisissable.

À peine situés, l'espace et le temps yourcenarien suggèrent un hors – lieu et un hors – temps qui peuvent être retrouvés partout et tout le long de l'histoire de l'homme.

Dans ce théâtre, nous l'avons déjà dit, **les consciences des personnages s'exposent en parole**, comme un murmure, une profération ou un cri, portées par une force, un caractère et une volonté inouïs. Nous n'avons qu'à relire certains passages pour comprendre qu'Électre, Marcella, la Petite Sirène, Phèdre, Pia, Alceste, Ariane sont marquées par la conviction qui les conduit à un sacrifice consenti. Ces êtres de renoncement ou de dépouillement sont sans fard. Ils sont d'ailleurs à peine esquissés par l'écrivain qui préfère laisser leur caractère se construire dans la confrontation interpersonnelle. Quelques brèves indications concernant leurs habits, leur physique sont fournies, mais pour la plupart des cas, ils se construisent au fil du texte. En revanche, ils entrent en scène déjà déçus, traqués par des situations-limite qui les mènent à se conduire avec le meilleur et le pire de leur être.

L'aspect poétique du théâtre yourcenarien surgit d'une syntaxe claire et d'une langue qui use surtout de l'allusion et de l'ironie, de l'oxymore et de la comparaison. Les

pronominaux abondent, de même que les périphrases descriptives. Dans certaines pièces les répétitions sont fréquentes, de même que les concaténations. L'hybridation de l'animal et l'humain, concrétisée poétiquement dans l'attribution de certains noms d'animal aux humains ou de certains adjectifs typiquement humains aux animaux, est repérable dans toutes les pièces.

Le théâtre yourcenarien étant surtout référentiel et littéraire, chargé donc d'un poids intertextuel important, oblige le lecteur à aller se renseigner sur les mythes et sur l'histoire, au-delà des textes. En revanche, possédant une structure dramaturgique traditionnelle où il y a une fable, une action et des personnages reconnaissables, ces textes peuvent être étudiés sans trop de difficultés si l'on prend en compte les paramètres généraux de toute analyse théâtrale. Que l'on opte pour un travail global à partir d'un canevas général comme nous avons fait pour les pièces italiennes, que l'on décide de travailler la comparaison d'une pièce de théâtre à son hypotexte ou que l'on prenne comme point de départ les notions de personnage ; d'actes de parole ; d'action ; d'espace ; de temps et de mythe ; un travail pédagogique riche et varié peut surgir de ces textes isolés ou groupés, qui réclamera, à ne pas en douter, une mise en voix des résultats.

TROISIÈME PARTIE

**LES TEXTES DE THÉÂTRE DE MARGUERITE YOURCENAR ET LES AUTRES
TEXTES**

D'AUTRES TEXTES

Au cours des deux premières parties de notre travail, nous nous sommes consacrée à l'étude du paratexte et du texte yourcenarien. Nous voudrions maintenant élargir cet univers en faisant appel à d'autres formes d'expression scripturale et artistique. Cet élargissement va tout d'abord dans le sens d'un approfondissement de la compréhension des textes-source²³⁴ par leur comparaison avec d'autres textes. Ensuite, il prétend entretenir ou relancer la motivation pour l'étude de l'écriture yourcenarienne. Enfin, offrir des ouvertures vers le champ de la littérature française ou étrangère et éveiller la curiosité de l'étudiant pour d'autres formes d'art et pour le jeu scénique. Il s'ensuit donc une diversification textuelle qui, dépassant notre corpus initial fait uniquement de pièces de théâtre, embrasse d'autres expressions littéraires, épitextuelles et artistiques.

Textes littéraires et sociaux²³⁵

Nous lirons de Marguerite Yourcenar, d'autres formes littéraires où elle traite les mêmes mythes abordés dans son théâtre. Nous privilégierons pour cela quelques proses poétiques de *Feux*. D'autres écrivains français ayant recréé les mêmes histoires seront convoqués aussi, au passage. Ce sera le cas, entre autres, d'André Gide et de Jean Giraudoux.

Afin de stimuler le regard interculturel des apprenants, nous nous approcherons de la littérature argentine au travers de quelques textes d'auteurs qui se sont penchés aussi sur les mythes grecs. Conrado Nalé Roxlo, Jorge Luis Borges et Julio Cortázar nous offriront en partie leur interprétation du mythe de la sirène et du mythe du Minotaure.

Les activités pédagogiques à effectuer à partir de ces textes français et étrangers aideront les étudiants à les comprendre et à en apprécier la spécificité littéraire par contraste avec d'autres textes, non littéraires, dont nous dirons deux mots à l'instant.

En général, un texte littéraire a un rapport concret avec le social. Une fois édité, il est reçu par une critique qui le donne à connaître et par un lectorat qui se l'approprie et le fait circuler dans des conversations mondaines ou dans des écrits de spécialité. Il arrive de

²³⁴ Nous appelons ainsi les pièces de théâtre qui conforment notre corpus de travail.

²³⁵ Francine Cicurel nous rappelle que le terme est de Galisson qui préfère dire « documents sociaux » au lieu de « documents authentiques ». V. *Lectures interactives en langue étrangère*. Hachette, 1991, page 19.

même avec un texte de théâtre sauf que, en tant que projet collectif destiné à la représentation, et avant même que la critique ne se fasse sentir, le texte théâtral cristallise dans une multiplicité de documents de toute sorte. Papillons ou tracts ; affiches ; entretiens radiophoniques ou télévisuels ; notes de dramaturgie constituent, en effet, les échos d'un texte en passe de devenir spectacle. Ces documents, faisant le lien entre le texte de théâtre et le public, sont très utiles en classe de français langue étrangère, d'abord en tant que facteurs de contextualisation, ensuite comme vecteurs de productions écrites ou orales, variées et ciblées.

Si les textes littéraires rappellent les potentialités de la langue en tant que matériau d'expression artistique, esthétique et personnelle et qu'ils facilitent l'expérimentation d'une écriture et d'une oralité soignées, créatives, voire critiques, les documents authentiques *sociaux*, permettent de faire expérimenter la manipulation de la langue étrangère dans un but fonctionnel. Les uns et les autres, fort utiles au travail approfondi sur la langue étrangère et en langue étrangère, auront pour nous la place qui leur revient de droit.

D'autres formes d'expression artistique

Les expressions artistiques autres que littéraires (peinture et cinéma en particulier) seront aussi de la partie. Elles deviendront alors l'objet d'un travail d'observation et de recherche qui visera à établir des liens intra artistiques et à favoriser la réflexion critique de l'apprenant. La lecture expressive et le jeu seront enfin envisagés comme les étapes obligées d'un travail d'expérimentation et de réinvestissement des acquis à mettre sur pied par toute une classe. Nous avons en vue le texte lu comme une instance intermédiaire articulant une lecture scolaire ou académique et une lecture-spectacle qui permettrait aux étudiants lecteurs de devenir liseurs de leur propre interprétation. Le jeu, lui, nous apparaît comme une instance de préparation du groupe-classe pour la concrétisation d'un projet de spectacularisation modeste, mais qui tenterait de transformer l'un des textes de théâtre lus et étudiés en texte total.

Un projet didactique au niveau supérieur

L'introduction des textes de théâtre de Marguerite Yourcenar s'inscrit pour nous dans un projet didactique plus vaste qui est celui du travail de la langue française à un niveau avancé, dans le cadre de la formation de futurs professionnels du français, à Córdoba, en Argentine. Il s'agit du dernier échelon d'un cursus qui dure cinq ans, au bout duquel les étudiants reçoivent leur diplôme de professeur, de licencié ou de traducteur de français. Leur programme d'études prévoit, parmi les objectifs généraux : « *la réflexion sur la réalité culturelle, sociale et économique contemporaine de notre pays, de la France et éventuellement d'autres pays de langue française* »²³⁶. Quant à la méthodologie de travail, le même programme souligne que pour la pratique de l'oral les étudiants seront amenés entre autres, à « *analyser de façon exhaustive des thèmes de civilisation et à établir des comparaisons avec notre réalité* »²³⁷. L'étude de textes littéraires est enfin prévue « *pour la pratique de l'écrit, en vue d'atteindre le principal objectif : celui du perfectionnement de la langue* »²³⁸.

L'étude des textes de théâtre de Marguerite Yourcenar trouve sa justification dans un programme de ce type par leur caractère littéraire surtout. Cependant, nombreux sont les ponts qu'ils dessinent, menant vers les beaux-arts, l'histoire, la culture et l'expression artistique, autant de champs de l'humain que les étudiants peuvent approcher, interroger interpréter et expérimenter, grâce à ces textes. Quant aux mythes, chers à Marguerite Yourcenar, et fréquents dans son théâtre comme on a pu l'observer, ils constituent un espace de partage à partir duquel on peut faire se croiser la culture cible et celle de l'apprenant, afin de mener à bien l'expérience contrastive souhaitée. En effet, plusieurs textes d'auteurs argentins partagent avec ceux de Marguerite Yourcenar un fond de grécité observable dans la recréation des légendes antiques. La sirène, Électre, Antigone, le labyrinthe, le Minotaure, ce sont des motifs qui reviennent dans la littérature française et argentine et qui véhiculent des préoccupations communes intéressantes à faire dégager.

²³⁶ Extrait des objectifs généraux du programme de « Lengua francesa V. Profesorado de Francés de la Facultad de Lenguas de la Universidad Nacional de Córdoba. Año 2003 »

²³⁷ *Ibidem*

²³⁸ *Ibidem*

S'interroger sur la présence des mythes (grecs) dans le théâtre argentin, repérer les auteurs qui les ont repris, quand et dans quel but peut faire émerger des connaissances latentes chez l'étudiant qui seront réinvesties plus tard, dans le déroulement des cours de langue, au profit de tous les participants. Lorsque les savoirs sont insuffisants, les étudiants peuvent trouver du plaisir à se renseigner sur des aspects de leur propre culture qu'ils ignorent, surtout s'ils savent que leur apport sera mis en valeur ultérieurement par l'écoute, la discussion collective et par la mise en place d'une tâche ou d'un projet communs. Ces instances investigatrices et de rapport des résultats devant la classe sont à encourager car elles aident les étudiants à se construire personnellement la connaissance. Un apprenant qui connaît sa propre culture et sa propre littérature ou qui y a été sensibilisé, a des chances de comprendre plus facilement celles de l'autre et de rendre plus riche son apprentissage. En sens inverse, l'approche de la littérature et de la culture étrangères peut l'aider à retrouver sa propre culture, à la revisiter, à la repenser avec un regard nourri de nouvelles expériences. L'intérêt de ce mouvement de va-et-vient d'une culture à l'autre par l'intermédiaire, dans notre cas, de textes littéraires, c'est, au-delà des objectifs littéraires et linguistiques spécifiques, qu'il se développe chez l'étudiant, bientôt enseignant, une conscience critique respectueuse et une aptitude à la compréhension des diverses manières de voir et d'interpréter la réalité qui ne sont qu'un échantillon des multiples mondes qui font le monde. Il ne s'agit pas de faire valoriser une culture au détriment de l'autre mais de favoriser le développement d'une identité culturelle complexe, construite par les apports de l'histoire personnelle de chacun et par ceux que procure la formation en langue étrangère. L'origine et les savoirs latents de l'apprenant seront ainsi pris en compte comme les fondations sur lesquelles devrait se bâtir un enseignement-apprentissage solide.

Nous croyons ainsi qu'amener les étudiants à travailler sur certains mythes repris par les théâtres argentin et français en leur proposant des textes variés, produits par des sensibilités différentes, avec des activités pédagogiques subséquentes, peut contribuer à élargir leur vues, à entretenir la motivation pour la littérature propre et étrangère et avec cela à développer chez eux une compétence culturelle complexe. À la question « *Comment lire le théâtre de Marguerite Yourcenar ?* » que nous nous sommes déjà posée il faudrait, peut-être, ajouter cette autre : « *et comment le comprendre ?* » Il est fort probable que

dans les rapports croisés entre les textes d'ici et d'ailleurs et dans la diversification générique se trouve un début de réponse, surtout s'il y a des motifs partagés par les différentes littératures, comme c'est le cas des nôtres qui se réclament d'un même héritage gréco-latin.

Quelques textes argentins à visiter

Le théâtre argentin, nous dit Carlos Castagnino,²³⁹ suit historiquement l'évolution politique et sociale du pays, tant et si bien qu'il serait possible de calquer l'histoire de la dramatique argentine sur celle des époques clés de notre vie nationale. Mais à partir des années 1940 du siècle dernier, alors que le cinéma florissait, le théâtre national, en pleine crise, se tournait vers les mythes grecs. Le mouvement s'était laissé voir depuis 1920 dans d'autres pays d'Amérique Latine qui exprimaient ainsi le « *désir de vouloir rompre avec la prééminence du drame bourgeois et des comédies légères* »²⁴⁰ et éprouvaient même peut-être un authentique intérêt pour la tragédie antique. À cette époque appartient l'*Iphigénie Cruelle* du mexicain Alfonso Reyes.

En Argentine, le poète Conrado Nalé Roxlo s'initie comme dramaturge en 1941 avec *La queue de la sirène* où il actualise les motifs qui ont inspiré Ibsen, Giraudoux et Casona entre autres.²⁴¹ Julio Cortázar, en 1946, écrit *Les Rois*, libre adaptation du mythe du Minotaure. Leopoldo Marechal propose sa célèbre *Antígona Velez*, dans un décor fidèle à l'Antiquité. Le même mythe sera repris dans les années 1980 par Griselda Gambaro qui dans son *Antígona furiosa* rendra compte de la détresse dans laquelle ses contemporains sont plongés par les aléas d'une politique dictatoriale sanglante. Sergio de Cecco (*El reñidero*) et Jorge Masciaglioli (*Safon y los pájaros*) se sont servis eux aussi de la mythologie grecque, tout comme Jorgelina Loubet et Rodolfo Modern pour leur *Penélope aguarda*. Plus près de nous, Ricardo Abad et Martin Eichelbaum signent *Mitos griegos à la criolla* où ils recréent l'histoire de Thésée, d'Ariane et du Minotaure pour un public enfantin.

²³⁹ Raúl Héctor Castagnino. *Literatura dramática argentina*. Ed. Pleamar, Buenos Aires, 1968.

²⁴⁰ Ana Maria Vallejo. *Les mythes grecs dans le Théâtre Latino-américain contemporain*. Mémoire de maîtrise. Bibliothèque Gaston Baty. Côte D 1101

²⁴¹ Raul Hector Castagnino. *Op.cit.*

Mais en réalité, en-deçà et au-delà des années 1940, toute la littérature argentine, et non pas seulement le théâtre, est imprégnée d'une couleur mythique. La Grèce, par l'intermédiaire du mouvement moderniste et de son maître Rubén Darío avait exercé son influence sur les intellectuels latino-américains dont certains sont devenus de véritables hellénistes. Parmi ceux-ci l'Argentin Leopoldo Lugones sera surnommé « le Grec » en raison de la quantité de titres qu'il a consacré à la culture grecque. Jorge Luis Borges, élargissant la portée de l'influence hellène sur tout le peuple argentin, disait pour sa part que « *Du seul fait d'appartenir à la culture occidentale, nous sommes tous grecs* »²⁴². Et Antonio Requeni d'expliquer cette boutade :

Un Espagnol, un Italien, un Anglais ou un Allemand, avant d'être Européens sont Espagnols, Italiens, Anglais ou Allemands. Nous, en revanche, nous sommes un mélange de tous, c'est-à-dire que nous représentons les Européens dans leur ensemble. Par conséquent, en tant qu'héritiers de cette Europe qui plonge en Grèce ses racines culturelles les plus profondes, nous Argentins, « nous sommes grecs » aussi.²⁴³

De tous les titres et auteurs que nous pourrions évoquer ici comme autant de témoignages du rapprochement culturel historique franco-argentin, nous retiendrons seulement trois noms. D'une manière ou d'une autre, ces noms entrent en rapport avec l'œuvre théâtrale de Marguerite Yourcenar. Nous pensons à Conrado Nalé Roxlo pour *La queue de la sirène* ; à Julio Cortázar pour *Les Rois* et à Jorge Luis Borges pour *La demeure de Astérion*. Dans ce qui suit nous commenterons leurs textes à côté d'autres, appartenant à d'autres auteurs, afin que les pièces yourcenariennes où il est question de la sirène et du Minotaure puissent être lues sous un nouvel éclairage.

TEXTES LITTÉRAIRES ET ARTS

À propos du mythe de la sirène : Alga, Ondine et la Petite sirène

Vers la moitié du XX^e siècle, Conrado Nalé Roxlo, Jean Giraudoux et Marguerite Yourcenar ont écrit, chacun de leur côté, une pièce de théâtre dont le protagoniste principal est un être de l'eau. À la croisée des influences nordiques et méditerranéennes, ces auteurs expriment à leur manière le besoin de rêve que l'époque leur refusait. Quel univers

²⁴² Antonio Requeni. « Grecia en la literatura argentina ». Conférence Foire du livre. Buenos Aires, 1997. <http://ar.geocities.com/jjbrignone/requeni.html>

²⁴³ Antonio Requeni. *Ibidem*. (La traduction en français nous appartient).

découvre-t-on dans ces pièces ? Quelles valeurs y circulent ? En quoi la Petite Sirène ressemble à Alga et à Ondine ? En quoi se différencie-t-elle de ses deux *sœurs* ? Dans les paragraphes qui suivent, nous essayerons de répondre à ces questions, pour pouvoir saisir les traits différentiels de la Petite Sirène recréé par Marguerite Yourcenar.

Comédie, féerie et divertissement dramatique chez Roxlo, Giraudoux et Yourcenar

*La Petite sirène, La queue de la sirène et Ondine*²⁴⁴ ont été écrites dans les années 1940, époque où l'homme avait déjà perdu la foi en Dieu, respirait l'air des tueries et remettait en question la validité des systèmes politiques en place. Malgré cela, leurs auteurs posent ces textes dans un cadre de relatif espoir. *La queue de la sirène* est présentée comme une comédie ; *Ondine*, quoique sans spécification générique, peut être considérée, comme une féerie ; *La Petite Sirène*, enfin, rappelons-le, c'est un *divertissement dramatique*. Dans les trois pièces, nous sommes témoins de l'incursion d'un être de l'eau dans le monde des humains et dans les trois cas, le personnage principal, épris d'un être de nature différente de la sienne, fait l'expérience de l'amour et de la souffrance par amour.

Le texte de C.N. Roxlo se rapproche de l'*Ondine* de Jean Giraudoux dans l'ambiance optimiste et joyeuse où vivent et agissent les personnages. Cependant Alga, le personnage créé par l'argentin, partage avec *La Petite Sirène* de Marguerite Yourcenar le désir impérieux de devenir femme qui la conduit au déchirement de son corps, envie qui apparaissait déjà dans le conte de H.C. Andersen. Et même si C.N. Roxlo a qualifié son texte de *comédie*, le sort d'Alga permettrait de le considérer par endroits comme un drame, tel que M. Yourcenar l'a fait pour sa *Petite Sirène*.

Ceci dit, quand *La queue de la sirène* fut présentée au Théâtre Marconi de Buenos Aires par la compagnie dirigée par Enrique Guastavino, la critique a souligné l'assemblage de comédie et de poésie comme la qualité essentielle de la pièce. Le poète avait réussi, aux yeux des critiques, le pari que lui imposaient les règles du langage dramatique. On a alors tout de suite placé la pièce dans la lignée de l'*Ondine* de Giraudoux et de *La sirène varada* de Alejandro Casona. En effet, le merveilleux qui caractérise toute la pièce de J.

²⁴⁴ A l'abréviation *PS* déjà utilisée, s'ajoutent désormais *CS* et *O*.

Giraudoux et qui apparaît chez C.N. Roxlo avec l'arrivée d'Alga au bord du *Stella Maris* est absent de la pièce de Marguerite Yourcenar, qui réveille sa sirène sur les marges d'un monde trop humain et prosaïque.

C. N. Roxlo introduit le merveilleux dans sa pièce à travers le personnage d'Alga. S'il est vrai que l'espace gagne en réalisme avec l'avancée du navire vers les côtes sud-américaines, il n'en reste pas moins vrai que lorsque la sirène évanouie est posée sur son pont, une coloration irréaliste imprègne tout le décor. « *Dentro de la tienda cuelgan dos lámparas de bronce encendidas, cuya luz, mezclándose con la dudosa claridad del alba, da a la escena un aspecto fantástico* » (CS p. 37)

[Sous la tente pendent deux lampes allumées en bronze. Leur lumière mêlée à la faible clarté de l'aube donne à la scène un aspect fantastique]²⁴⁵.

Le merveilleux du monde marin, apporté par la sirène, reste ainsi suggéré dans la didascalie. Cependant cet éclairage féérique se changera en tonalité quotidienne au temps que la sirène se transformera en femme. Personnage et lumière s'assimilant au réel perdront alors de leur éclat, à dessein du créateur. En revanche, les dialogues tourneront autour du « merveilleux ».

Les univers d'*Ondine*, de *La queue de la sirène* et de *La Petite sirène*

L'univers d'*Ondine* de J. Giraudoux est habité par le fantastique et par l'humain, en joyeuse cohabitation. Le merveilleux fait irruption dans l'humain qui accepte le mystère de ses manifestations, comme il accepte le rêve dans la vie de tous les jours. Giraudoux situe sa pièce au bord du Rhin, dans des terres européennes peuplées par des gens comme nous tous mais aussi par des génies de l'eau, des illusionnistes et des ondins. Toutes les classes sociales confondues participent à la vie. Les rois alternent avec les gens du peuple, le chevalier avec les paysans, ceux-ci avec les serviteurs de la cour. Tous se laissent entraîner par les surprises du surnaturel, par les espiègleries des êtres du lac et s'y accommodent facilement.

²⁴⁵ C'est nous qui traduisons tous les extraits de *La queue de la sirène* de C.N. Roxlo

C.N. Roxlo présente, au contraire, à l'exception d'Alga, des êtres complètement humains mais rêveurs, qui guettent la sirène, la pêchent et l'adoptent avec amitié. Alga est donc le seul personnage mythologique de sa pièce. Les autres, vingt six au total, ce sont des jeunes gens simples, de la ville de Buenos Aires, réunis par des liens de famille, de travail ou d'amitié. Certains surnoms rappellent l'origine des personnages (*le japonais*) ou la complicité de l'ami (*le noir*). D'autres se réfèrent à leur occupation (cuisinier, accordéoniste, femme de chambre, garçon de café, ouvriers, capitaine ...). Tous font partie d'un monde qui grouille où se mêlent plusieurs origines et où la masse sociale travailleuse a une présence forte. Ces personnages reflètent les caractéristiques sociologiques de l'Argentine des années 1940 où les classes populaires en mouvement étaient une réalité.

À la différence des autres auteurs, Marguerite Yourcenar donne aux mondes marin, aérien et terrestre des rôles partagés (rappelons-nous le Chœur des sirènes, le Chœur des Oiseaux-Anges, les sœurs de la sirène et la Sorcière-des-Eaux), mais celui où se réveille un jour la Petite Sirène est aristocratique et hiérarchisé. Par ailleurs, depuis le haut de l'échelle sociale représenté par le Prince jusqu'au bas où l'on retrouve les nains, ce monde est plutôt dépourvu de cœur. L'apparat, l'égoïsme et l'hostilité y sont soulignés. En ce milieu, la Petite Sirène surgit comme le personnage le plus pur et dépouillé, porté par un élan mystique vers une harmonie universelle.

Le rêve et la transcendance

Le rêve est pris dans ces pages en tant qu'idéal ou désir des personnages. Les sirènes et Ondine rêvent d'amour et chacune à leur façon le vivent et en souffrent. Les marins du Stella Maris rêvent d'avoir un rêve. Chaque départ en constitue un qu'ils poursuivent avec enthousiasme. Un personnage-poète peut intervenir comme adjuvant du rêve. C'est comme cela dans *La queue de la sirène* et dans *Ondine*, où le poète, confident et complice d'un autre personnage, peut voir et comprendre ce que pour le commun des mortels reste incompris.

Chez Yourcenar, au contraire, le poète n'est qu'une référence (« *Son Altesse est poète [...]* » *PS* p. 159), une figure raillée dans l'image du prince, incapable de vrais vers et qui se sert gauchement des «*métaphores les plus usées*» (*PS* p. 159). Et alors que la seule parole poétique aurait pu venir de la Petite Sirène, Marguerite Yourcenar opte pour rendre son personnage muet et pour mettre plus en avant son corps déchiré. L'éloquence vient ainsi davantage d'un corps souffrant que d'une parole impuissante.

La transcendance peut porter un nom (Dieu) ou non et se laisser alors sentir comme un élan indéfini vers une réalité autre que celle que le monde humain propose.

Chez C.N. Roxlo les personnages discutent de l'existence et de l'inexistence de Dieu, de la science et de la foi et il y a une perméabilité chez eux qui fait que leur vision du monde apparaisse moins tranchée que ce qu'ils déclarent.

Dans la pièce de M. Yourcenar les aspirations du prince restent ternes et languissantes vis-à-vis du désir d'absolu de la Petite Sirène qui ne peut cependant s'exprimer en paroles.

Chez Giraudoux, il est question d'une recherche de vérité et de justice sur terre mais le jeu permanent proposé par l'écrivain entre les apparences et le réel laisse des questions ouvertes sur la coexistence du visible et de l'invisible.

L'étrange nature

Ondine, à la différence d'Alga et de la Petite Sirène, ne renonce jamais à sa propre nature. Elle circule sur terre comme un poisson dans l'eau. En plus, elle a des pouvoirs surnaturels qui lui permettent d'obtenir tout ce qu'elle veut et d'exaucer le désir des autres. Ainsi peut-elle aimer et se faire aimer sans contrainte. Malgré cela, elle ne pourra éviter la mort de Hans, son chevalier aimé. Si elle, en tant qu'Ondine, se sait immortelle, elle ne doit pas moins pour cela faire l'apprentissage de la mort par l'intermédiaire de la mort de son être le plus cher.

Ondine et Alga entrent au monde des humains, telles qu'elles sont et elles ne rompent pas complètement le lien qui les unit à leur entourage et à leur milieu d'origine. Nous avons l'impression que leur irruption dans l'humain tient plus à une espièglerie

d'enfants un peu hasardeuse qu'à une aventure vraiment décidée. Les artifices par lesquels elles entrent et sortent de scène, apparaissent chez les hommes ou s'éloignent d'eux, répondent à de mystérieuses raisons. Dans la pièce de J. Giraudoux l'orage qui s'annonce, se déclenche ou s'en va, marque l'apparition ou la disparition de personnages, le mouvement de certains éléments du décor, l'ouverture ou la fermeture de portes et de fenêtres. Le départ d'Alga dans l'ouvrage de C.N. Roxlo est annoncé par l'échappée inattendue d'un diable de la mer.

Ces diableries n'existent pas dans le texte de Marguerite Yourcenar. Le rite accompli par la sorcière pour transformer la sirène en femme marque la rupture du personnage d'avec le monde marin. La Petite Sirène, à la différence d'Ondine et d'Alga, sacrifie sa nature en acceptant tous les risques. Puis, elle quitte la mer pour ne plus y retourner. Son départ, qui représente pour elle l'illusion de retrouver l'amour, ne sera que le premier échelon d'une maturation spirituelle douloureuse qui lui fera assumer son corps scindé sans ressentiments, sa solitude sans haine et s'appuyer sur elle-même pour affronter une autre réalité incertaine, inconnue.

Ondine est comme une enfant curieuse qui se laisse surprendre par la beauté humaine et par l'amour.

Alga, une espiègle désobéissante. L'une et l'autre sont douées de parole, aiment et se font aimer.

La Petite Sirène, en revanche, dans son mutisme, ne réussit pas à dire ce que son corps souffrant s'efforce d'exprimer et son amour n'a donc aucun retour. Venue chez les humains en suivant son désir, la Petite Sirène quitte le monde volontairement aussi, emportant avec elle le mystère de son âme bizarre, enfermé dans une silhouette de femme.

Alors que dans la pièce de J. Giraudoux les ondins et les humains protègent Ondine, alors que dans celle de C.N. Roxlo, les marins accueillent Alga comme une amie porteuse de rêves, le monde humain de la pièce de Marguerite Yourcenar, impuissant par le silence de la nouvelle arrivée et cloisonné dans ses propres limites, ne peut donner à la Sirène le traitement qu'elle aurait voulu. Par conséquent, elle quittera ce monde désabusé sans avoir atteint l'amour, la compréhension et le respect qu'elle croyait mériter.

Comme *La Petite Sirène* de Marguerite Yourcenar, Alga se sacrifiera afin d'obtenir des jambes de femme. Mais à la différence de sa sœur qui connaît d'emblée les conséquences de sa décision, Alga, ne sait pas à quoi elle s'expose en renonçant à sa queue.

La Petite Sirène se réveille dans un corps de femme contre le don de sa voix. Le déchirement qu'elle exprime dans son dernier chant annonce le poids de ce renoncement et la gravité de l'acte. Pourtant elle l'assume avec courage et va jusqu'au bout de son choix. Alga, au contraire, dans son corps de sirène parle comme une femme, exige des autres qu'on la traite comme telle et se soumet à la science pour se débarrasser de sa queue. Entre temps, elle est aimée et épousée mais cet amour étrange ne la rassure pas. Alga n'aura de cesse jusqu'à posséder des jambes humaines ce qui lui coûtera l'éloignement de son mari. Si l'arrivée de la sirène s'accompagne de la naissance de la foi chez celui-ci, jusqu'alors incroyant, la perte de la queue de sa femme lui changera ses sentiments. Son amour pour Alga diminuera et il portera son regard sur un nouvel amour, humain, auquel il s'accrochera pourtant comme à un nouveau rêve. Alga, amère et déçue réagira comme une femme-enfant. Se sentant en échec et coupable d'avoir trahi sa nature, elle se prosternera devant son père pour lui demander pardon, comme elle l'aurait fait devant un dieu. Elle retournera alors à la mer et quittera définitivement le monde des humains.

La Petite Sirène de Marguerite Yourcenar arrive dans un monde peuplé par des êtres désabusés. Leurs rêves restent trop terre à terre par rapport à ceux qui poussent la petite sirène et n'arrivent à aucun moment à voir l'être qui se cache derrière le corps de femme qu'ils découvrent sur la plage. Malgré tout la sirène surmonte tous les obstacles. La haine, la jalousie et le désamour la façonnent. Endurcie par le chagrin, elle gardera pourtant un cœur généreux et ira au-delà de l'idée de vengeance, se donnant corps et âme aux incertitudes d'une nouvelle réalité.

Dans *La Petite Sirène* de Marguerite Yourcenar, le monde marin est protagoniste. Le chœur des sirènes a la parole ; la sorcière des eaux, des pouvoirs miraculeux. La Petite Sirène cherche de l'aide, rappelons-le, auprès de la Mère-de-toutes-les-terreurs.

Des personnages comme ceux-ci n'existent pas dans la pièce de C. N. Roxlo. Une seule référence aux sœurs d'Alga nous fait savoir qu'elles pleurent son départ. Pour le reste, toute la pièce se déroule dans un entourage humain, accueillant et bienveillant, où la science et la foi se partagent leurs avis. Alga y est admirée pour sa beauté. Certains (Patricio, par exemple) la voient telle qu'elle est, comme une sirène, d'autres, comme un cas rare de tératologie.

La cauda, *explique le Docteur Núñez*, no es más que un tegumento escamoso que recubre las extremidades inferiores privándolas del movimiento normal. Es posible que dichas extremidades se encuentren atrofiadas, pero el ejercicio les devolverá su flexibilidad y resistencia. [...] Pero no hay tal sirena propiamente dicha. Esas son fantasías, muy poéticas, muy bonitas, pero reñidas con la realidad científica. (C.S p. 78-79)

[L'appendice caudal n'est qu'un tégument squameux qui recouvre les extrémités inférieures les privant de mouvement normal. Ces extrémités sont probablement atrophiées, mais l'exercice physique leur rendra flexibilité et résistance [...] Mais il n'y a pas de sirène à proprement parler. Ce n'est que des fantaisies, très poétiques, très jolies mais incompatibles avec la réalité scientifique.]

Dans *Ondine*, comme nous l'avons déjà souligné, le monde humain est pénétré de fantastique et les personnages humains et non-humains cohabitent naturellement. La compréhension de l'impossibilité du parfait amour entre ces deux mondes est donnée par la mesure de la mort qui frappe inéluctablement les hommes. J. Giraudoux, plein de tendresse pour ses personnages de rêve leur épargne la tristesse de la fatale séparation en les affectant d'oubli. La fin que constituent l'oubli, comme la mort dans cette pièce, n'entame néanmoins rien de l'amour vécu par Ondine et Hans qui reste préservé tel qu'il a été, dans toute sa fraîcheur. L'oubli, chez Marguerite Yourcenar, est un oubli humain, nécessaire à la poursuite du cheminement entrepris par la sirène. Il s'agit ici d'un renoncement, encore une fois, d'une maturation consciemment assumée.

Si dans *La Petite sirène* Marguerite Yourcenar met sur scène un désir d'amour sous la peau et dans le corps d'une sirène faite femme, dans *La queue de la sirène*, C.N. Roxlo fait part plutôt d'un désir de poésie, de rêves et d'aventures qui se manifeste surtout chez les hommes du groupe. Depuis le début de la pièce, les personnages affichent une fraternité de vues dans leur espoir de pouvoir écouter un jour le chant de la sirène. Les marins du *Stella Maris* voyagent mus par ce rêve. La descente sur terre n'est qu'une escale avant le départ vers un nouvel horizon, tout aussi chimérique. « *Los sabios que han fletado*

mi viejo cascarón están impacientes por encontrar la oruga de sus sueños. »(C.S p. 104) [Les savants qui ont frété ma vieille coque sont impatients de trouver la chenille de leurs rêves] L'amour humain, comme dans *La Petite Sirène*, s'avère trompeur et insuffisant. « *Tarde he comprendido que lo que amabas en mi era mi cauda de plata, mi prestigio de mito marino... Fui para ti como esos fuegos de artificio ; ya estoy apagada y vuelves los ojos hacia otras luces.* » (CS p.135) [Trop tard j'ai compris que ce que tu aimais en moi c'était ma queue d'argent, mon prestige de mythe marin... J'ai été pour toi comme ces feux d'artifice ; je ne brille plus, alors tu tournes les yeux vers d'autres feux].

L'amour d'*Ondine* pour Hans est entier et réciproque mais il s'avère fragile et au bout, impossible. Dans la pièce de J. Giraudoux, tous les pouvoirs miraculeux d'*Ondine* ne pourront pas lui venir en aide au moment où la mort touche l'humain. J. Giraudoux, sensible au désir d'*Ondine* l'endort dans l'oubli afin qu'elle puisse renouveler son rêve.

La Petite Sirène et Alga, à la différence d'*Ondine*, enfreignent les lois du milieu auquel elles appartiennent. Elles aiment et risquent tout pour vivre leur amour. Mais si La Petite Sirène décide de laisser derrière elle son passé et regagner le monde des oiseaux-anges, Alga, sous le poids de la culpabilité qu'elle ressent pour avoir trahi sa nature, se tourne désespérée vers son père et clame son pardon.

Si dans les deux pièces on retrouve l'élan que donne la recherche d'une transcendance, il nous semble que M. Yourcenar a donné à sa Petite Sirène une nouvelle chance en la faisant s'envoler vers une réalité inconnue. Alga, en revanche, de part ce retour au père, semble attachée à un passé qui entrave sa maturation. Malgré cela, C.N. Roxlo, tout comme J. Giraudoux, nous arrache le sourire plus naturellement que Marguerite Yourcenar. Le monde humain de l'argentin, plus terrain que celui de Giraudoux, semble plus naïf et plus encourageant que celui que montre Yourcenar. Parmi les personnages fades et cyniques de la cour, la Petite Sirène fait une exception d'intégrité. Mais elle n'est pas humaine et l'espérance semble exister ailleurs. Dans *La queue de la sirène*, en revanche, il semblerait que l'espérance en l'humain est encore possible.

Le chant éteint de la sirène

J. Giraudoux avait emprunté le thème de son *Ondine* à l'écrivain allemand Frédéric de La Motte-Fouqué ; Marguerite Yourcenar, émerveillée par *La Petite Sirène* de H.C. Andersen, en fera une version dramatique. C.N. Roxlo s'est laissé imprégner lui aussi par ces influences nordiques. Mais il ne serait pas juste d'oublier la part de mythologie grecque qui a pu passer dans l'écriture de ces œuvres. Derrière les marins du *Stella Maris* on perçoit les ombres de navigateurs plus antiques, et le capitaine du bateau est aussi attiré par le chant de la sirène que l'avait été l'Ulysse homérique. Ainsi, est-il probable que les auteurs de *La queue de la sirène* et de *La Petite Sirène* ont inclus dans leurs pièces des textes poétiques pour restituer à la sirène son essence musicale première. C.N. Roxlo incorpore à son texte un air composé exprès par le Maestro Salvador Merico. Marguerite Yourcenar en revanche reste sur son désir que quelqu'un puisse un jour donner une musique à son texte. Quant aux poèmes qui se trouvent dans chacune des pièces ils révèlent en quelques strophes une profonde nostalgie. Mis côte à côte ces chants se répondent. Le désir de mémoire exprimé par la Petite Sirène est exaucé par l'appel des marins qui la veulent réécouter et la rendre à la lumière :

« *Souvenez-vous du chant quand la Sirène se sera tue !*
/Souvenez-vous de l'amour lorsque le cœur sera poussière !
/Souvenez-vous des pleurs versés quand les vivants se changent en ombres ! » (PS p.157)

« [...] *La tierra se vuelve arena/para acercarse a tu casa,*
/y quien te vio, ya no quiere
/mirar pájaros ni plantas, dorada luna del agua.
Despierta niña, despierta a la luz de la mañana ;
despierta, niña del agua. »
 [La terre se fait sable pour approcher ta demeure
 et celui qui t'a vue, dorée lune de l'eau,
 ne veut plus regarder de plantes ni d'oiseaux.
 Éveille-toi enfant, éveille-toi à la lumière du jour ;
 éveille-toi fille de l'eau] (CS p.38).

Ni ondine, ni sirène, ni femme

Qu'est-ce que la lecture d'*Ondine* de J. Giraudoux et de *La queue de la sirène* de C.N. Roxlo nous a apporté pour affiner la compréhension de *La Petite Sirène* de M. Yourcenar ? Si d'*Ondine* et d'*Alga* nous gardons le souvenir de deux êtres de l'eau, curieux d'aventures et expérimentant l'amitié avec d'étranges humains, de *La Petite Sirène* nous retenons la position inconfortable de son âme bizarre dans un corps de femme. Toujours à la marge de son propre monde, elle le sera encore de celui qu'elle décide d'explorer. Plus courageuse que ses sœurs, elle ira toujours plus loin qu'elles, même jusqu'à renoncer aux lois du royaume des eaux. Rendue à l'humain sous l'apparence d'une femme, sa beauté et sa grâce ne lui suffiront pas pour gagner l'amour et la compréhension des autres. Par conséquent, elle reste toujours au bord d'une réalité aussi instable que la corde sur laquelle se balançait l'inconsolée Sapho²⁴⁶. Son mutisme, fatale condition imposée pour sa métamorphose, cache la souffrance de son corps déchiré mais ne révèle pas moins son opiniâtreté devant l'adversité. Sa bizarrerie, incompréhensible aux yeux des autres qui ne peuvent lire son cœur, se déploie comme le cri d'un être sans genre qui ne s'éteint que dans son dernier envol, confondu avec le chant des Oiseaux-Anges.

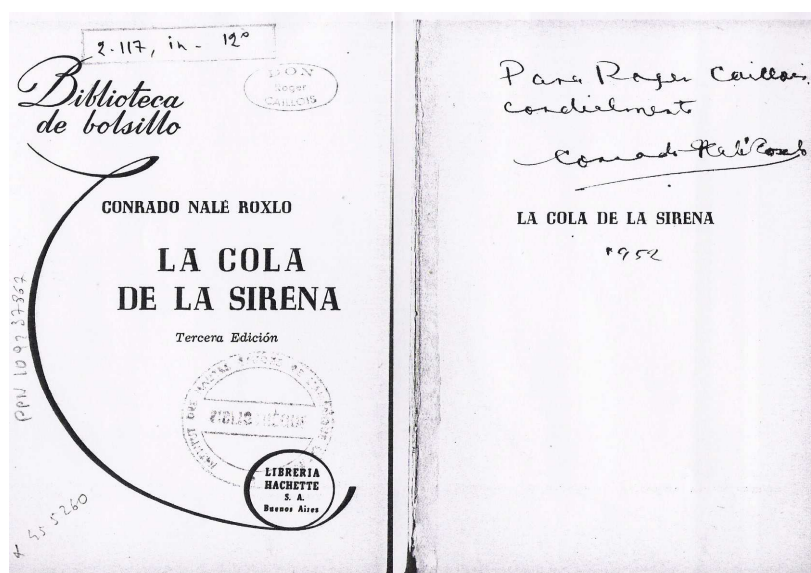
Si nous devons classer les pièces de J.Giraudoux et de C.N. Roxlo que nous venons de lire nous les appellerions des rêveries scéniques. Celle de M. Yourcenar, au contraire, nous apparaît plus comme une scène d'initiation où le personnage, introjectant sa véritable nature à travers l'expérience du rejet, appelle les autres (lecteurs, spectateurs) à la compréhension et à l'acceptation de la différence.

Application didactique

Le tableau qui suit comporte schématiquement quelques uns des éléments que nous venons d'évoquer. Il ne constitue qu'un exemple de ce qui pourrait être demandé aux étudiants, au fur et à mesure qu'ils lisent ces textes. À travers la réalisation d'un tableau de

²⁴⁶ Marguerite Yourcenar, « Sapho ou le suicide » in *Feux*, *Op.cit.* pp. 193 -216

ce type, on exige de l'apprenant qu'il fasse, d'un côté, une analyse de la charpente du texte et de l'autre, une étude de son contenu thématique. Ce travail de repérage devrait être suivi d'un autre, interprétatif, où il serait question d'exposer ses propres conclusions, à l'oral ou par écrit, à la lumière de la comparaison effectuée. Ce tableau serait ainsi une aide à la mise au point que l'étudiant devrait faire après la lecture des trois ouvrages, afin d'exposer les réflexions personnelles que celle-ci lui aurait inspirées. Nous pensons que le travail sur *Ondine* de Jean Giraudoux, *La queue de la sirène* de Conrado Nalé Roxlo et *La Petite sirène* de Marguerite Yourcenar, lui permettrait de réfléchir à la facture de chacune des pièces, à l'univers qui les caractérise, aux personnages, aux idées, aux valeurs qu'elles véhiculent et de comprendre mieux le texte yourcenarien de départ.



6 Premières pages de *La queue de la sirène* de Conrado Nalé Roxlo

Tableau comparatif de trois pièces de théâtre

Ondine (J. Giraudoux) ; *La Petite Sirène* (M. Yourcenar) ; *La queue de la sirène* (C. N. Roxlo)

| Sirènes et ondins | Chez J. Giraudoux | Chez M. Yourcenar | Chez C.N. Roxlo |
|-----------------------------|--|---|--|
| Titre de la pièce | <i>Ondine</i> | <i>La Petite Sirène</i> | <i>La queue de la sirène</i> |
| Date | 1939 | 1942 | 1946 |
| Genre | Féerie | Comédie | Comédie |
| Contexte historique | L'entre-deux guerres | Guerre mondiale | Décennie infâme en Argentine |
| Structure des pièces | Trois actes comportant 9, 14 et 7 scènes, respectivement | Trois parties | Trois actes avec 2, 2 et 3 tableaux, respectivement |
| Langage dramatique | <p>Didascalies donnant des précisions sur le décor, la lumière, les sons (bruits et musique), les mouvements et actions des personnages.</p> <p>Dialogues. Ondine a la parole depuis la scène 3 du premier acte et la maintient jusqu'à la fin.</p> <p>C'est elle qui clôt la pièce.</p> | <p>Didascalies soulignant surtout les attitudes et les mouvements des personnages.</p> <p>Chant choral.</p> <p>Dialogues. La Petite sirène parle dans la première partie. A partir de là, seul son corps s'exprimera.</p> | <p>Didascalies précisant le décor de scène ; l'emplacement, mouvements, attitudes et actions des personnages. Chant choral et musique.</p> <p>Dialogues. Alga a la parole à partir du deuxième tableau jusqu'à la fin. Elle clôt la pièce.</p> |
| Espace scénique | <p>Une cabane de pêcheurs</p> <p>La salle d'honneur dans le palais du roi</p> <p>La cour du château</p> | <p>Au fond de la mer</p> <p>Au bord de la mer</p> <p>Sur le navire du prince amarré sur la côte de Norvège</p> | <p>Sur le pont d'un navire</p> <p>Grand hall chez Patricio, à Buenos Aires</p> <p>A la terrasse d'un hôtel d'une ville balnéaire</p> |

| | | | |
|--------------------------------------|--|--|--|
| | | Objet scénique : tête de statue | Objets scéniques : cage avec canari, accordéon, lances pointues, queue de sirène en lamé argenté. |
| Univers de la pièce | Cohabitation de deux mondes (monde humain fortement influencé par le merveilleux) | La sirène va vers les humains | Les humains vont vers la sirène |
| Lieux | Entre la France et l'Allemagne. Le Rhin | La mer de l'Europe du Nord | Mer tropicale et sud du continent sud-américain |
| Temps | Indéfini | Indéfini | Première moitié du XX □ siècle |
| Société | Toutes les classes sociales confondues | Classes aristocratiques | Classes populaires |
| Le merveilleux et le rêve | Irruption du merveilleux dans le monde humain. Acceptation du mystère de la vie comme un rêve | Incarné par la Petite sirène. Inexistant chez les hommes. | Incarné par Alga, la sirène et poursuivi par l'homme. |
| Les idées et la transcendance | Recherche de la vérité et de la justice sur terre | Elan mystique. Recherche d'une transcendance sans nom, d'une harmonie universelle | La science et la foi. Spéculations. Recherche de Dieu Superstitions |
| Les valeurs | L'amour ; la fidélité, la transparence | L'amour, le respect de la différence, l'amélioration de soi | L'amitié, l'amour |
| La sirène | Ondine. Pouvoirs surnaturels. A une apparence de femme mais peut lire la pensée des autres et agir sur eux. Parle avec justesse. | Femme-sirène. A renoncé à sa nature de sirène pour l'amour d'un prince. Perd sa voix à jamais. | Alga. Sirène-femme. Se soumet à une opération pour devenir femme comme les autres. Perd la faculté du chant. |
| La sirène vue par les | Aimée, admirée et | Incomprise et humiliée | Aimée et respectée par |

| | | | |
|---------------------------|--|---|--|
| autres personnages | protégée de tous | par les humains | les humains. |
| Le poète | Bonne entente entre Ondine et le poète. Voient plus loin que les autres. | Raillé dans la figure du prince, mauvais poète. | Voit et comprend ce que pour les autres reste incompris. |

De la prose et des vers

Les pièces que nous analysons sont toutes écrites en prose mais, comme nous venons de le voir, la poésie y trouve une place aussi. Que ce soit sous forme de dialogue rimé ou de poèmes indépendants, elle a pour rôle de dévoiler une vérité. Dans tous les cas, elle constitue en effet, la possibilité d'exprimer ce qui tient bien à cœur.

L'intermède poétique rimé que propose J. Giraudoux dans *Ondine* est confié à une troupe de chanteurs, adjuvants d'Ondine qui prennent la parole à sa place et font ainsi retourner la situation en sa faveur.

C. N. Roxlo et M. Yourcenar, en revanche, se servent de poèmes pour que les marins d'un côté et la Petite Sirène de l'autre, expriment leurs sentiments. Retenons ces deux derniers cas. Il s'agit de deux poèmes-chanson qui pourraient être isolés de leur contexte et travaillés comme supports à une anticipation des pièces de théâtre dans lesquelles ils sont insérés. À des degrés différents, nous découvrons des textes poétiques injonctifs et descriptifs dont les vers sont rimés et disposés à la façon des poésies traditionnelles. Le rythme, beaucoup plus marqué dans la chanson des mariniers, semble reproduire les mouvements des rames dans l'eau et s'adapte mieux à l'insistance de l'appel (« *Despierta niña del agua, despierta flor de la espuma ... [...]* ») Le champ lexical de la mer est commun aux deux poèmes avec cependant des connotations différentes. Dans les métaphores de l'un et de l'autre, se résume le type de lyrisme qui les oppose, et la tonalité de chacune des pièces y est alors exhibée. Les mariniers surnomment la sirène « fille de l'eau/ fleur de l'écume/ fleur des algues/ fille de la mer amère/ rose marine/ dorée lune de l'eau ». La Petite Sirène, se dit elle-même « algue, léger décombre ». Il ne faudrait pas cependant se laisser aller à cette première image de noirceur qui se dégage de la lecture du

poème de Marguerite Yourcenar. Dans ce court texte, si l'amour tue, il est aussi source de lumière. De cette manière s'exprime l'un des traits récurrents de l'écriture yourcenarienne, à savoir l'expression oxymorique.

L'étude contrastée des deux poèmes retenus s'avère ainsi très utile et pourrait même constituer le point de départ pour la construction d'une courte scène de théâtre qui mettrait en scène les mariniers, la sirène et un chœur.

À une étape préalable qui comprendrait l'analyse de la structure formelle de ces poèmes, de leur énonciation et de leur style, il faudrait faire suivre une autre où il s'agirait de traduire la chanson des mariniers en français. L'objectif serait moins de demander aux étudiants qu'ils deviennent poètes que de les mettre devant la difficulté que pose la transposition d'une poésie en langue étrangère et de leur demander d'explicitier les stratégies adoptées pour la réalisation de la tâche. Les échanges qui se génèrent à partir d'une proposition de traduction donnée peuvent porter sur des questions de morphologie et de syntaxe, de rhétorique, de sémantique, d'idéologie, bref, sur une problématique bien connue pour sa complexité et dont la valeur qu'elle possède pour le développement de la maîtrise des deux langues n'est plus à démontrer. Il en serait de même dans le cas d'une prosification, une autre transformation formelle qui pourrait être suggérée à partir d'une poésie.

En dernier lieu, le chant de la Petite Sirène et la chanson des mariniers pourraient être le support d'une scène dialoguée où alterneraient les voix de ces personnages et celle du poète.

Nous proposons en annexe (pp. 463-465) un travail de traduction à partir d'un poème de Conrado Nalé Roxlo qui pourrait servir d'introduction au traitement du mythe de la sirène et à la sensibilisation vers les pièces de théâtre annoncées mais à travailler plus tard.

Quittons maintenant le mythe de la sirène et passons à celui du Minotaure, réinterprété dans d'autres textes que celui de Marguerite Yourcenar afin de pouvoir revoir ce dernier avec plus de clarté.

Minotaure, Tête de taureau et Astérion: trois visages d'un même mythe

Blanca Arancibia, dans son article « Le mythe du Minotaure chez Yourcenar, Borges et Cortázar »²⁴⁷ analyse à ce propos les points de vue des trois auteurs, en regardant de près, trois de leurs ouvrages : *Les Prix*, roman de Julio Cortázar, *La demeure d'Asterión* courte nouvelle de Jorge Luis Borges et *Qui n'a pas son Minotaure ?*, pièce que nous connaissons déjà, de Marguerite Yourcenar. Nous reprendrons ci-dessous ces auteurs et ces textes à l'exception des *Prix* que nous laisserons de côté au profit des *Rois*, pièce de théâtre du même auteur argentin, qui s'adapte mieux à nos objectifs. Dans ce parcours, nous rapprocherons Tête de taureau, Astérion et Minotaure, trois visages d'un même mythe, et embrasserons l'espace qui leur appartient dans chaque ouvrage.

Tête de taureau et son jardin de jeux (À propos des *Rois* de Julio Cortazar)

Si dans *Qui n'a pas son Minotaure ?* de Marguerite Yourcenar les personnages de Thésée, de Phèdre et d'Ariane se disputent le devant de la scène et si le Minotaure en est le grand absent – omniprésent -, image insaisissable, effrayante et apaisante, dans *Les Rois* de J. Cortázar, tout comme dans *La demeure d'Asterion* de Borges, le Minotaure prend forme et figure objectivable. Dans ces ouvrages en effet, Minotaure et son labyrinthe deviennent, le centre et l'essence du mythe.

Les didascalies des *Rois* soulignent bien la nécessité d'une paroi d'un blanc crayeux sous un soleil de plomb, dès la levée du rideau. Sur une scène limitée par les contours de la muraille, on verra dialoguer Minos, le roi de Crète ; Ariane, sa fille ; Thésée, fils d'Egée mais déjà jeune roi ; le Minotaure et un Cithariste. Les condamnés y passeront se tenant à distance, regardant l'enceinte. Quel est le rapport de tous ces personnages à cet espace clos ?

Minos craint cet espace comme il craint celui qui l'habite. Thésée, le voit comme une arène qui décidera de sa gloire ou de sa perte. Pour le Cithariste, ce n'est qu'un lieu de liberté et de bonheur partagé. Ariane, à la différence des autres personnages, y a un rapport presque symbiotique. Elle voit le mur du labyrinthe comme un appui mais s'en

²⁴⁷ Blanca Arancibia. « Le mythe du Minotaure chez Yourcenar, Borges et Cortázar » in *Marguerite Yourcenar et l'art. L'art de Marguerite Yourcenar*. Actes du colloque tenu à l'Université de Tours en novembre 1988, SIEY, 1990. P. 260.

approche comme celui qui s'approche d'un amant. Elle s'y adosse comme pour se fondre à la pierre et y colle sa tête comme pour sentir le cœur de son frère aimé. Ceci n'empêche pas qu'une « *horreur sage et solitaire arrête ses pas* »²⁴⁸ à son extrême bord. La paroi dure, grise et courbée est ainsi pour Ariane un lieu interdit comme le corps de son bien aimé qu'elle ne peut atteindre que par le subterfuge d'un fil. Ce mystérieux mur représente, en fait, la poitrine même du Minotaure qui enferme des entrailles sans issue, mais c'est concrètement la ceinture d'un lieu de rites et de jeux et la haie frontalière d'un espace dédaléen de danses et de mort. Comme Ariane, Minotaure agonisant posera sa tête ensanglantée sur la froide pierre et ce même geste sera un signe, parmi d'autres, de leur impossible mais imperturbable amour.

J. Cortázar organise son texte en cinq scènes²⁴⁹. Si on prend ce mot dans son sens de « skéné » on pourrait penser que l'écrivain l'a choisi, à la place de celui d'actes comme pour donner la priorité à l'espace plus qu'à l'action. Car en réalité la pièce propose le discours des personnages sur la mort prochaine du Minotaure, avec pour toile de fond du début jusqu'à la fin la même dure prison qui avec l'entrée du dernier personnage s'avèrera comme un endroit convivial, où le Minotaure n'est pas le monstre redoutable mais le Maître des danses et des jeux, et les habitants, ses heureux compagnons.

Pour J. Cortázar, Minotaure est ainsi un être juste et bon, victime de Minos qui le tient enfermé pour préserver son pouvoir sur la Crète et les îles environnantes. Il n'est plus l'être sanguinaire des versions mythiques traditionnelles. Comme d'autres écrivains et artistes depuis les années 40 du siècle dernier, J. Cortázar offre le point de vue du Minotaure, être double mais plus humain qu'animal ; plus maître-initiateur de la jeunesse que dévoreur de condamnés. Comme l'Astérion de J.L. Borges, Tête de taureau acceptera sans résistance la mort que Thésée lui promet, seulement sur sa fin, il ne se taira pas comme Astérion et tiendra à faire reconnaître son pouvoir et sa force par Thésée qui

²⁴⁸ Julio Cortázar. *Les rois. Los reyes*. Edition bilingue Version française par Laure Guille Batataillon. Julio Cortázar, 1947. Actes Sud, 1982, p. 19.

²⁴⁹ Dans l'édition espagnole que nous avons consultée, le mot « scène » introduit chacune des parties. Cette précision disparaît dans l'édition française. Cependant, dans la note préliminaire de cette dernière édition l'auteur dit : « *Scène après scène, j'écrivis en quelques heures ces dialogues que je n'ai jamais considérés comme théâtraux, mais qui étaient la seule façon qui m'était donnée de montrer une autre vision du mythe à travers les paroles des protagonistes.* » p. 9. Voir Julio Cortázar *Los reyes*. Ed. Alfaguara. S.A. Madrid, 1985 au texte de la note 6 ci-dessus.

agit en aveugle au nom des puissants. Du coup, le dialogue entre Minotaure et Thésée (Scène IV) prend la couleur d'une tractation mais s'érige comme le protocole d'un duel ou d'un jeu de pile ou face au bout duquel l'un et l'autre se savent victime et sacrifié. Minos, le seul vrai roi de la pièce ne participe pas à ce dialogue. Son rôle est celui de faire accomplir les lois. Thésée et Minotaure ne sont pas pour autant moins souverains. Thésée, qui remplacera son père déjà mort, se considère roi avant l'heure; Minotaure, fils du soleil, s'avancant énorme, libre et doux vers sa délivrance se hissera au dessus de tous comme un sage, presque comme un Dieu. « *Lorsque le dernier os se sera séparé de ma chair et que mon apparence aura sombré dans l'oubli, alors je renâtrai véritablement dans mon royaume innombrable.* »

Dans cette pièce, J. Cortázar donne à voir non pas un peuple apeuré sous la menace d'un monstre mais le cœur labyrinthique des rois. Celui de Minos, à la seule vue de la prison de marbre se sent condamné par la présence de l'être hybride qu'il tient enfermé. Celui de Thésée a peur de la subtile intelligence de l'homme-taureau. En fait, Minotaure est réflexif, sensible et simple. Il a le discours d'un poète et l'âme d'un amoureux et son cœur énigmatique n'a pas la dureté de son apparence de cage. Minos et Thésée, au contraire, brandissent la parole et les armes des tyrans. Ariane, vierge aimante et reine de la lumière, offre son fil qui redessine le dédale comme une toile d'Arachnée. C'est qu'elle se débat entre « *l'amour de la liberté [...] et l'horreur de ce qui est différent, de ce qui n'est pas immédiat, et possible et permis.* »²⁵⁰ Dotée cependant du « *courage désespéré d'aimer son frère honni* », elle est pour l'écrivain le symbole de la femme qui chaque jour se dépassant cherche à atteindre « *la condition véritable que l'histoire lui a refusé jusque là* ». ²⁵¹

Marguerite Yourcenar, à la différence de J. Cortázar, et de J.L.Borges, joue avec les connotations monstrueuses du terme Minotaure reproduits dans l'imaginaire collectif, depuis l'Antiquité. Mais ce qui est novateur chez Yourcenar, c'est qu'elle *décorpore* la bête et la fait s'insinuer, puis s'agiter, dans d'autres têtes, dans d'autres corps, à la manière d'images fantomatiques. Si dans sa pièce, Marguerite Yourcenar présente un Thésée

²⁵⁰ Julio Cortázar. *Op. cit.* p. 32

²⁵¹ Julio Cortázar. *Op.cit.* p. 10

embrouillé dans les fils de sa vie passée et à venir, se débattant pour faire taire des voix qui montent de sa propre conscience, l'écrivaine ne laisse pas de suggérer, et ceci depuis le titre de son ouvrage, que nous sommes tous susceptibles de devenir la proie de notre propre minotaure, les victimes de nos fantasmes. Ainsi, par exemple, les mêmes images de dévoration caractérisent et Minotaure et Phèdre ; Minotaure est perçu par certains comme un dieu et Bacchus-Dieu s'identifie au Minotaure; Thésée prévoit de tuer le Minotaure mais voudrait être le Minotaure. Dans son combat avec la Bête on nous dit « Thésée a vu Thésée ». Le Minotaure yourcenarien n'est ainsi visible nulle part mais il est partout présent comme un dieu que l'on vénère et que l'on craint et chaque personnage le porte en soi comme un espoir -certains condamnés par exemple- ou comme un manque impossible à combler –voir pour cela Phèdre- et il est alors monstre redoutable. Sa demeure n'apparaît pas d'emblée comme dans le cas de Cortázar qui par ailleurs lui fait prendre la largeur de la scène et la clarté du midi. Elle a la forme d'une caverne au flanc d'une montagne et est protégée par une immense porte close qui se referme d'elle-même. C'est un antre obscur comme une forêt ; intriqué comme un cauchemar. Dans cet espace sombre, Ariane en est la gardienne et la guide, mais à la différence de l'Ariane de Cortázar qui est aimante et sensuelle, celle de Yourcenar reste pudique et discrète.

Les Rois est une pièce de jeunesse de J. Cortázar. Écrite à Buenos Aires en 1947, ce n'est qu'après un long périple qui comprend sa traduction en français qu'elle a été publiée en France, en 1982. Son itinéraire nous rappelle celui de *Qui n'a pas son Minotaure ?* Pièce de jeunesse aussi, écrite dans les années 1930 sous le titre d'« Ariane et l'aventurier », elle sera délaissée et reprise plus d'une fois par Marguerite Yourcenar avant sa publication en 1963, sous la forme que nous lui connaissons. Mais en dehors de cela, d'autres points de coïncidence rapprochent les deux écrivains. L'un et l'autre paraissent avoir écrit ces textes comme réponse à un besoin d'écriture, à une nécessité d'expérimentation des formes. La préoccupation esthétique ou le jeu littéraire ont été les raisons premières qui ont poussé l'un et l'autre à écrire. Il en résulta, du propre aveu des auteurs, des textes anachroniques, à tournures esthétisantes et dont les dialogues s'adaptaient peu à la dynamique d'une scène. Cependant, et c'est le troisième point

commun entre les deux écrivains, ils y reconnaissent en germe les motifs, les thèmes qu'ils développeraient sans cesse dans leur littérature à venir.

Plus de vingt ans après, je compris que malgré l'enveloppe spontanément anachronique et le luxe verbal hors d'époque – et tout spécialement de la mienne, l'Argentine des années quarante- j'avais écrit sur un terrain abstrait ce que j'essaierais plus tard de comprendre et d'exprimer à l'intérieur de la réalité qui m'entourait.²⁵²

Quelques années plus tard, j'allais essayer de décrire dans Hadrien un homme qui peu à peu se construit à l'aide de ses actes et du même coup organise un monde. Je crois bien que je n'aurais pas réussi à en donner même l'idée la plus inadéquate, si je n'avais d'abord tenté cette entreprise de comique désintégration.²⁵³

Enfin, il est à remarquer le recul pris par les auteurs par rapport à leurs propres œuvres. Les scènes rajoutées en 1944 à *Ariane et l'aventurier* portent la date en filigrane, nous dit Marguerite Yourcenar. Le Thésée de Cortázar « *est toujours l'incarnation de ce qui reçoit aujourd'hui des noms divers – fascisme entre autres – puisque son épée n'est pas au service de la liberté mais de ce que représente Minos, symbole de l'oppression, de la réification des peuples.* »²⁵⁴

« *L'écriture agit comme un sismographe par rapport à l'histoire* » aurait dit Michel Vinaver et ceci est très vrai, les anachronismes que l'on repère dans *Qui n'a pas son Minotaure ?*, par exemple, en sont la preuve. Cependant, aussi bien Cortázar que Yourcenar, plongés dans leur époque, quittent leurs lieux et leur histoire pour regagner volontiers un temps et un emplacement plus universels qui pourraient être localisés « *aussi bien le mois dernier qu'en 1947 [...], aussi bien à Paris qu'à Buenos Aires* »²⁵⁵ où les allégories deviennent bientôt à leur tour autre chose.²⁵⁶

Le labyrinthe de l'écriture (À propos de *La demeure d'Astérion* de J.L. Borges)

Si le labyrinthe de *Qui n'a pas son Minotaure ?* et des *Rois* est un espace défini d'emblée et le cadre d'une scène chez Cortázar ou un élément du décor chez Yourcenar, celui de *La demeure d'Astérion* de J.L. Borges est un espace qui se construit au fur et à

²⁵² Julio Cortázar. *Op. cit.* p. 9

²⁵³ Marguerite Yourcenar. *Qui n'a pas son Minotaure ? Aspects d'une légende*, *Op.cit.* p. 179.

²⁵⁴ Julio Cortázar. *Op.cit.* p. 10

²⁵⁵ Julio Cortázar. *Op.cit.* p. 8

²⁵⁶ Marguerite Yourcenar, *Ibidem* p. 179.

mesure de la lecture et prend les sinuosités de l'écriture borgésienne.

Trois, quatre pages pleines, précédées d'une épigraphe d'Apollodore et fermées par une dédicace, comme une signature d'auteur, forment le récit de Jorge Luis Borges, *La demeure d'Astérion*. Paru pour la première fois en 1947, dans la revue « Los Anales de Buenos Aires », ce texte est le résultat de l'inspiration que l'écrivain trouva en regardant une toile de George Frederick Watts peinte en 1896, « *The Minotaur* ». Et comme l'illustration que nous en donne le peintre, le minotaure de Borges occupe presque tout l'espace du cadre que forme le récit.

Watts nous offre l'image d'un être solide, compact, animal, dressé pourtant comme un homme regardant l'horizon depuis un parapet gris ouvert sur le ciel. Il tient dans son énorme main taurine un oiselet mort. Cependant ce pauvre volatile dont on perçoit à peine les plumes et le bec fait plutôt penser à un jouet de cet être étrange qu'à une de ses proies et nous fait rebondir sur le sens de cette mort, sur l'absurdité de cette mort. Minotaure attrapé à son tour par le cadre du tableau, se voit prisonnier et libre, comme l'oiseau. Dans ce Minotaure il n'y a apparemment ni appétit ni désir. Peut-être seulement un rêve. Ce qui attire l'attention dans la composition picturale, c'est en fait le regard pensif de cet homme bestial, posé sur un firmament peuplé de reflets lumineux, miroir naturel situant le fils de l'astre au milieu de l'univers, vaste énigme. Le bord du muret ne sert en fait que de borne à un corps apparemment désireux de résider à ciel ouvert. Le sous-titre que Borges donne à son récit pose d'emblée le paradoxe « *Prisionero en una casa de infinitas puertas abiertas* »²⁵⁷ [Prisonnier dans une maison aux infinies portes ouvertes]. Comme le Minotaure de Watts l'Astérion de J.L.Borges est d'abord toute réflexion. Puis, il est amateur de courses et de jeux.

Le texte de l'écrivain argentin est organisé comme une plaidoirie au cours de laquelle se dessine l'autoportrait d'Astérion qui défend sa propre cause. Gros plan sur lui-même, Astérion argumente en se décrivant, en parlant de sa maison, de ses vœux. Son discours, à la première personne du présent de l'indicatif, s'ouvre comme une rectification de l'image que les autres portent sur lui et comme une description revendicative de sa singularité. La confidence vient ensuite qui raconte différents visages de la peur. Le rêve

²⁵⁷ J.L. Borges « La casa de Asterion » in *La Intrusa y otros cuentos*. Page 173. Col. Le livre de poche.

enfin prend la forme d'un désir de simplicité et d'amitié qui se résumerait en un monde avec moins de portes et moins de galeries et en la présence d'un double, un autre égal à lui-même, un ami. Une brève phrase de Thésée adressée à Ariane, rapportée par un narrateur extradiégétique, conclut le récit de ce minotaure tantôt accusé, tantôt juge.

La demeure d'Astérion est un dédale tout comme le fond du personnage et le lieu qui se dessine au fur et à mesure qu'il s'exprime. Astérion a plusieurs visages, ceux que les autres lui donnent (fier, misanthrope, fou ou prisonnier) ou lui renvoient (monstre ou dieu) ; ceux qu'il croit avoir (être unique, être libre) ; ceux qu'il s'imagine et dont il rêve (lui et son double, un autre Astérion, qui serait son compagnon de jeux, son ami).

À cet être, à la fois unique et multiple, correspondent d'une part la pluralité des choses identiques à l'intérieur de sa demeure, de l'autre les méandres de sa pensée. Abri fait de cours et de galeries, de puits d'eau et de citernes desséchées, de caveaux et de chemins qui bifurquent à l'infini, la demeure d'Astérion nous est décrite comme une maison à d'innombrables portes toujours ouvertes sur des infinis. « *Todo está muchas veces* » [Tout se trouve beaucoup de fois]. Et si cette maison est unique, - [*ceux qui disent qu'en Egypte il y en a une pareille mentent*] -, l'univers en est le double.

Du mythe du Minotaure que l'on connaît tel qu'il nous a été rapporté par les écrivains antiques, J.L. Borges rappelle dans son récit la cérémonie sacrificielle pendant laquelle certains jeunes Athéniens devenaient pâture du rejeton monstrueux de Pasiphaé. Or celui-ci n'y apparaît pas comme un monstre mais comme un dieu. « *Cada nueve años entran en la casa nueve hombres para que yo los libere de todo mal* ». [Tous les neuf ans, neuf hommes entrent dans la maison afin que je les délivre de tout mal.] De Pasiphaé l'écrivain ne retient que sa noblesse et en fait une allusion passagère (« *No en vano fue una reina mi madre [...]* » [Ce n'est pas en vain que ma mère fut une reine]). Quant à Thésée, son bourreau, il est en même temps un rédempteur et son sauveur.

De la lecture de cette courte nouvelle de J.L. Borges il se dégage trois termes importants à retenir : répétition, miroir et unité. La répétition se fait sentir dès le début dans la reprise de l'expression « *tal vez* / peut-être » associée au « *y/et* » de coordination ; dans celle de certains mots tels que « *verdad* / vrai », « *galerias* /galeries, *puertas* /portes » ; « infini » ou de quelques verbes (« être ») à plusieurs temps. Les chiffres « neuf » et « quatorze » qui reviennent deux fois, les noms « cérémonie » et

« *rédempteur* » et le verbe « *délivrer* » renforcent de leur côté l'idée d'un cycle ou d'un acte sacré qui se répète lui aussi, à l'infini, toujours le même et toujours différent. Le terme miroir n'apparaît pas dans le texte mais l'idée exprimée par Borges que tout est plusieurs fois et même infini, puis le regard croisé d'Astérion avec les gens du peuple qui le craignent et dont lui-même a peur, son rêve du double et le métal limpide de l'épée de Thésée, surface réfléchissante, suggèrent des images spéculaires. Astérion représente l'être unique parce que seul dans son genre et qu'il n'a personne autour de lui. Le jeu du même et de l'autre qui le distrait est probablement celui du désir de dissoudre l'unité pour regagner l'infini. Répétition, miroir et unité font partie d'un univers labyrinthique auquel l'écriture participe, non pour communiquer quelque chose mais pour laisser la trace de la certitude de l'énigme et de l'obscur.

Au milieu de son procès, Astérion développe ses arguments pour plaider sa cause mais n'y arrive pas. Il se sait double, quelqu'un et quelque chose d'autre. Homme et taureau, sauveur et bourreau, comme l'est aussi Thésée à son endroit.

L'hybridité du personnage, ses cogitations, sa demeure labyrinthique figurent une complexe réalité. L'écriture se l'approprie et défile alors comme la pensée, sinieuse, hésitante, se faufilant en détours continus, proposant au lecteur, jusqu'à la dernière ligne, des chemins invitants comme des miroirs aux alouettes. Depuis le commencement du texte. J.L. Borges réussit à provoquer cet effet par plusieurs procédés qui tiennent surtout de l'addition, de la répétition et de la concession au niveau syntaxique. Au niveau énonciatif, deux narrateurs, plus une tierce voix qui sous-titre, dédicace, crochète et signe contribuent à cette complexité. La superposition d'images et l'indéfinition temporelle rendue par un éternel présent, redisent les multiples couches dont une réalité se compose et l'impossibilité qu'a l'homme de comprendre ses inconnues.

Le regard du Minotaure de G.Watts posé sur un ciel qui pourrait signifier le crépuscule ou l'aube souligne le mystère de l'univers qui le long de la vie nous offre, comme un rite, un beau matin suivi d'une profonde nuit. *La demeure d'Astérion* de J.L. Borges, à l'instar de cette peinture met en mots la pensée du personnage qui rebondit de questions pour arriver à ne pas s'expliquer le monde, ni sa présence dans le monde.

Considérations didactiques

L'intérêt pédagogique de ces textes (tableau de G. Watts et récit de J.L.Borges) est multiple. D'une part, ils permettent de stimuler la réflexion sur les relations intra artistiques, intertextuelles et interculturelles que peut générer une création de l'esprit. De l'autre, ils peuvent être les déclencheurs de plusieurs productions écrites et orales.

Par rapport à *Qui n'a pas son Minotaure ?*, ces portraits (l'image par son éloquence, le récit par sa brièveté), offrent l'occasion d'entrer plus directement dans les souvenirs de la légende antique à laquelle d'ailleurs J.L. Borges renvoie dans son épigraphe²⁵⁸. En plus, ces textes regroupés et présentés préalablement à la pièce de théâtre, ont d'une part l'avantage de motiver les étudiants, et de l'autre de leur fournir certains éléments mythiques qui dans le texte de Marguerite Yourcenar n'apparaissent que de manière implicite parce qu'ils sont sous entendus. Disons enfin au passage que les deux écrivains se recoupent sur certaines considérations. Le sentiment que le monde est une prison que l'on ne quitte qu'avec la mort ; que l'écriture, comme la parole, s'avèrent au bout du compte impuissantes et que la vie peut être un songe et la mort, un réveil²⁵⁹, revient chez les deux auteurs. Mais ce ne sont ici que des ouvertures vers des recherches à venir. Aussi restons sur nos textes et faisons quelques propositions pédagogiques.

²⁵⁸ « Y la reina dio a luz un hijo que se llamo Asterión. » Apolodoro : *Biblioteca*, III, I. [*Et la reine accoucha d'un fils que l'on appela Astérion*. Apollodore. *Bibliothèque*, III, I]. Cité par J.L. Borges in *Op.cit* page 174.

²⁵⁹ Lire à ce sujet « Borges ou le Voyant » in *En pèlerin et en étranger. Essais et mémoires*, Op.cit p. 593.

Suggestion pédagogique (activité à proposer avant de faire lire la pièce *Qui n'a pas son Minotaure ?* de Marguerite Yourcenar)

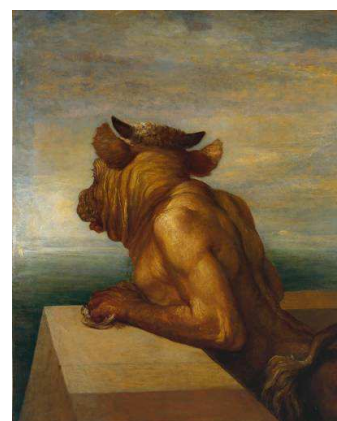
Objectifs généraux : amener les étudiants à se renseigner sur le mythe du Minotaure et à comparer différentes créations de la légende.

Supports : Reproduction du tableau de G.F.Watts, « The Minotaure » ; Apollodore, Livre III, 1,3, extrait ; « La demeure d'Astérion » de J.L. Borges ; liste des personnages de *Qui n'a pas son Minotaure ?* de Marguerite Yourcenar.

G.F.Watts. Le Minotaure, 1885

Consignes :

- a. Observez le tableau de George F. Watts et décrivez-le dans tous ses détails : le personnage (son physique, son regard, sa posture) ; le lieu où le personnage se trouve ; le paysage environnant ; l'heure probable où a lieu la scène que décrit le tableau.
- b. Lisez le texte de J.L.Borges « La demeure d'Astérion » et répondez à ces questions : Qui est-ce qui détient la parole le plus longtemps dans ce texte ? À qui ce personnage parle-t-il ? Dans quel but parle-t-il ? Quelles sont les autres voix du texte ? Quel est le portrait qui se dégage du texte ? En quoi ce portrait ressemble-t-il au tableau de G. Watts et en quoi s'en distingue-t-il ?
- c. Lisez maintenant l'extrait d'Apollodore auquel vous renvoie l'écrivain dans son épigraphe et comparez-le aux autres documents. Que vous apprend-il, ce texte ?



« Apollodore. Minos, Dédale, Pasiphaé, Le Minotaure
Ugo Bratelli, 2002

Livre III, 1, 3. Entre-temps, Astérion était mort sans laisser de descendants. Minos se proposa pour être roi, mais le trône lui fut refusé. Il soutenait que les dieux eux-mêmes lui avaient confié le royaume ; et, pour le prouver, il déclara qu'il obtiendrait d'eux tout ce qu'il leur demanderait. C'est pourquoi il fit un sacrifice à Poséidon, et pria que des flots de la mer apparaisse un taureau, en promettant qu'il leur demanderait. C'est pourquoi il fit un sacrifice à Poséidon, et pria que des flots de la mer apparaisse un taureau, en promettant qu'il le sacrifierait aussitôt. Et voilà que Poséidon lui envoie un très beau taureau : Minos obtint le règne mais il conserva ce taureau parmi ses bêtes, et en immola un autre. Ayant obtenu le contrôle des mers, Minos se rendit très vite maître de presque toutes les îles. Poséidon, furieux que Minos ne lui ait pas sacrifié le taureau, fit en sorte que Pasiphaé tombe amoureuse de l'animal. La jeune femme, donc, amoureuse du taureau, trouva un allié en Dédale, l'architecte qui avait été banni d'Athènes pour homicide. Il construisit une vache de bois montée sur des roulettes ; l'intérieur était creux, et elle était recouverte d'une peau de bovidé ; il la mit dans le pré où le taureau avait l'habitude de paître et Pasiphaé y entra. Quand le taureau s'en approcha, il la monta, comme s'il s'agissait d'une vraie vache. Ainsi la jeune femme mit au monde Astérion, dit le Minotaure : il avait la tête d'un taureau et le corps d'un homme. Minos, suivant les conseils de certains oracles, le tint reclus dans le labyrinthe, construit par Dédale ; avec son grouillement de méandres, il était impossible de trouver la sortie. Nous reparlerons du Minotaure, d'Androgée, de Phèdre et d'Ariane, quand nous raconterons l'histoire de Thésée. »²⁶⁰

- d. Consultez la liste des personnages de la pièce de Marguerite Yourcenar *Qui n'a pas son Minotaure* ? Que remarquez-vous par rapport aux documents travaillés jusqu'à maintenant ?
- e. Avant de vous engager dans la lecture de *Qui n'a pas son Minotaure* ?, acceptez l'invitation que vous fait Apollodore et cherchez dans ses écrits des informations sur Thésée, Ariane et Phèdre. Répartissez-vous la tâche. Vous ferez part de vos recherches au moment de la mise en commun.

À la suite du travail réalisé sur les documents de G. Watts, de J.L.Borges et d'Apollodore, et après avoir demandé aux étudiants de lire la pièce de Marguerite Yourcenar, *Qui n'a pas son Minotaure* ?, il peut être intéressant de leur proposer d'écrire un monologue où le Minotaure yourcenarien, s'exprimerait à partir des traits collectés dans la pièce et fournis par les dires des autres personnages. En voici un exemple :

²⁶⁰ File:///C:/Windows/Temp/HTZEJTX9.htm

Le minotaure yourcenarien. Monologue.

Cette vaste faim

Minotaure : - J'ai toujours faim, j'ai une vaste faim de jeunesse et de beauté mais je me contente du maigre tribut de quatorze hères transportés chaque année jusqu'à notre île depuis Athènes. On dit qu'ils viennent contre leur gré mais je veux croire que certains attendent depuis longtemps cette heure où je les délivrerai du poids de l'existence. Ils guettent mon souffle, suivent les bruits de mes sabots dans les corridors sans fin et attendent la nuit. Ils prient ma venue comme on prie un dieu. Mais c'est eux qui finissent par venir à moi. Ils marchent longtemps en me croyant toujours très loin d'eux alors que je suis toujours à leur côté. Ils pénètrent dans mes ténèbres ligotés par leurs propres nœuds car dans le noir où je vis il n'y a rien. Derrière le cercle que forment mes dents avides il n'y a qu'un énorme trou. Je suis partout mais je suis invisible. Je suis une bête sans forme. Je peux prendre toutes les formes. J'habite derrière des murs de carton-pâte décorés par des miroirs déformants. Je suis ce qui n'est pas. Je suis un manque.

Le mythe du Minotaure : une référence culturelle partagée.

L'approche des textes de Borges, Cortázar et Yourcenar nous permettent de vérifier que le mythe du Minotaure est une référence culturelle commune aux trois écrivains et à beaucoup d'autres artistes. Cette constatation nous pousse à proposer des activités pédagogiques à trois volets : le premier suppose une recherche bibliographique, iconographique et musicale de la part des étudiants ; le deuxième, la lecture des trois ouvrages choisis ; le troisième, la préparation d'un projet de jeu.

Recherche bibliographique, iconographique et musicale.

Il s'agit ici d'amener les étudiants à lire et à découvrir des textes et des images d'art réinterprétant la légende antique afin qu'ils puissent d'un côté, rafraîchir leur mémoire par rapport au mythe ou s'introduire dans le sujet, et de l'autre, saisir, par le contact concret avec des documents variés, la notion d'intertextualité et les rapports intra artistiques possibles. Les dictionnaires mythologiques et les extraits de l'Antiquité leur seront d'une grande aide. On pourra suggérer, entre autres, à part la lecture d'Apollodore comme on vient de voir, certains extraits d'Hygin (*Fables*) ou d'Ovide (*Les métamorphoses*).

Quant aux images, à part la consultation des livres de beaux arts, les étudiants pourront profiter des avantages des nouvelles technologies pour chercher, en ligne, différentes représentations du mythe, depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours. Une fois les

images trouvées, il faudrait qu'ils en opèrent un choix en fonction de l'information qu'elles peuvent apporter sur les différents aspects du mythe. Ainsi par exemple, pour ce qui est du Minotaure, il est possible de trouver des images nous renseignant sur sa conception (Pasipahé, Dédale et la vache en bois) ou sur son enfance, ou sur sa demeure. Dans certaines reproductions des vases antiques on voit Pasiphaé et Astérion petit. Quelques mosaïques représentent le labyrinthe ; d'autres nous montrent Thésée abattant le monstre. Quelques peintres surréalistes (Masson, Picasso) pourront à l'occasion être sollicités avec leurs différentes interprétations du mythe.

Au niveau musical, nous savons combien de fois les mythes ont été recréés par l'opéra. En rapport direct avec la légende de Thésée recréé par Marguerite Yourcenar se trouvent les différentes réinterprétations de l'abandon d'Ariane à travers le temps - Haydn (1789) - ; Massenet (1905) - ; R. Strauss (1912) ; Milhaud. (1927); C. Orff (1940) - dont celle de Monteverdi (1608), notre préférée. Un travail comparatif de l'épisode repris par différents musiciens et par Marguerite Yourcenar serait à proposer.

L'un des objectifs de cette première étape de recherche pourrait être celui de faire dégager les trois événements importants de l'histoire du Minotaure, à savoir : sa conception, son enfermement et sa fin. La détermination de ce scénario mythique est importante dans la mesure où il permettra par la suite de comprendre les modifications qui y ont été imprimés surtout à partir du XX^e. Même intention aurait une recherche sur la légende de Thésée et ses différents exploits, sur l'histoire de Phèdre ou celle d'Ariane. Le travail gagnerait en richesse si les étudiants en petits groupes prenaient chacun un personnage différent. Un rapport oral avec des images et de la musique à l'appui, plus une lecture à haute voix de quelques extraits, seraient une bonne manière de préparer la découverte des textes littéraires intégraux.

Lecture intégrale

Le deuxième volet comprendrait la lecture de *Qui n'a pas son Minotaure ?* de Marguerite Yourcenar, de *Les Rois* de Julio Cortázar et de *La casa de Asterión* de J.L.Borges avec pour consigne de repérer les traces du mythe antique dans ces œuvres modernes et d'explicitier les modes d'actualisation adoptés par chaque écrivain. Tous les

étudiants travailleraient sur les trois ouvrages mais les uns s'occuperaient d'observer plus particulièrement le traitement de Thésée, alors que les autres prendraient, le labyrinthe, Ariane ou Minotaure. La lecture serait bien évidemment individuelle et faite en dehors des heures de cours mais les conclusions seraient soumises au groupe qui préparerait en collectif un exposé. La mise en commun devrait ainsi être stimulante car chaque groupe aurait des éléments de réponse qui se complèteraient avec ceux de leurs copains.

Les trois textes que nous proposons de lire ont été écrits dans la première moitié du XX^e. Ce détail n'est pas anodin. D'ailleurs, comme nous l'avons remarqué, J. Cortázar et M. Yourcenar, chacun de leur côté, font référence à l'histoire. L'écrivain argentin se référant à ce qui à l'époque apparaît comme l'oppression des peuples et leur réification, l'auteur français réagissant à l'horreur de la guerre en allégorisant son texte déjà plusieurs fois remanié. Il serait donc important de proposer aux étudiants de se documenter sur la situation politique des pays respectifs dans les années 1940 et de relire les textes à la lumière des événements. La pièce de Marguerite Yourcenar l'a-t-on déjà dit, apporte au mythe la marque de l'holocauste. Parmi les victimes offertes au Minotaure on reconnaît une « *Gitane brune [...] ramassée dans une rafle* », un « *jeune Hébreu couvert d'une pâleur maladive* ». Minos, pragmatique et cynique refuse de s'attendrir sur cette « *marchandise* », ce convoi d'individus « *intéressants en tant que condamnés à mort* » mais « *probablement médiocres en tant qu'hommes, et nuisibles en tant que citoyens* ».

Dans la préface des *Rois*, J. Cortázar fait allusion à son époque, « *l'Argentine des années '40* », dit-il, expression que les étudiants devraient pouvoir s'expliquer après s'être renseignés sur sa signification.

Bref, ce deuxième volet viserait l'approfondissement de la compréhension du texte yourcenarien à la lumière des textes argentins proposés et du contexte social, politique et culturel dans lequel les ouvrages ont été produits.

Production et jeu

Nous abordons ici le troisième et dernier volet d'un hypothétique projet pédagogique. La production et le jeu sont des instances de réinvestissement des acquis qui

ne devraient pas être laissées de côté lorsque l'on décide d'aborder en classe un texte de théâtre. Le choix des activités de production dépend toujours des objectifs du cours, des caractéristiques de la classe, de ses besoins linguistiques. Ainsi pourront-elles être individuelles ou de groupe ; orales ou par écrit. Elles ne se distinguent pas trop des activités proposées à partir d'autres supports à un niveau avancé. Les devoirs individuels peuvent par exemple comprendre :

- Des exercices de traduction (traduire en français la nouvelle de J.L. Borges et discuter les différentes propositions) ;
- Des développements écrits à partir d'un axe de réflexion donné traversant les œuvres à l'étude. (Par exemple : Minotaure à la croisée de l'humain et du divin ; Thésée et Minotaure, leur rapport dans les trois pièces ; Trois images du labyrinthe ; L'actualisation de la légende antique du Minotaure ; Les images de la prison)
- Des commentaires thématiques. (Les images de dévoration dans *Qui n'a pas son Minotaure ?*; Le rôle des femmes; La mort comme salut dans le même texte)

Les travaux de groupe pourraient viser la préparation d'un jeu de scène. Il se profilerait de cette manière une activité plus spécifique que les précédentes et tendant vers le théâtral. Nous proposerions, pour le cas qui nous occupe, la préparation d'une scène au cours de laquelle Tête de taureau, Astérior et Minotaure se retrouveraient. En groupes de trois les étudiants devraient :

- Réfléchir à l'époque où ils voudraient situer leur scène
- Imaginer le lieu et les circonstances de la rencontre
- Récupérer les traits de chaque personnage dans les pièces correspondantes pour pouvoir imaginer leur allure, leur façon de se tenir, de bouger, de parler, caractéristiques qui correspondront au nom que les personnages portent
- Imaginer leurs vêtements en fonction de l'époque et du lieu
- Préparer leur dialogue et imaginer la scène complète (avec ou sans lumières, sons, musique)

- Choisir un personnage, apprendre son texte et le répéter (seul, avec les autres, en mouvement ou dans différentes postures)
- Jouer la scène

Pour aller plus loin

Dans ce qui précède, inspirée par le public argentin avec lequel nous travaillons habituellement, nous avons privilégié des ouvrages d'auteurs argentins, mais il est évident que des écrivains autres (français, francophones et même étrangers) pourraient venir en aide, pour que l'on puisse approfondir l'étude du mythe du Minotaure ou d'autres mythes contenus dans le théâtre de Marguerite Yourcenar. Pour aller plus loin et à titre d'exemple, nous proposons ci-dessous de nous arrêter brièvement sur un roman, un essai et une pièce de théâtre d'écrivains français qui reprennent le mythe du Minotaure.

Pour terminer et avant de passer à d'autres textes de Marguerite Yourcenar, nous rappelons quelques documents célèbres qui pourraient éventuellement servir de complément à l'étude d'*Électre ou la Chute des Masques* et du *Mystère d'Alceste*.

Le *Thésée* d'André Gide (1944)

André Gide, qui s'est beaucoup inspiré de la mythologie grecque, a écrit un *Thésée* où il retrace les aventures de l'Athénien de manière romancée. Au cours de douze chapitres concis, le narrateur, Thésée, se rappelle sa jeunesse, ses amours, ses passions, ses impatiences, ses injustices vis-à-vis des femmes, ses exploits. Le texte a été achevé en 1944 et est, selon l'aveu de l'écrivain, le fruit d'une longue gestation. « *C'est pour mon fils Hippolyte que je souhaitais raconter ma vie, afin de l'en instruire ; mais il n'est plus, et je raconterai quand même* ». ²⁶¹ C'est ainsi que le personnage de Thésée commence son

²⁶¹ André Gide. *Thésée*. In *Romans, récits et soties. Œuvres lyriques*. Nrf. Gallimard, 1958. Pp. 1413 à 1453.

histoire.

Marguerite Yourcenar qui admirait Gide a lu ce texte. Si nous en proposons ici la lecture, c'est d'abord parce qu'il apporte un point de vue différent de celui de Yourcenar sur le personnage mythologique, ensuite parce qu'il reprend de manière explicite beaucoup d'éléments de sa légende qui dans *Qui n'a pas son Minotaure ?* ne sont qu'évoqués par allusion. La scène VI de cette pièce, où Thésée dans la caverne s'affronte au Minotaure, risque de rester obscure pour quelqu'un qui ne connaîtrait pas la mythologie grecque ou qui l'aurait trop vite oubliée. En effet, différentes voix s'y expriment allusivement sur des épisodes de la vie de Thésée. Le roman d'André Gide retraçant les aventures du héros de façon complète et détaillée y apporterait des éclaircissements. On y trouve ses souvenirs d'enfance et de jeunesse ; le rappel de ses rencontres avec Dédale, avec Icare et avec Œdipe à Colonne qui complètent son histoire et qui nous font renouer avec d'autres problématiques. Ce Thésée en somme est bien différent de celui de Marguerite Yourcenar, et c'est de cette différence que l'on peut tirer parti dans notre travail pédagogique. Le passage au récit, par exemple, partant des répliques des différentes voix du Thésée yourcenarien pourrait être un exercice à proposer. En voici une suggestion parmi d'autres, à faire après la lecture des deux ouvrages:

Passage au récit

Consigne : À la manière de Gide, faites parler le Thésée yourcenarien vieilli. Rappelez-vous que ce Thésée n'est point un héros mais un personnage « velléitaire » et « désagréable ». Reprenez les voix de la caverne (scène VI de *Qui n'a pas son Minotaure ?* de Marguerite Yourcenar) et transformez-les comme dans l'exemple qui suit :

« Voix de Thésée enfant : *Il y a beau temps que je suis là. Quand il passera, j'ouvrirai le placard, et il en aura, une peur ! [...]* » ➔ Quand j'étais enfant j'adorais me cacher dans le placard de la chambre de mon père et quand je l'entendais venir, j'ouvrais subitement la porte pour lui faire peur.

Si la classe est nombreuse, pareil exercice de passage au récit pourrait être proposé pour faire parler les femmes (Phèdre et /ou Ariane). Pour faire ce type de transformation textuelle les étudiants doivent opérer des changements au niveau des temps verbaux, compléter des phrases qui apparaissent de façon fragmentaire dans l'expression de chaque voix, jalonner leur texte de connecteurs temporels ou logiques tout en respectant le profil

du personnage dont ils doivent faire le récit. On peut faire suivre ce type d'exercice par un autre de mémorisation où l'étudiant entrerait dans la peau du personnage pour se raconter.

Un essai de Michel Tournier

Michel Tournier, un autre écrivain français qui s'est beaucoup intéressé aux mythes, pourrait éventuellement être sollicité pour l'approche du mythe du Minotaure. En effet, dans *Célébrations*, il nous donne un essai intitulé « Géométrie du labyrinthe »²⁶². Cet écrit pourrait faire partie d'un groupement de textes en vue d'une synthèse sur le thème que nous traitons. Mais il pourrait aussi servir autrement. Voici dans le cadre suivant notre proposition :

²⁶² Michel Tournier. *Célébrations. Essais*. Mercure de France, 1999. pp 251-253

Le texte ci-après a été mis en pièces et ses paragraphes numérotés. Retrouvez la logique interne qui permette de lui restituer la forme sur laquelle son auteur, Michel Tournier, l'a conçu.

1. La figure radieuse du labyrinthe, c'est Icare, fils de Dédale. Avec l'aide de son père, il s'est confectionné une paire d'ailes grâce auxquelles il s'enfuit par le sommet du labyrinthe. Hélas, ivre de hauteur, il approchera trop du soleil, et la cire qui retient son plumage fondra. Et c'est la chute. Cette fin juvénile et romantique fait de lui l'un des héros les plus aimés de la mythologie.

2. Entrer dans le labyrinthe, tuer le Minotaure et ressortir grâce à un fil, c'est la solution brutale et élémentaire du problème. On songe de même à Alexandre tranchant d'un coup d'épée le fameux nœud gordien. La solution intelligente consisterait à se procurer un plan de labyrinthe.

3. Les options offertes par le labyrinthe résument assez bien les divers chemins de la vie. En vérité s'il nous touche si vivement, c'est sans doute parce que l'homme n'est qu'une superposition de labyrinthes. Il y a à la base les méandres de l'intestin, au sommet les circonvolutions du cerveau, et entre les deux le réseau infini des artères et des veines. Plus on est « labyrinthique », plus on est humain.

4. On connaît l'exploit de Thésée, futur roi d'Athènes, qui tua le Minotaure et sortit du labyrinthe grâce au fameux fil d'Ariane. Ce fil a fait couler beaucoup d'encre et est devenu proverbial. Pourtant il a fallu attendre le petit livre d'André Gide –Thésée, 1946- pour que fût clairement posé le dilemme qu'il soulève. Qui dit fil dit pelote. Qui tiendra la pelote, Ariane, demeurée à la porte, ou Thésée qui s'aventure à l'intérieur ? Gide nous fait assister à une âpre dispute sur ce sujet entre Thésée et Ariane. Thésée a bien vite repéré en la fille aînée du roi Minos une femelle redoutablement griffue. Si c'est elle qui tient la pelote, il deviendra son objet. Le fil d'Ariane serait ainsi l'ancêtre du « fil à la patte » de Feydeau. Thésée sortira donc du labyrinthe grâce à Ariane, mais il n'hésitera pas à l'abandonner sur la plage de Naxos pour continuer son voyage avec sa jeune sœur Phèdre. Phèdre condamna la pusillanimité de son aînée qui a laissé Thésée s'aventurer seul dans le labyrinthe. A sa place, elle l'aurait accompagné :

Et Phèdre au labyrinthe avec vous descendue

Se serait avec vous retrouvée ou perdue.

5. L'évasion par le haut : la leçon nous touche et nous en rêvons, lorsque les médiocres sujétions de la vie quotidienne nous emprisonnent.

6. Plus connu grâce à la mythologie relayée par le théâtre, le labyrinthe de Crète construit par Dédale, servait de repaire au Minotaure, monstre né des amours de la reine Pasiphaé avec un taureau blanc. Tous les neuf ans, on lui donnait en pâture une troupe de jeunes gens et de jeunes filles grecs (ce qui prouve que la nourriture carnée du bétail à cornes ne date pas d'hier). Le grand problème pour les visiteurs, c'était de retrouver la sortie après y être entré.

7. L'homme du labyrinthe sait revenir sur ses pas et accepter de tourner le dos à ce qu'il croit être la bonne direction. Dans les tests d'intelligence auxquels on soumet les animaux, l'épreuve du détour joue un rôle fondamental. Placé dans une cage à trois parois seulement, l'animal voit un objet désirable de l'autre côté du grillage, Pour y accéder, il faut qu'il accepte de s'en éloigner d'abord en contournant l'une des parois latérales. Tous les quadrupèdes comprennent cela aussitôt, mais ni les poules ni les oies n'y parviennent.

8. La mythologie grecque nous invite à réfléchir sur cet objet intrigant, attirant et repoussant à la fois, le labyrinthe. La tradition nous en propose principalement deux. Celui d'Égypte, situé à l'entrée du Fayoum, a été visité et décrit par Hérodote. C'était un monument carré contenant douze grandes salles précédées d'un portique de vingt-sept colonnes monolithes. Outre ces salles, on y comptait trois mille chambres qui servaient de sépultures aux rois et aux crocodiles sacrés. Une pyramide placée à l'une des extrémités abritait la momie du fondateur, Imandès.

[Solution : 8- 6- 4- 2- 7- 3- 1- 5]

Comme nous venons de le voir, les paragraphes du texte encadré se suivent dans un ordre différent de celui voulu par l'auteur. Les étudiants doivent s'efforcer d'y trouver la logique interne qui leur permettra de lui restituer sa forme première. Le but de cet exercice est non seulement de donner à voir un autre texte traitant du mythe du Minotaure mais aussi et surtout, par le choix que nous avons fait dans la manière de le présenter, de faire réfléchir à la façon dont la cohérence et la cohésion d'un texte se construisent. Ici, à la différence des textes que les étudiants sont habitués à lire, l'argumentation n'est pas balisée par des connecteurs logiques facilement repérables mais par un *fil* subtil qui unit les paragraphes allant des mots aux idées, des idées aux mots. Ce sont ces derniers éléments qui permettront aux étudiants de justifier l'ordre dans lequel ils recomposeront le texte.

Une fantaisie burlesque de Marcel Aymé

Dans un tout autre registre et vingt ans après le *Thésée* de Gide et le *Qui n'a pas son Minotaure ?* de M. Yourcenar, Marcel Aymé écrit une pièce intitulée *Le Minotaure* (1963). Plus en relation au mythe qu'avec la littérature yourcenarienne, *Le Minotaure* de Marcel Aymé pourrait devenir objet d'étude dans une classe de français langue étrangère. Le Minotaure dans cette pièce de théâtre est un horrible engin qui occupe une énorme place et autour duquel des dialogues cocasses se nouent entre les personnages. Au moyen de cette fantaisie burlesque Marcel Aymé nous fait réfléchir sur le regard et le discours qu'un certain type de société snob peut avoir sur les œuvres d'art et comment celles-ci acquièrent alors droit à l'existence. Mais ne nous écartons pas plus de notre sujet et revenons à Marguerite Yourcenar.

D'autres Électre et d'autres Alceste

Le mythe d'Électre, comme l'on sait, a donné lieu à beaucoup de créations. Marguerite Yourcenar dans l'avant – propos de son *Électre ou la Chute des Masques*, nous en parle longuement. Dans un cours de FLE de niveau avancé il serait intéressant de proposer l'étude de l'Électre yourcenarienne à la lumière d'autres Électre mais il faut opérer un choix. Si nous adoptons le critère de la contemporanéité nous pourrions proposer la lecture de *Le deuil sied à Électre* (1931) de Eugen O'Neill, de *Électre* (1937) Jean Giraudoux et de *Les mouches* (1942) Jean-Paul Sartre qui appartiennent toutes à l'époque

d'*Électre ou la Chute des Masques*. La pièce de Marguerite Yourcenar serait commune à tous les étudiants mais ils pourraient en choisir une deuxième pièce en complément, parmi les trois proposées. L'*incipit* et l'*excipit* de chaque texte²⁶³ seraient les instruments de leur choix. Chaque groupe aborderait ainsi en profondeur la pièce yourcenarienne plus une autre pièce et laisserait les autres au soin du reste de la classe.

Quant au mythe d'Alceste, un rapport intéressant serait à prévoir avec le film *Orphée* de Jean Cocteau qui nous fait entrer et sortir du monde des vivants avec toute la magie de son art. Heurtebise, redoutable chauffeur, expliquant à Orphée le mystère du passage entre les mondes par les miroirs dit : « *Je vous livre le secret des secrets. Les miroirs sont les portes par lesquelles la Mort va et vient. Ne le dites à personne. Du reste regardez-vous toute votre vie dans une glace et vous verrez la Mort travailler comme des abeilles dans une ruche de verre* »²⁶⁴. Philomène, dans le *Mystère d'Alceste*, dit pleurer « [...] *la maîtresse de maison, la belle jardinière, l'abeille reine... [...]* »²⁶⁵. Admète ne descend pas aux Enfers comme le poète Orphée mais il va approcher les mystères de la mort à travers les yeux de son épouse. Revoir les rapports entre Orphée et Eurydice pour mieux comprendre ceux d'Alceste et Admète et en apprécier la spécificité est une piste intéressante à suivre.

²⁶³ Marie Bernanoce dans son livre *Acte I, Scène I (Vol.1)* CRDP de l'Académie de Grenoble, Ed. Delagrave, 2000 propose une « Fiche d'analyse méthodique de l'incipit de théâtre » à partir de laquelle on peut travailler.

²⁶⁴ Jean Cocteau, *Orphée*. Cité par Alexandre Terneuil in « Marguerite Yourcenar et Jean Cocteau : une amitié littéraire ». <http://www.arlfb.be/ebibliotheque/seancespubliques/15112003/Terneuil.pdf>


²⁶⁵ C'est nous qui soulignons.



Lully (*Alceste ou le triomphe d'Alcide* sur un livret de Quinault - 1674-); Haendel (*Admeto* -1749-); Gluck (*Alceste* sur un livret de Calzabigi -1767-) nous offrent en musique des interprétations de ce mythe où la question de l'hospitalité et l'acceptation du sacrifice appellent à réflexion.

Les ouvrages que nous venons de citer ne sont que des suggestions parmi beaucoup d'autres qui pourraient être prises en compte au moment de faire un groupement de textes, autour des mythes d'Électre et d'Alceste. Mais puisque nous travaillons sur Marguerite Yourcenar, il conviendrait peut-être aussi de nous pencher sur d'autres textes de l'auteur qui pourraient nous faire approfondir la compréhension de son théâtre.

205



ALCESTE
OU
LE TRIOMPHE
D'ALCIDE,
TRAGÉDIE

Représentée par l'Académie
Royale de Musique.
l'An 1674.

Les Paroles sont de M. Quinault,
et
La Musique de M. de Lully.

V. OPERA.

BIBL. NATIONALE PARIS
SERVICE PHOTOGRAPHIQUE
REPRODUCTION INTERDITE
8700
3702 (1) face p. 205
Reproduction de l'original

Les autres œuvres de Marguerite Yourcenar

Le lien de texte à texte surgit naturellement à l'intérieur de l'œuvre d'un même écrivain. La fréquentation assidue de sa littérature nous donne l'occasion de nous imprégner des thèmes qui l'intéressent, de ses positions face à la vie et à l'écriture, de son style. Plus on connaît sa production, plus il est facile d'établir des rapports entre ses écrits et d'éprouver le plaisir de les découvrir. Les textes s'éclairent alors entre eux et leur compréhension s'approfondit. Les pièces de théâtre de Marguerite Yourcenar, renvoient

surtout à d'autres œuvres de jeunesse de l'auteur dont elle parle elle-même.²⁶⁶ Nous avons vu que parfois sur un même thème, l'écrivaine opère des transformations génériques pour explorer des formes d'écriture (rappelons-nous par exemple *Denier du rêve* et *Rendre à César*), d'autres fois elle réécrit pour mieux faire, comme il est arrivé avec *Ariane et l'Aventurier* et *Qui n'a pas son Minotaure ?* Les mythes qui l'ont intéressée depuis son jeune âge parcourent toute sa littérature mais ils sont davantage présents dans ses œuvres de jeunesse telles que ses pièces de théâtre et certaines proses et recueils poétiques. Rapprocher certains de ses textes théâtraux de certains récits de *Feux* permet de voir différents aspects d'un même mythe et les personnages agir sous d'autres circonstances et à d'autres moments. Dans la complémentarité de ces textes on peut en effet repérer les « *marqueurs du mythe* »²⁶⁷, et recomposer celui-ci dans ses différents segments. Par ailleurs, ces récits contiennent des aspects autobiographiques cachés qui nous font renouer avec le thème du biographique que l'on a abordé dans notre première partie. Disons pour terminer que ces récits « [...] *qui ont l'emportement de la jeunesse, et que colore [...] le reflet de quelques saisons passées en Grèce. [...]* »²⁶⁸ méritent d'être lus, dits, voire représentés, pour leur beauté et leur théâtralité.

Récits et théâtre mythiques : lectures croisées

Nous nous arrêterons ici sur deux récits de *Feux* qui sont en rapport direct avec *Qui n'a pas son Minotaure ?* et avec *Électre ou la Chute des Masques*. Le premier, *Phèdre ou le désespoir* peut être lu comme un portrait biographique ou un récit de vie de l'épouse de Thésée ; le deuxième comme un monologue où la mère d'Électre se juge, poursuivie par le fantôme de celui qu'elle haï et aime.

²⁶⁶ Relire à ce sujet la préface de *Qui n'a pas son Minotaure ?*

²⁶⁷ Armelle Lelong. *Le parcours mythique de Marguerite Yourcenar : de Feux à Nouvelles orientales*. L'Harmattan, 2001.

²⁶⁸ « Aspects d'une légende » in *Qui n'a pas son Minotaure ? Op.cit.* p. 177

« Phèdre ou le désespoir »²⁶⁹

Patronymes et toponymes mythiques et leurs intrus

Phèdre, Thésée, Hippolyte, Minos, Aricie, Ariane, Marie l'Égyptienne, Fatalité ; Labyrinthe, Cnossos, Styx, Crète sont les patronymes et toponymes que l'on retrouve dans ce récit. On y reconnaît les personnages du mythe. Le roi Minos et ses deux filles Phèdre et Ariane d'un côté ; Thésée, Hippolyte et Aricie de l'autre. Marie l'Égyptienne est une intruse par rapport à la tradition mais son inclusion n'étonne pas chez l'écrivain, qui se plaît à mélanger mythes grecs et religion chrétienne. La destinée, du nom de Fatalité, s'érige comme un lieu d'arrivée inéluctable. Mais les vrais toponymes situent le lecteur dans la Crète avec sa capitale Cnossos et son labyrinthe et dans le Styx qui nous renvoie aux Enfers. L'espace mythique ainsi désigné par des toponymes réels ou imaginaires suggère solitude, distance et séparation (la Crète) ; difficultés et aventure (le labyrinthe, le Styx) et des pouvoirs prodigieux (les eaux du fleuve infernal). Puis, il se précise en se réduisant à trois lieux directement associés aux personnages de Phèdre et d'Hippolyte. D'abord, la forêt vierge et les broussailles, lieu de prédilection d'Hippolyte, lieu de rêve pour Phèdre. Ensuite, le palais de Minos, foyer des amours coupables de la reine. Enfin, la Crète souterraine où siège le Minotaure, lieu de l'enfance de Phèdre qu'elle charrie comme une prison jusque dans l'éternité, dans son corps devenu enfer.

D'autres termes localisants, inattendus dans cette atmosphère mythique, s'y ajoutent comme autant de signes d'une histoire parallèle qui coule auprès de celle de Phèdre. L'Ouest, l'Amérique crétoise, le Tropic (du cœur), les corridors du métro, les galeries de mine, ces labyrinthes autres, détonnent au milieu des endroits mythiques mais ne surprennent pas dans la plume de Marguerite Yourcenar qui a avoué avoir écrit *Feux* à la suite d'une crise passionnelle.

Temps mythique et temps autobiographique

Le temps de ce récit a l'accélération et la violence de la passion ou peut-être l'énergie du désespoir. C'est du présent vécu à l'instant. Phèdre quitte son pays, épouse Thésée,

²⁶⁹ « Phèdre ou le désespoir » in *Feux*. Op.cit. Pp 31-37.

désire Hippolyte, hait Aricie... « [...] elle s'arrache par la fuite à son affreux futur ». L'expression grammaticale de ce temps pressé est le présent intemporel. Le seul passé, mythique, est celui de « Il [Hippolyte] fut son bourreau ». Les autres passés « [...] elle [Phèdre] a subi les pires outrages », « elle ne l'a pas revu », « il n'a pas vécu » plus rapprochés du présent de l'écriture, sont, comme certains lieux que nous venons de citer, des indices d'un récit autobiographique. Le futur, également, de par son échelonnement (futur proche + futur simple) nous apparaît, comme un élément temporel plus lié à l'histoire de la narratrice qu'à celle de Phèdre « *Des paroles définitives vont enfin sortir de ses lèvres que ne fait plus trembler l'espérance. Que dira-t-elle ? Sans doute merci.* »

Phèdre, personnage mythique

Les personnages mythiques peuvent être des Dieux, des demi-dieux, des êtres hybrides, des héros. Phèdre, fille de Minos et de la déesse Pasiphaé est une héroïne tragique et une déesse à demi. Thésée, Hippolyte et Aricie, Ariane et Minos, des créatures satellites qui l'entourent pour lui permettre d'accomplir sa prédestination. En effet, Phèdre est dans « Phèdre ou le désespoir » de Marguerite Yourcenar le sujet de toutes les actions comme on le voit dans l'incipit ici encadré :

Phèdre accomplit tout. Elle abandonne sa mère au taureau, sa sœur à la solitude : ces formes d'amour ne l'intéressent pas. Elle quitte son pays comme on renonce à ses rêves ; elle renie sa famille comme on brocante ses souvenirs. Dans ce milieu où l'innocence est un crime, elle assiste avec dégoût à ce qu'elle finira par devenir. Son destin, vu du dehors, lui fait horreur : elle ne le connaît encore que sous forme d'inscriptions sur la muraille du Labyrinthe : elle s'arrache par la fuite à son affreux futur. [...] ²⁷⁰

Tous les termes du texte précédés de possessifs se réfèrent à ce personnage : « son destin », « son affreux futur », « sa stupeur », « sa haine », « son amour », « ses draps moites », « son malheur », « son corps », « son enfer », « son espérance », « son mensonge », « son imposture », « son crime », « ses ancêtres », « sa Crète souterraine », « ses morsures de fauve », « son immortalité suspecte », « son bourreau », « ses lèvres ». Et si « elle » devient complément, c'est « contre elle », « autour d'elle », « contre elle-même », « à cause d'elle » que les choses se produisent. Phèdre est protagoniste du début

jusqu'à la fin des actions qui la montrent jeune épouse, belle-mère amoureuse, reine mensongère, immortelle.

Phèdre est l'élément de jonction entre « Phèdre ou le désespoir » et *Qui n'a pas son Minotaure* ? La jeune fille désirante et osée du palais de Minos se fait *figure sombre, fiévreuse*, puis *spectre* qui parcourt les détours de son propre labyrinthe. Mais si le récit nous présente l'histoire de la Phèdre mythique ayant déjà tout vécu, la pièce de théâtre joue sur certaines de ces données en les insérant de façon allusive et en évoquant un passé qui conditionne le personnage et le contraint à suivre un chemin choisi à l'avance. Les traits d'animalité qui la rattachent à son demi-frère, son envie de dévorer et de mordre comme la phase obscure du combat amoureux sont les mêmes dans les deux textes.

| | |
|--|--|
| <p>Phèdre : [...]</p> <p>Et elle viendra, je la verrai, cette créature qui m'appelle du fond de son absence, et sans laquelle on ne comprendrait pas pourquoi Phèdre a vécu. Et dans l'étroit assemblage de nos deux corps, personne ne saura si je meurs ou si je mords, ni si ce que j'embrasse est mon gibier ou mon chasseur.²⁷¹</p> <p style="text-align: right;"><i>Qui n'a pas son Minotaure ?</i></p> | <p>Poussée par la cohue de ses ancêtres, elle glisse le long de ces corridors de métro, pleins d'une odeur de bête, [...]</p> <p>A fond des galeries de mine de sa Crète souterraine, elle finira bien par rencontrer le jeune homme défiguré par ses morsures de fauve [...]²⁷²</p> <p style="text-align: right;">« Phèdre ou le désespoir »</p> |
|--|--|

Phèdre, la fille de Minos et de Pasiphaé fait tout pour conquérir Thésée, ce faisant elle s'achemine vers la fatalité, tel que l'annonce la dernière phrase de la pièce de théâtre, tel que nous le confirme le récit.

Phèdre est une héroïne tragique. La narratrice de « Phèdre ou le désespoir » nous le rappelle en faisant un hommage à l'un de ceux qui à ses dires *mua son histoire en la poésie la plus pure*. Le « *Elle ne l'a pas revu depuis la grande scène du troisième acte [...]* », incrusté comme une perle dans les dernières phrases de son récit n'est en effet que le rappel de l'acte trois de la *Phèdre* (1677) du grand Racine.

²⁷⁰ Marguerite Yourcenar « Phèdre ou le désespoir » in *Feux*. Op.cit. pp. 31-32

²⁷¹ Marguerite Yourcenar. *Qui n'a pas son Minotaure ?* Op.cit. pp 196-197

²⁷² Marguerite Yourcenar « Phèdre ou le désespoir » in *Feux*. Op.cit. pp. 36

Suggestion pédagogique

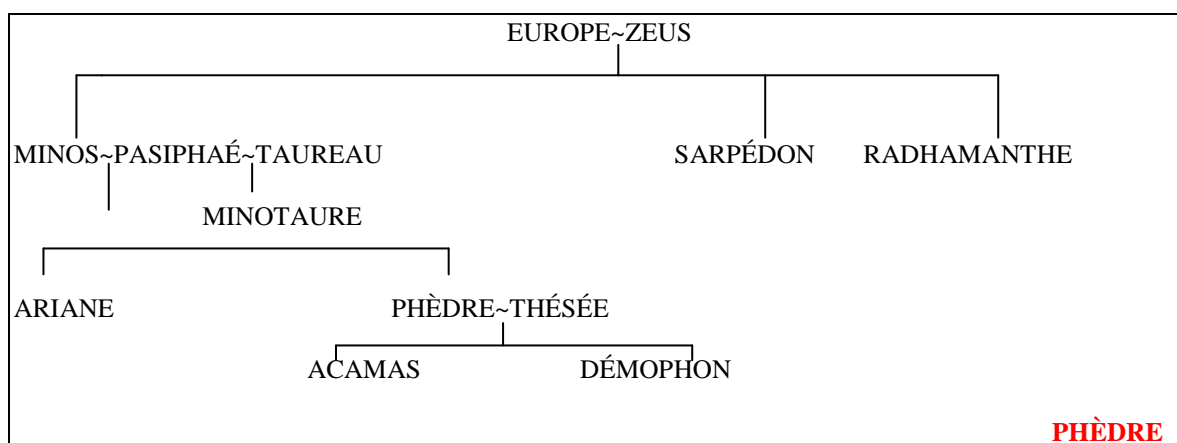
Objectifs généraux : Amener les étudiants à approfondir la compréhension d'un texte mythique

Supports : - Extraits d'un dictionnaire de mythologie sur le mythe de Phèdre.

- Textes intégraux : *Qui n'a pas son Minotaure ?* et « Phèdre ou le désespoir » de Marguerite Yourcenar

Consigne : Avec *Qui n'a pas son Minotaure ?*, nous quittons Thésée et Phèdre au moment où ils s'approchent d'Athènes. Apprenez ce que devient Phèdre après, en lisant le récit de *Feux* « Phèdre ou le désespoir ». Mais préparez-vous pour cette lecture en vous rappelant l'histoire familiale de Phèdre.

I. a. A partir de tableau généalogique²⁷³ qui suit, écrivez un texte pour présenter Phèdre



b. Comparez votre production à la notice de dictionnaire ci-dessous. Qu'est-ce qu'on apprend de nouveau sur Phèdre dans cette notice ?

« Fille de Minos, roi de Crète, et de Pasiphaé, Phèdre était la sœur d'Ariane. Toutes deux furent choisies comme épouses par Thésée. Comme ce dernier avait quitté sa résidence royale, Phèdre conçut pour Hippolyte, son beau-fils, un amour coupable. Elle se rendit à Trézène, où il séjournait, pour l'approcher et l'admirer. Hippolyte ne remarqua pas son manège. Parvenue au dernier degré d'une maladie de langueur, désespérée, elle lui écrivit une lettre où elle lui avouait son amour et lui décrivait les souffrances qu'elle endurait. Horrifié, Hippolyte brûla l'indiscrète épître et se rendit auprès de sa belle-mère pour lui adresser de violents reproches. Phèdre, dans son affolement, l'accusa publiquement d'intentions incestueuses et se pendit. »²⁷⁴

II. Lisez le récit « Phèdre ou le désespoir », puis, faites les activités ici proposées et répondez aux questions posées.

²⁷³ Le tableau proposé, avec une légère modification formelle, a été extrait de Joël Schmidt. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Librairie Larousse-Paris, 1985.

²⁷⁴ Joël Schmidt, *Ibidem*, pp 245-246

- a. A l'intérieur d'un paragraphe unique vous trouverez les différentes étapes de la vie de Phèdre. Divisez donc le texte en parties, en fonction de ces étapes. Donnez un titre à ces parties.
- b. Repérez tous les lieux du texte. Identifiez ceux qui appartiennent à Phèdre, ceux qui appartiennent à Hippolyte et ceux qui appartiennent à Thésée. Comment ces lieux entrent-ils en relation ?
- c. Dans ce récit il y a des lieux *intrus*. Pourquoi a votre avis Marguerite Yourcenar les a inclus dans son texte ? En quoi ces lieux seraient-ils rattachés au mythe de Phèdre ?
- d. Phèdre quitte-t-elle vraiment son pays en épousant Thésée ? Justifiez.
- e. En français, la locution « l'énergie du désespoir » fait référence à « la force déployée lorsque tout est perdu ». On dit « se défendre avec l'énergie du désespoir ». A quel moment du texte que vous venez de lire on peut appliquer cette locution ?
- f. « [...] Elle [Phèdre] se confesse avant de mourir, pour avoir une dernière fois le plaisir de parler de son crime »²⁷⁵. De quel crime parle-t-on ? Est-ce que ce crime est annoncé dans la pièce *Qui n'a pas son Minotaure* ?
- g. Repérez dans le récit « Phèdre ou le désespoir » et dans la pièce *Qui n'a pas son Minotaure* ? tous les signes d'animalité du personnage de Phèdre. Quelles conclusions pouvez-vous en tirer ?
- h. « *Phèdre accomplit tout* » mais qu'est-ce qu'elle possède ? Relevez du récit tous les termes précédés d'un adjectif possessif, puis, faites-les suivre d'un ou deux mots explicatifs. Exemple : « *son espérance* : être aimée d'Hippolyte » ; « *son destin* :..... » ; « *son affreux futur* :..... »
- i. Le départ de Phèdre avec Thésée (*Qui n'a pas son Minotaure* ?) ne fait que la rapprocher de la fatalité. Pourquoi alors Phèdre dirait-elle sans doute « *merci* » ? (« Phèdre ou le désespoir »)

III. Production personnelle.

Ecrivez, à la manière de M. Yourcenar un portrait biographique d'un autre personnage de votre choix (Hippolyte/ Thésée/Ariane). 300 mots environ. Servez-vous des textes étudiés et d'un dictionnaire de mythologie. Lisez votre texte à haute voix, comme si vous étiez sur une scène de théâtre.

Prolongements pédagogiques

- Théâtre. Marguerite Yourcenar a admiré Jean Racine et s'est inspirée de son œuvre. La *Phèdre* classique se lit en effet derrière « Phèdre ou le désespoir » et dans beaucoup de passages de *Qui n'a pas son Minotaure* ? Il serait alors très intéressant de faire lire la Phèdre racinienne afin que les étudiants puissent aborder la relation entre les trois textes et saisir leurs différences. Il serait souhaitable que les étudiants puissent voir au moins une représentation de la pièce classique.

²⁷⁵ « Phèdre ou le désespoir » in *Feux*, *Op.cit* p. 36

- Littérature, langue et civilisation. La légende de la Phèdre antique et l'étude de « Phèdre ou le désespoir » de Marguerite Yourcenar pourraient déboucher sur une recherche sur le thème de l'*inceste* - amour coupable et de ses conséquences dans nos sociétés actuelles. Sous forme d'exposé ou de débat, les étudiants auraient l'occasion de montrer leurs compétences de compréhension et d'expression écrites et orales et leurs aptitudes à l'analyse et à
- l'argumentation.

« Clytemnestre o le crime »²⁷⁶

Le lecteur connaît l'histoire de Clytemnestre, telle qu'elle nous a été léguée par Eschyle. En réalité celui-ci avait fait honneur au roi intitulant *Agamemnon* la première partie de son *Orestie*. Selon cette source, Agamemnon avait sacrifié Iphigénie aux dieux pour que les vents lui soient favorables et portent sa flotte jusqu'à Troie. Il reviendra victorieux de cette guerre contre Troie. De retour en sa ville, Clytemnestre son épouse venge le sacrifice d'Iphigénie en tuant, de concert avec son amant Egisthe, Agamemnon son époux.

Dans le récit yourcenarien « Clytemnestre o le crime », Agamemnon n'apparaît que comme fantôme, voire fantôme, cauchemar. Son patronymique y est effacé. Il n'est nommé que par les lieux où il régna (Mycènes) ; d'où il partit (La Nauplie, Salonique) ; où il lutta (Troie). Cependant, les allusions à ses maîtresses (des Juives, des Arméniennes, des Turques) ; certains énoncés périphrastiques « *Idole énorme usée par les caresses des femmes asiatiques, éclaboussée par la boue des tranchées* »²⁷⁷ ; les pronoms « lui », « il », « le » ; les groupes nominaux « cet homme » ; « mon homme » ; « celui que j'aimais » ; « l'autre » , ne laissent aucun doute : Agamemnon a beau ne pas être désigné de son nom, il s'affirme depuis son absence comme une obsession pour Clytemnestre.

« Clytemnestre ou le crime » est en effet le récit de la reine emprisonnée dans sa tragédie. Elle s'adresse aux Juges, ombres imperturbables qui la regardent, l'écoutent. Seule sa parole compte ici. Nous autres, lecteurs, spectateurs, nous faisons partie des jurés

²⁷⁶ Marguerite Yourcenar. « Clytemnestre ou le crime » in *Feux*. *Op.cit.* pp 172-190

²⁷⁷ Marguerite Yourcenar. *Ibidem* p, 176.

à qui elle s'adresse. Ce monologue peut être lu dans la perspective d'une mise en scène à réaliser par les étudiants, c'est pourquoi il faudrait les amener à observer les caractéristiques de la parole ; à considérer la manière dont l'espace se présente ; à imaginer les didascalies et l'action scénique.

La parole

Le personnage s'exprime à la première personne et utilise les temps du discours (présent, passé composé, futur) ; elle se servira de ceux du récit (imparfait et passé simple) dès qu'elle commencera à raconter les faits.

L'échange théâtral se produit d'emblée avec « Clytemnestre ou le crime ». « *Je vais vous expliquer, Messieurs les Juges ...* » dit la voix de la reine. A partir de là, elle pose le cadre de la situation d'énonciation : « *J'ai devant moi* » / « *Vous savez mon histoire : ...* » / « *Vous êtes venus ici pour que* » / « *Et dans ce court espace, il faut encore que ...* ». Puis, au cours de son récit qui prend la forme d'une argumentation de ses actes, elle entretient la communication en répétant l'appel : « *Messieurs les Juges ...* ». Enfin, impuissante elle leur adressera une dernière question qu'elle sait sans réponse : « *Que faire ?* »

L'espace

Dans « Clytemnestre ou le crime » il faut distinguer l'espace du passé autrement dit, celui du récit fait par la reine, et l'espace du présent, temps dans lequel elle se trouve au moment où elle parle.

L'espace du passé

Il se réduit au foyer que Clytemnestre habite et d'où elle guette le retour de son époux et à un ailleurs inconnu où elle imagine Agamemnon, ailleurs situé à l'Est ; sur les routes de la mer ; dans les campements des soldats ; à Troie. Le foyer, centre de sa vie, qu'elle a désiré et servi, s'oppose ainsi à l'espace pluriel où elle voit son mari, cédant à toutes les tentations et à toutes les aventures. Clytemnestre se dit toujours sur un seuil en train d'attendre, aux portes d'une maison devant laquelle une colline lui « *bouche l'horizon* ». Le petit espace de son attente *adhère à son corps* qui devient lui-même

espace, « *comme une grande maison vide pleine du battement d'une inutile horloge* »²⁷⁸. Les sentiments qu'elle éprouve vis-à-vis de son époux modifient l'espace qu'elle habite. Ainsi son foyer a-t-il une couleur, une inclinaison du sol, une profondeur. Il est or comme la gloire, rouge comme le sang, enfin noir comme les ombres souterraines. Il est glissant, en pente raide, étouffant comme une prison, large comme l'Enfer.

L'espace du présent

L'espace du présent est délimité par le corps et la voix de Clytemnestre et par le regard des Juges qui lui font face. Cet espace présent est à la fois le cadre de la parole, contenant la mémoire d'un passé obsédant fait d'amour, de passion, d'adultère, de crime et d'attente désespérée. Le présent de Clytemnestre est habité par la hantise de son crime.

Les didascalies et l'action scénique

Le texte ne comporte pas de didascalies puisqu'il s'agit d'un récit poétique. Mais vu le caractère dramatique de ce monologue et en pensant à une possible théâtralisation il serait utile de demander aux étudiants d'écrire, comme le ferait un dramaturge, les indications scéniques destinées aux éventuels comédiens.

Quant à l'action scénique, très réduite ici, elle pourrait être pensée en termes de mouvements de la comédienne sur scène, de ses déplacements, de ses regards, des inflexions de sa voix.

²⁷⁸ Marguerite Yourcenar. « Clytemnestre ou le crime » in *Feux, Op.cit.* p. 177

Voici à titre indicatif les possibilités qui s'ouvrent en vue d'un travail personnel des étudiants :

- Étude de la structure des deux textes (précisions quant au genre de l'un et de l'autre)
- Le personnage de Clytemnestre : ses sentiments vis-à-vis d'Agamemnon et d'Égisthe dans les deux textes
- Le récit du meurtre dans les deux textes
- La vengeance dans l'un et l'autre texte
- La parole de Clytemnestre
- Le vieillissement du corps des amants
- L'animalisation de l'humain (voir notamment le personnage d'Agamemnon)
- La mort comme un accouchement

Il s'agirait pour eux de faire une lecture attentive des deux textes en suivant l'un des axes de lecture, pour pouvoir après rendre compte de leurs conclusions, devant la classe. Ce type de lecture qui paraît trop thématique et littéraire si l'on pense à un travail exclusif sur le théâtre de Marguerite Yourcenar est très important dans une étape de préparation du texte à mettre en scène. Ajoutons à cela que certains étudiants sont très motivés par ce type de recherche et il faut donc les y encourager.

Nous concevons la représentation comme le fruit d'un travail qui partirait d'une étude préalable qui s'étendrait sur plusieurs séances et qui comprendrait comme nous avons déjà vu l'observation du paratexte et du texte. Si cette approche peut être sautée dans le cas de certains auteurs, dans le cas de Marguerite Yourcenar, elle devient indispensable. Les allusions mythologiques, les renvois à d'autres œuvres, les métaphorisations complexifient sa littérature, de sorte que si l'approche du texte n'est pas bien balisée nous risquons de détourner les étudiants à jamais de l'écriture yourcenarienne.

En proposant de lire « Phèdre ou le désespoir » et « Clytemnestre ou le crime » en les reliant à *Qui n'a pas son Minotaure ?* et à *Électre ou la Chute des Masques*, nous avons voulu d'abord, donner un exemple d'auto-intertextualité. Ensuite, faire observer le fonctionnement de deux récits mythiques, l'un comme portrait biographique ou récit de vie

et l'autre comme monologue de théâtre, dans l'espoir que les deux puissent être lus à haute voix ou joués.

Nous allons aborder maintenant la façon dont l'épitéxte théâtral pourrait être exploité en classe de FLE, au niveau avancé. Nous commencerons par une proposition concernant l'exploitation pédagogique d'un film, pour passer après à d'autres formes épitéxtuelles.

TEXTES SOCIAUX

Utilisation pédagogique de l'épitéxte

« Le crépuscule d'Éros » (*Les Dieux ne sont pas morts*), *Les Charités d'Alcippe* ou « Les clés de l'Église » (*Songes et Sorts*) seraient des textes à rapprocher de *Le dialogue dans le marécage* car on y trouve quelques lignes dominantes communes. Mais comme ce dernier ouvrage a donné lieu à la réalisation d'un film, nous préférons, ne serait-ce que de manière très rapide, observer ce passage à l'écran. Pour terminer, et pour répondre au deuxième sens de notre chapitre final correspondant aux « autres textes », nous aborderons divers documents épitéxtuels.

L'exemple d'un film : *Le dialogue dans le marécage*

Le dialogue dans le marécage de Marguerite Yourcenar a été adapté pour la télévision, ce qui nous permet de prévoir un visionnement en classe. Parmi toutes les possibilités d'exploitation qu'offrent les documents télévisuels, nous pencherions ici pour une lecture double: celle de la pièce de théâtre en tant que matériau de base et celle du film en tant que récréation. Cette deuxième lecture, bien différente de la première suppose d'une part l'observation de tous les aspects qui permettent de faire le descriptif du document et qui concernent ce type de spectacularisation (date du passage à l'écran ; chaîne de diffusion du film ; heure de la séance ; public destinataire ; type de film - théâtre filmé ou film produit pour la télévision - ; durée; audience) ; de l'autre, la comparaison avec l'hypotexte de manière à faire saisir ce que le langage télévisuel ou cinématographique offre de spécifique au spectateur, par rapport au support papier. Le

visionnement du film demande en effet, une attention particulière sur les éclairages ; les sons (musique ou bruitages) ; les acteurs (leur physique, leurs costumes et maquillages, leur jeu, leur diction, leur voix) ; les objets ; l'espace (ouvert ou fermé, naturel ou artificiel, vaste ou réduit, visible et invisible) ; le texte (comment est-il dit ? - crié, susurré - ; est-il entier par rapport à la source ? ; adapté?) ; les rapports entre le texte et les images scéniques. Voici ci-dessous une proposition pédagogique possible:

***Le dialogue dans le marécage* de Marguerite Yourcenar**

Supports : *Le dialogue dans le marécage* de Marguerite Yourcenar adapté par Nathalie Léger et Dominique Gros

Consigne :

***Le dialogue dans le marécage* de Marguerite Yourcenar a été adapté pour la télévision.**

Vous allez voir ce film.

Un spectacle résulte de la concurrence de plusieurs aspects qui se présentent de façon simultanée aux yeux du public. Si on veut analyser ce spectacle il importe de retrouver les éléments qui le constituent, les uns après les autres, tout comme on s'efforcerait pour retrouver les parties d'un puzzle.

Éclairages, objets, acteurs, sons, rythme, action, texte sont, entre autres, des parties essentielles à observer lorsqu'on veut étudier un spectacle mis en scène ou à l'écran.

Vous avez déjà vu le film *Le dialogue dans le marécage*

Vous allez maintenant travailler à deux ou à trois pour faire un visionnement critique du même document. Pour cela, vous procéderez ainsi :

1. Parmi les aspects à aborder (espace/ lumière/sons/objets/comédiens), vous choisirez celui qui vous attire le plus de façon à l'exploiter sous toutes ses formes.
2. Vous ferez une fiche qui orientera votre visionnement à la manière de la fiche que voici pour la lecture de la fable dans une mise en scène particulière :

Exemple de fiche pour analyser un spectacle (extrait). La fable dans cette mise en scène :

- a. *Quelle histoire est racontée ? Résumez-la. La mise en scène raconte-t-elle la même chose que le texte ?*
 - b. *Quels choix dramaturgiques ? Cohérence ou incohérence de la lecture ?*
 - c. *Quelles ambiguïtés dans le texte, quels éclaircissements dans la mise en scène ?*
 - d. *Quelle organisation de la fable ?*
 - e. *Comment la fable est-elle construite par l'acteur et la scène ?*
 - f. *Quel est le genre du texte dramatique selon cette mise en scène ?*
 - g. *Autres options de mise en scène possible.*¹
3. Une fois que vous avez fabriqué votre fiche, répondez aux questions. Visionnez de nouveau le film en ciblant votre regard sur ce qui vous intéresse.
 4. Exposez le résultat de votre travail et de votre lecture critique, oralement et devant la classe

[La pièce adaptée a été interprétée par Dominique Wilms dans le rôle de Sire Laurent ; Denis Léger Milhau dans celui de Candide et par Hélène Lapiower qui jouait La Pia. Le cadre est un paysage naturel de dunes qui alterne avec une chambre d'hôpital où Sire Laurent est hospitalisé. Au niveau de l'espace, c'est la différence la plus importante par rapport au texte de base et peut-être aussi la lumière très claire qui s'oppose aux tons crépusculaires que l'on avait imaginé en lisant la pièce.]

Diverses formes épitextuelles à exploiter

A part le film dont nous venons de parler, et d'autres réalisés à partir d'œuvres romanesques de Marguerite Yourcenar (*Comment Wang Fo fut sauvé*, de René Laloux ; *Le coup de grâce* de Volker Schlöndorff, ou *L'œuvre au noir* d'André Delvaux), il existe une série de documents télévisuels sur l'œuvre et la vie de l'écrivain qui constituent une source très riche pour la préparation de séquences pédagogiques. Ces documents et d'autres tels que les entretiens, les lettres, les tables rondes, font partie de ce que Gérard Genette a appelé épitexte et qu'il a défini comme ceci :

Est épitexte tout élément paratextuel qui ne se trouve pas matériellement annexé au texte dans le même volume, mais qui circule en quelque sorte à l'air libre, dans un espace physique et social virtuellement illimité. Le lien de l'épitexte est donc *anywhere out of the book*, n'importe où hors du livre.²⁷⁹

L'épitexte que la vie et l'œuvre de Marguerite Yourcenar ont généré est assez abondant et va d'une simple annonce publicitaire à tout un livre d'entretiens²⁸⁰. Citons, pour mémoire, certains documents épitextuels concernant le théâtre, dont on pourrait se servir en classe de langue :

- affiches
- notes de mise en scène

²⁷⁹ Gérard Genette, *Seuils*, Éd. du Seuil, 1987, p. 316

²⁸⁰ Se rappeler à ce propos le livre : Marguerite Yourcenar de l'Académie française *Les yeux ouverts. Entretiens avec Matthieu Galey*. Éd. du Centurion, 1980.

- maquettes de décor
- photos de comédiens
- programmes de spectacle
- interviews (radiophoniques, télévisuels, journalistiques)
- articles de journaux (publicitaires et critiques)
- correspondance (entre l'écrivain, le/s metteur/s en scène, les comédiens)
- informations télévisées
- opinions des spectateurs

Pour ce qui est de la vie littéraire de Marguerite Yourcenar, des entretiens télévisés sur les moments clés de sa carrière sont aussi à notre disposition.

Tous ces documents ont un intérêt en soi : ils ont une forme canonique forgée par l'usage - dans ce sens ils sont modélisants - ; un contenu linguistique à découvrir et répondent à un objectif de communication précis. En plus, conçus par et pour des francophones natifs, ils ont la saveur de l'authentique ce qui les fait très motivants pour les étudiants étrangers. En dehors de cela, il importe d'en prendre compte parce qu'ils constituent l'union entre la littérature et son public. En effet, tous ces documents sont très révélateurs des rapports qu'une société entretient avec le théâtre et la littérature ; de la portée que ceux-ci peuvent avoir dans leur milieu ; de la manière dont ils s'intègrent à la vie sociale. L'épitéxte, porteur d'indices culturels propres devient donc, avec le texte de théâtre, un instrument essentiel pour que les étudiants se construisent une compétence qui sera non seulement linguistique et littéraire mais aussi culturelle.

Dans les paragraphes qui suivent, et à titre indicatif, nous faisons référence à quelques documents utiles pour une classe de FLE qui s'intéresserait à l'œuvre de Marguerite Yourcenar.

Enregistrements télévisuels

- « Histoire personnelle de la littérature française » : émission de Jean d'Ormesson et d'Olivier Barrot. Parmi tous les documents qui constituent l'épitéxte public, certains enregistrements télévisuels et radiophoniques

témoignent de la répercussion qu'ont eue les publications des *Mémoires d'Hadrien* et de *L'Œuvre au noir* de Marguerite Yourcenar et l'entrée de l'écrivaine à l'Académie française. Dans l'émission citée, diffusée par la cinquième chaîne de télévision française, les invités se rappellent le bouleversement qu'avait provoqué cet événement : « *350 ans sans femmes, cela faisait un raz-de-marée* », entend-on. Ensuite, commentant les *Mémoires d'Hadrien*, ils donnent leur avis sur l'œuvre.

- « Le journal de l'histoire », du 9 mars 2000 a fait une émission consacrée à la journée des femmes. A cette occasion, Josyane Savigneau, biographe de Marguerite Yourcenar parlant du même fait se souvient de certaines méchancetés qui seraient sorties de la bouche de quelques académiciens opposés à Yourcenar et d'autres personnalités publiques. « *Elle était comme une grosse termite fécondée par tous ce types à col vert* » aurait dit Mathieu Galey. Puis, se référant à la langue, la biographe dit que Marguerite Yourcenar avait une « écriture sans âge » et d'ajouter : « Elle écrivait comme quelqu'un qui écrit –elle ne voulait pas le reconnaître– comme quelqu'un qui a passé la majorité de sa vie dans un endroit où on ne parlait pas sa langue et elle disait que *c'est très bien, comme ça ma langue n'est pas parasitée par ces petits mots qui passent, apparaissent et qui durent dix ans et qu'après on n'utilise plus* ».
- ARTE, dans son émission du 8 septembre 1998 « Marguerite Yourcenar, une vie d'écriture » invite les participants à cette rencontre télévisée à s'exprimer sur l'œuvre, sur la femme et l'écrivain et sur sa vision du monde, sur ses influences. « *Elle avait une tendresse pour Victor Hugo. C'est le poète qui la foudroie* ». Elle a fait « *une grande révérence à Thomas Mann* »²⁸¹. « *Son idée de la liberté venait de la Grèce comme son idée de l'homme et du style* ». *Feux* : « *revendication d'être soi même, d'être différent des conventions* ». « *Elle voyait le monde dans une perspective plus géologique qu'anthropologique, beaucoup plus vaste* ». Voilà quelques unes des phrases glanées au fur et à mesure de notre écoute.

²⁸¹ Voir à ce propos « Humanisme et hermétisme chez Thomas Mann » par Marguerite Yourcenar in *Essais et Mémoires*, Gallimard, 1991.

- « Marguerite Yourcenar 1903-1987 » est un film documentaire de Josyane Savigneau et de Dominique Gros. On y trouve un récit chronologique, illustré de photographies et d'images tournées sur les lieux de vie, de visite ou de passage de Marguerite Yourcenar. Sur voix off, sont reproduits des commentaires, de même que la lecture de quelques extraits de l'œuvre. Ce film inclut également quelques extraits de l'émission « Apostrophes » de Bernard Pivot, enregistrée en 1979. Il s'agit là d'un exemple d'intertextualité « télévisuelle ».

Ces enregistrements sont, parmi beaucoup d'autres, des exemples de ce que l'on pourrait utiliser comme « document authentique » et vivant en classe de français langue étrangère pour l'approche d'un écrivain et de son œuvre. L'avantage c'est qu'ils offrent dans les courtes limites d'une émission, plusieurs voix, plusieurs points de vue, plusieurs images anciennes et actuelles dont l'étudiant étranger est toujours très friand. Le travail de préparation pédagogique que demande ce type de documents n'est pas pour autant moins important. Là encore il faut opérer des choix et se garder de les présenter comme un film que l'on verrait soi-même à la télévision ou au cinéma, sans s'arrêter. On pourrait le faire, mais d'une manière occasionnelle. Pour que le visionnement soit efficace et qu'il intéresse les étudiants il faut préparer des fiches de travail, en fonction du document, de la classe et des objectifs qui se poursuivent au moment de la présentation du document.²⁸² Mais d'une manière générale, le travail pédagogique devrait tenir compte d'une part, du type d'émission et de sa structuration et de l'autre du contenu linguistique, communicationnel, littéraire et culturel. Les tâches à réaliser à partir de ce genre de documents peuvent être très variées et embrassent simultanément plusieurs compétences, ce qui s'adapte bien à un niveau avancé où il s'agit de perfectionner le code plus que de l'apprendre.

²⁸² Thierry Lancien développe depuis des années des recherches sur le travail de la vidéo en classe de langue. Nous renvoyons le lecteur à ses livres qui sont d'une grande utilité.

Correspondance

« A JEAN MARCHAT [TÉLÉGRAMME]

Le 24 septembre 1954

Votre direction est admirable, mais tout votre art n'empêchera pas que Holt n'ait ni la dignité, ni l'ardeur, ni la vigueur nécessaire. Son jeu est mesquin, superficiel, et vulgaire. Exige une autre actrice. N'ai jamais dans ma correspondance fait autre chose qu'accepter provisionnellement déférant à votre choix et suis revenue à Paris pour décision avec assurance donnée par vous que les acteurs pouvaient être changés avant la sixième répétition. Société des auteurs confirme droit au changement. Graves doutes aussi au sujet Oreste. Demande sérieuse audition Muselli. Prière me téléphoner vous-même avant répétition,

(signé) Marguerite Yourcenar »

Le télégramme ci-dessus fait partie d'une correspondance échangée entre Marguerite Yourcenar et les directeurs du Théâtre des Mathurins de l'époque, M. Jean Marchat et Mme Harry Baur au sujet de la mise en scène d'*Électre ou la chute des masques*, à Paris, en 1954. L'écrivain exerçant son droit de regard en tant qu'auteur de la pièce réclame des changements dans la distribution. Mais les directeurs du théâtre, n'ayant pas inclus dans les contrats faits aux acteurs la clause d'essai qui stipule qu'en cas de non satisfaction le pacte peut être annulé, les engagent ouvrant ainsi un conflit long et nuisible pour les caisses de leur théâtre. L'affaire a en effet tourné en différend porté devant le Tribunal civil de Paris et les responsables des Mathurins ont dû restituer la somme de 500000 francs de dommages et intérêts à l'écrivaine.

Le courrier échangé entre Marguerite Yourcenar et des éditeurs, des gens de théâtre et des amis, donne une idée assez claire de l'engagement et des difficultés qu'implique la décision de mettre en scène un texte de théâtre. Il n'est pas alors inutile que les étudiants en prennent connaissance. Des témoignages de ce genre replacent la littérature dans un contexte qui dépasse de loin le livresque et la relation intime et quasi anonyme entre l'écrivain et son lecteur. La littérature à travers l'enjeu d'une représentation théâtrale,

comme c'est le cas ici, devient le creuset de tensions, d'intérêts et de convictions qui engagent l'auteur du texte, les responsables d'un théâtre, les comédiens, le metteur en scène, les décorateurs et techniciens entre autres.

La publication du livre de correspondances dont nous avons pris le télégramme ci-dessus a à son tour provoqué des commentaires juteux tels ceux que l'on peut lire dans La chronique du Figaro du 3 juin 2004 où Angelo Rinaldi traite Marguerite Yourcenar de « *procédurière tout terrain* » et la range dans la catégorie triadjectivale des femmes « *emmerdeuses, emmerdantes et emmerderesses* » ; ou encore ceux de l'article de Stéphane Denis dans Le Figaro magazine du 28 mai 2004 où par un jeu de mots du titre « Lettres recommandées » il incite le public à se procurer ce livre qui montre entre autres la lutte inégale entre un écrivain et un éditeur (Gallimard) laissant derrière cela une image plutôt négative de la célèbre académicienne.

De la lecture de l'écrit jusqu'à sa mise en scène, le texte de théâtre engendre, répétons-le, beaucoup d'autres textes. Produit généralement d'une création individuelle, le texte de théâtre peut devenir phénomène social. D'abord parce que plusieurs personnes participent à sa réalisation, puis pour la répercussion que celle-là peut avoir auprès d'un groupe.

Des activités variées entourent la préparation d'un spectacle : des rencontres, des ateliers d'écriture critique, des conférences, des répétitions publiques, des lectures, comme en témoigne par exemple la lettre qui suit :

« A DENISE TUAL

a/s Banque Morgan
14, place Vendôme
Paris I (janvier 10 ou 11 ?*) 1955

Madame,

Monsieur Charles Orenge me fait part de votre projet de lectures dramatiques pour le printemps 1955 et pour l'automne et l'hiver 1955-1956. Il me dit que vous envisageriez la possibilité de donner une lecture d' *Électre ou la Chute des Masques*, ce qui m'intéresserait particulièrement, ayant à cœur de présenter au public dans de bonnes conditions cette œuvre si maltraitée sur la scène, ou le cas échéant d'une autre œuvre de moi se prêtant à ce genre de présentation.

Je serai heureuse, si, comme je l'espère, votre projet prend corps, d'entrer en correspondance avec vous sur ce sujet, et vous prie, Madame, de croire à l'expression de mes sentiments les meilleurs,

Marguerite Yourcenar »

Marguerite Yourcenar. *D'Hadrien à Zénon, Correspondance 1951-1956*, Gallimard, page 446.

Toutes les manifestations sociales - corolaire de la présentation d'un spectacle - sont accompagnées généralement, tel que l'on vient de voir, de documents écrits. Notes de mise en scène ; interviews ; extraits de carnets dramaturgiques ; cartes postales ; d'affiches ; programmes ; itinéraires ; pages d'agendas ; billets ; courrier ; traductions ; avant-textes, manuscrits en sont la trace. Ils portent tous les indices de leur but et ont un contenu particulier.

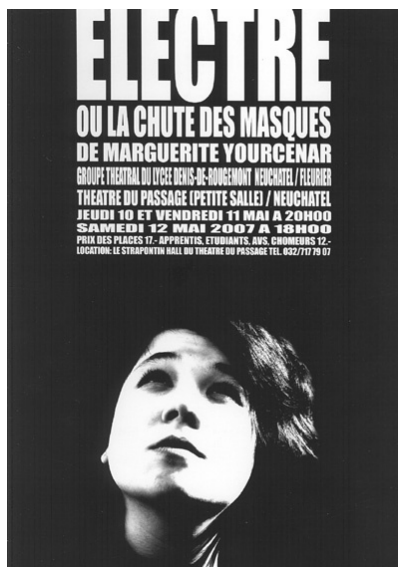
Des représentations des textes de Marguerite Yourcenar, reste-t-il des traces ?

Françoise Bonali Fiquet dans son livre sur la réception de l'œuvre yourcenarienne nous montre l'accueil que celle-ci a eu durant la période 1922-1994. En regardant ce livre on constate que toutes les pièces de théâtre de Marguerite Yourcenar ont été représentées en France et ailleurs, en français ou en langue étrangère et ce malgré les défauts dramaturgiques qu'on a pu leur reprocher. Certaines ont même été diffusées à la radio ou à la télévision. On remarque aussi que, à part les pièces de théâtre, d'autres œuvres de l'auteur, romanesques ou poétiques ont été adaptées pour la scène. *Mémoires d'Hadrien*, *L'œuvre au noir*, *Nouvelles orientales* ou les monologues de *Feux* sont devenus à un

moment ou à un autre, spectacle vivant qui a pu prendre la forme d'un ballet, d'un opéra-pantomime ou d'une libre adaptation théâtrale. Nous avons complété les renseignements obtenus dans le livre cité, avec d'autres qui vont jusqu'aux années 2006. En annexe, [page](#) ... nous proposons deux tableaux : le premier concerne la représentation des pièces de théâtre, le deuxième les adaptations de textes romanesques ou autres.

Affiches de théâtre

De toutes ces représentations théâtrales, beaucoup de traces ont été effacées par le temps ou se sont perdues, mais il en reste quelques unes dont les affiches sont un exemple. Les recherches que nous avons faites nous laissent cependant sur notre faim. La Bibliothèque Nationale de France ne conserve que neuf affiches de théâtre de Marguerite Yourcenar reproduites sous forme de diapositives. Sur Internet il est possible d'en trouver d'autres de même que des photos de représentations actuelles. L'affiche reproduite ci-après a été prise du réseau électronique :



Les affiches de théâtre, comme n'importe quelle affiche, font partie des stratégies publicitaires visant à attirer un public vers un produit spécifique. On les retrouve collées sur les murs des écoles, des théâtres, des institutions, sur des panneaux dressés à des fins de propagande. Elles s'adressent à tout le monde. Leur but est de renseigner le badaud sur le produit en question et de l'inciter à s'y rapprocher et dans le meilleur des cas à l'acheter.

En général elles ont une vie très courte, elles vivent le temps que dure le spectacle et si le spectacle est renouvelé, l'affiche l'est aussi. Cependant certaines de ces publicités faisant preuve d'une véritable valeur artistique sont promises à une vie plus longue qui n'a plus pour objectif de promouvoir un événement culturel mais de devenir décor d'une chambre, d'un café, d'une vitrine. En effet, ces affiches comportent généralement une image qui frappe l'imagination du passant. Chaque publicitaire fait son choix en fonction de ce qu'il veut mettre en valeur et du type de spectacle ou d'événement.

Les affiches sur le théâtre yourcenarien insistent parfois sur le nom de l'auteur. Alors elles incorporent une image réelle ou caricaturée de l'écrivain. D'autres fois elles donnent priorité au spectacle. Il y en a qui revalorisent le nom des protagonistes et d'autres qui mettent sur un pied d'égalité l'œuvre, l'auteur et l'acteur.

L'observation de ces affiches en classe pourrait remplir plusieurs objectifs : faire décrire le document ; faire dégager la relation qui s'instaure entre le texte et l'image ; trouver l'intention de l'affichiste ; analyser l'effet de l'affiche sur le public ; faire un rapport entre l'intention de l'illustrateur et l'effet réel sur le public ; anticiper sur le contenu d'une pièce non encore lue ; apporter un modèle pour la conception de nouvelles affiches ; demander d'améliorer l'affiche pour qu'elle soit plus percutante... Ces affiches peuvent aussi devenir le tremplin d'une activité de recherche sur les manifestations culturelles que sont les festivals de théâtre ou encore de la préparation d'un jeu dialogué.

La proposition ci-dessous pourrait constituer la transition entre l'étude de la biographie de Marguerite Yourcenar et de ses pièces de théâtre et les activités de jeu à venir. Il s'agit en effet de préparer un dialogue radiophonique où il serait question de promouvoir un spectacle par le biais du commentaire d'une affiche qui l'annonce.

Suggestion pédagogique. Les affiches de théâtre.

Objectifs généraux : amener les étudiants à réinvestir les connaissances obtenues par l'étude de la biographie de Marguerite Yourcenar et par la lecture de ses pièces de théâtre en un dialogue construit à partir d'un document authentique, en l'occurrence une affiche de théâtre.

Support pédagogique : Affiches de spectacles réalisés à partir de textes de Marguerite Yourcenar

Démarche pédagogique : Les étudiants se réuniront en petits groupes. Chaque groupe travaillera à partir d'une affiche. Ils construiront un dialogue/entretien par écrit qu'ils diront après devant la classe

Consigne et activités :

1. Choisissez l'une des affiches mises à votre disposition.
2. Observez-la avec soin et notez schématiquement tous les renseignements qu'elle donne et ceux qu'elle ne donne pas et qui seraient utiles pour un éventuel spectateur.
3. Imaginez que vous travaillez à la radio et que vous êtes responsable d'une émission culturelle.
4. Construisez un dialogue entre un locuteur de radio et le metteur en scène et un des acteurs du spectacle sur lequel vous allez parler. L'objectif de ce dialogue est de présenter aux auditeurs le spectacle sur Marguerite Yourcenar à venir. Le point de départ de la conversation sera l'affiche qui devra être décrite pour les auditeurs qui ne la voient pas. Le metteur en scène et l'acteur pourront expliquer les motivations de la conception de cette affiche publicitaire.
5. Etudiez le dialogue que vous avez écrit afin de pouvoir le jouer devant la classe.
6. Vous êtes à l'antenne, parlez !

Prolongements pédagogiques

Sur certaines affiches de théâtre que nous avons collectées, on lit : « Festival d'Avignon », « Festival de Carpentras ». Une recherche historique sur le Festival d'Avignon pourrait alors être proposée à des étudiants désireux d'approfondir leurs connaissances dans le domaine du théâtre français, en général. En travaillant sur l'histoire, l'organisation, les moments de gloire ou de dépression de ce festival l'étudiant sera amené à réfléchir au sens de ce type de manifestations culturelles cadre et à se forger une opinion sur leurs enjeux.

Notes de mise en scène

Les notes de mise en scène font généralement partie d'un dossier de presse destiné à présenter un projet de spectacle, auprès d'un théâtre ou d'une autre institution. Il s'agit d'écrits du metteur en scène qui ont pour but de justifier ses décisions de montage. Ce sont donc des notes argumentatives qui expliquent un projet, indiquent les modes d'adaptation choisis pour le spectacle et annoncent ce que celui-ci donnera à voir. Elles font partie de tout un dossier qui comporte, selon les cas, une copie de l'affiche du spectacle, des notices sur l'auteur du texte de théâtre, un résumé de ce même texte, un récapitulatif de la carrière du metteur en scène, de celle du responsable du montage ou de l'adaptation, de celle de l'acteur et du scénographe.

Les notes de mises en scène sont intéressantes à travailler en classe surtout pour leur caractère explicatif et argumentatif. Comme elles constituent un projet de spectacle, dans la mesure du possible il faudrait les présenter avec quelques témoignages de spectateurs ce qui donnerait la mesure de la réussite ou de l'échec du dit projet. Voici ci-dessous un exemple de notes de mise en scène suivies et de nos impressions de spectatrice.

Notes de mise en scène (extrait). *Feux* de Marguerite Yourcenar

« - Accompagner le jaillissement ininterrompu de la confiance : avant tout, une voix, une voix qui cherche la relation intime au spectateur dans un murmure à flot continu qui rende l'abondance et la richesse lyrique du récit, « l'expressionnisme baroque » dont parle Yourcenar. Donc pas ou peu d'intervention sonore extérieure aux textes qui seront pris à peu près dans leur intégralité et dans leur compacité.

- Se retenir malgré le « je » d'une incarnation trop immédiate de chaque personnage : je me servirai de la lumière pour « abstraire » en quelque sorte, rendre la présence dans la confrontation au public si ce n'est moins concrète, du moins stylisée. C'est pourquoi j'imagine l'actrice dans une quasi-obscureté, avec seulement quelques trouées de lumière à la recherche de fragments de son corps comme du corps de Marie-Madeleine pour le premier récit, et en revanche, un projecteur violemment braqué sur le visage face ou profil pour Clytemnestre mise en demeure par ses juges imaginaires de justifier son crime. »²⁸³

Opinion d'une spectatrice sur le même spectacle

« Le dimanche 25 mars 2006 à 17 heures nous nous sommes rendus au théâtre La Forge de Nanterre, en région parisienne. Au programme : *Feux* de Marguerite Yourcenar, mis en scène et interprétés par Emmanuelle Meyssignac. Avant l'entrée en salle les spectateurs sont prévenus que l'actrice souhaite qu'une partie d'entre nous se place dans les sièges de devant, tout près de la scène car elle veut un contact très étroit avec le public. Dès qu'on entre dans la salle de spectacle, on voit dans une ambiance de pénombres une sorte de mannequin déchu qui se tient en haut d'un escabeau. De la comédienne tout habillée en noir, on ne remarque que ses lèvres très rouges. On ne peut pas savoir si cet être, enveloppé par un habit à capuchon sombre, vit ou non. Plus qu'une vie, on a l'impression d'avoir devant nous une loque, car il n'y a que la voix, et encore, car on la devine plus qu'on ne l'entend. Le temps que les spectateurs s'installent, ces lèvres bougent et de temps en temps laissent entendre un souffle entrecoupé de mots incompréhensibles. Petit à petit les mots deviennent plus clairs mais ils n'atteignent jamais la moitié d'une voix comme celles que l'on entend habituellement. Ils gardent jusqu'au bout le ton susurré d'une confession, d'une plainte ou d'une prière. La voix s'articule et on devient témoins de l'histoire de Marie de Magdala. Entre le murmure, les silences et le noir de l'habit et de la salle, on s'impatiente. Les mouvements de la comédienne sont comptés et découvrent à peine un genou, un sein, une cuisse nue mais aussitôt recouverts par la toile de la tunique noire. C'est comme si cet être n'avait plus de corps. Ces parties montrées semblent n'être qu'un rappel de ce que la chair fut mais qui n'est plus. [...] »

Documents journalistiques. Marguerite Yourcenar et ses textes de théâtre, dans la presse francophone.

La reconnaissance unanime que la publication des *Mémoires d'Hadrien* et de *L'œuvre au noir* a valu à Marguerite Yourcenar, couronnement d'une carrière d'écrivain déployée depuis l'adolescence, l'a conduite à occuper un siège parmi les Immortels du quai Conti à Paris. Cet événement public a été diffusé et rediffusé à la télévision française,²⁸⁴ ce

²⁸³ Emmanuelle Meyssignac. Extrait des *Notes de mise en scène* pour son spectacle *Feux* du 29 mai au 30 juin 2002, au Théâtre Molière. Maison de la Poésie, à Paris.

²⁸⁴ La cinquième chaîne de télévision française a édité entre autres, les émissions suivantes : « La réception de Marguerite Yourcenar à l'Académie » ; « Plateau invitée : Josyane Savigneau » ; « Yourcenar ». France 3, dans la Collection « Ah Quels titres », conserve sur le même sujet, une émission intitulée « Laissez parler l'émotion ». Arte de son côté a diffusé « Marguerite Yourcenar, une vie d'écriture » et la version télévisée de « Le dialogue dans le marécage ».

qui a fait que pendant un certain temps la figure de l'écrivaine y a occupé une place assez importante. La radio, de son côté, a organisé des interviews et plateaux de discussion. En juillet 2007, à Paris, année-anniversaire du décès de l'écrivaine, on a pu réentendre la voix de Marguerite Yourcenar grâce à France Culture qui a rouvert ses archives sonores pour présenter à ce propos une émission quotidienne, pendant sept jours. A l'occasion, des spécialistes de l'œuvre yourcenarienne sont intervenus sur « Marguerite Yourcenar et la science », « Marguerite Yourcenar et l'histoire », « Marguerite Yourcenar et la Belgique », « Marguerite Yourcenar et la Grèce », « Les mythes », « Le théâtre », etc. La presse écrite s'est aussi fait écho des événements yourcenariens, en les diffusant au moment même où ils se sont produits et en les rappelant lors des commémorations.

Les nouvelles yourcenariennes que nous offrent les journaux portent sur l'œuvre littéraire et sur l'entrée de l'écrivaine à l'Académie française. La Bibliothèque Nationale de France possède à ce sujet deux dossiers de presse réunissant des articles publiés entre 1963 et 1973. Nous en avons retenus une trentaine et les avons organisés en trois groupes selon qu'ils concernent les publications des pièces de théâtre ; les critiques théâtrales et l'élection de l'écrivain à l'Académie française.

Articles de journaux sur les publications des pièces de théâtre

Les articles auxquels nous ferons référence ici concernent la publication des textes de théâtre de Marguerite Yourcenar chez Gallimard, en 1971, sous forme de recueil, en deux volumes.²⁸⁵ Ces articles sont signés soit par Marguerite Yourcenar, soit par des gens de lettres censés avoir de l'autorité pour pouvoir juger de la valeur d'un livre.

« Thésée, mythe éternel » (*Figaro littéraire* du 15.06. 1963, p. 4) signé Marguerite Yourcenar, est en partie la préface de *Qui n'a pas son Minotaure ?* C'est une chance de posséder les deux documents car ils permettent aux étudiants d'en faire une comparaison et de comprendre ce qui distingue un écrit journalistique d'un autre destiné à un livre. Le journal en question qui confie la plume à l'écrivaine se hâte de chapeauter l'article d'un

²⁸⁵ Certains de ces textes avaient déjà été publiés de façon isolée : *Le Mystère d'Alceste* en 1947, dans « Les Cahiers du Sud » puis chez « Plon » en 1963 ; *Électre ou la Chute des Masques* en 1947, dans « Le Milieu du Siècle », puis en 1954, chez « Plon » ; *Ariane et l'aventurier* (première version de *Qui n'a pas son Minotaure ?*), en 1939 dans « Les Cahiers du Sud » et sous son nouveau titre en 1963 chez « Plon ».

« Nous sommes heureux de présenter en exclusivité à nos lecteurs les pages consacrées au mythe de Thésée ».

Les Nouvelles littéraires, un mois plus tard incluent un article de Gabriel Marcel (« Plus Euripide que Euripide ») présentant *Le mystère d'Alceste* et *Qui n'a pas son Minotaure ?*, sous un jour très laudatif.

En juin 1971, *La Croix*, *Le Figaro*, *Le Monde*, *La Quinzaine littéraire* et *Études* «Revue des Livres » en mars 1972, parlent tous de la version définitive de *Denier du rêve* et de sa version dramatique *Rendre à César*.

Tous les critiques s'accordent sur la valeur du roman et presque tous hésitent sur celle de la pièce de théâtre qu'ils jugent plutôt avec réserve en attendant qu'une compagnie théâtrale se décide à la mettre en scène pour qu'enfin ses véritables qualités ressortent à la lumière. La mise en scène de la pièce par le Théâtre quotidien de Montpellier n'a pas pu satisfaire cette attente. A preuve, lisons un extrait de journal :

« [...] Mme Yourcenar a tous les dons. Elle a même réussi à transformer un de ses plus beaux romans, *Denier du rêve*, en une pièce manquée. *Rendre à César ?* Non, ce sont plutôt Montherlant et Gabriel Marcel qui ont servi d'exemples à Yourcenar, en portant à la scène des débats d'idées. Ici, dans la Rome de 1933, la préparation de l'assassinat du Duce jette les uns contre les autres une belle jeune femme, un médecin mondain, un vieux peintre, un petit Russe ambigu... Les formules ont beau être superbes - *Il en est des doctrines qu'on trahit comme des femmes qu'on abandonne : elles ont toujours tort* -, les personnages sont restés prisonniers des pages du roman. Une jeune troupe intrépide se jette à corps perdu dans ces dialogues délectable ment démodés. Le metteur en scène Michel Touraille vise haut : le long d'un rail, il promène au plafond le cadavre de son héroïne ! Mais pour entendre la voix de Yourcenar, la vraie, on n'a qu'une envie : relire ses textes. En nous donnant ce désir (et en révélant une comédienne attachante, Marie-Laure Derois dans le rôle de Lina, la petite putain condamnée), la troupe de Montpellier a bien mérité de la future académicienne. »

Extrait de l'article : « Train d'enfer et lenteur académique » *Faut pas payer !* de Dario Fo. Tréteaux du Midi *Rendre à César* de Marguerite Yourcenar. Théâtre du quotidien de Montpellier par Bruno Villien. *Le Nouvel Observateur*, 4 février 1980, page 75.

Tous les articles portant sur la publication de *Théâtre I* font référence à Marguerite Yourcenar comme l'auteur des *Mémoires d'Hadrien* et de *L'Œuvre au noir*. Le rappel de ces œuvres majeures et reconnues par le grand public sert d'aguicheur à l'éventuel lecteur des pièces de théâtre. Mais s'il y a un intérêt publicitaire évident dans ces articles, leurs auteurs essaient de rester justes dans leurs appréciations. Au regard des plus importants

romans de Marguerite Yourcenar, les textes réunis dans *Théâtre I* sont en effet présentés par eux comme des textes mineurs. La lecture n'en est pas pour autant moins conseillée : « [...] on ne peut tout à fait leur [à *Denier du rêve* et à *Rendre à César*] rendre hommage qu'en les remettant à leur place dans la courbe qui mène aux *Maîtres-livres* ; leur antériorité se pare alors des vertus qu'on accorde après coup aux tâtonnements » dit Christiane Baroche dans *La Quinzaine littéraire* du 1^o au 15 juillet 1971.

Annonces et critiques journalistiques sur les spectacles

Un deuxième groupe d'articles journalistiques est formé par des annonces de spectacles à venir ou par des critiques théâtrales. Les premières peuvent être, à quelques mots près, la forme réduite et dépourvue d'images d'un texte conçu à l'origine comme une affiche. Par exemple le texte que voici :

« * En Bref * La Monnaie de Paris propose jusqu'au 9 juillet un **HOMMAGE A MARGUERITE YOURCENAR** avec une exposition sur « **La vie et l'œuvre de Marguerite Yourcenar** » (du mardi au samedi de 13 heures à 18 heures), une pièce de théâtre, **Qui n'a pas son Minotaure ?** (du mardi au samedi à 20h30, le dimanche à 16 heures), un colloque « **Rencontres autour du théâtre de Marguerite Yourcenar** », avec la collaboration de la Société internationale d'études yourcenariennes (samedi 10 juin à 14 heures et dimanche 11 juin à 13 heures). Réservations : 46-33-39-55 (Monnaie de Paris, 11, quai de Conti, 75006 Paris). » *Le Monde*. 09/06/1989

Mais ces annonces peuvent aussi être plus longues et retracer l'historique d'un travail en train de se dérouler. Le but est alors de préparer le spectateur au prochain spectacle et à éveiller en lui sa curiosité. Ainsi, par exemple, deux articles parus en février 1988, dans *Le Quotidien de Paris*, rappelant la mise en scène du *dialogue dans le marécage*. On y fait allusion à la récente disparition de Marguerite Yourcenar ; à Jean-Loup Wolff, son metteur en scène et on invite les gens à aller voir ce texte « *d'un maniérisme attachant* » qui est présenté comme l'« *autre œuvre au noir* » de l'académicienne.

Les critiques de théâtre ont en général un contenu fixe qui comprend d'une part les noms de tous ceux qui participent au spectacle (auteur du texte, metteur en scène, décorateur, éclairagiste, musicien, costumier, acteurs ...) et les renseignements sur les lieux, jours et heures de la manifestation, tout en caractères plus petits et détaché du corps du texte. D'autre part, ce corps du texte porte un titre et généralement est illustré par une photo de scène. Le critique analyse alors le choix et interprétation scéniques, la distribution et la prestation des acteurs, les qualités et défauts du théâtre ou du lieu où se déroule le spectacle et donne une vue d'ensemble du jeu.

La mise en scène d'un texte de théâtre correspond à une commémoration ou à un hommage. Après la mort de Marguerite Yourcenar survenue en 1987, Jean-Loup Wolff a monté à Paris comme on vient de le dire *Le dialogue dans le marécage*. L'année d'après, ce fut le tour de *Rendre à César* mis sur scène au Théâtre de la Plaine par Jean-Pierre Andréani. « *L'originalité du drame repose sur les soliloques [...]. L'ensemble est bien*

A LA MONNAIE DE PARIS
Marguerite Yourcenar DU 3 JUIN AU 9 JUILLET 89
 THEATRE
 "Qui n'a pas son minotaure?"
 par la Cie Jean-Louis Bihoreau
 Avec l'aide de la Mairie de Paris et de la DRAC
 Salle Dupré : du mercredi
 au samedi à 20 h 30 et
 le dimanche à 16 h.
 Réservation FNAC
 © Editions Gallimard
 EXPOSITION
 A l'initiative de l'Association des Amis et
 Lecteurs de l'œuvre de Marguerite Yourcenar
 "La vie et l'œuvre
 de Marguerite
 Yourcenar"
 du mardi au samedi
 de 13 h à 18 h
 le dimanche réservé aux
 spectateurs du théâtre.
 11, Quai de Conti 75006 PARIS

fait, agréable à voir et à entendre. », dit Agnès Pichon.

En décembre de la même année, Michel Cournot du *Monde* signe une critique de théâtre qu'il conclut en ces termes : « *Toujours est-il que l'un des bons moments de théâtre, à présent, est l'adaptation scénique de Feux de Marguerite Yourcenar, dans une mise en scène de Jean-Pierre Nortel. [...]* »

L'approche du centième anniversaire de la naissance de Marguerite Yourcenar (2003) a déclenché une série d'activités parmi lesquelles les représentations théâtrales ont été à l'honneur. Cependant cette fois-ci, les dramaturges semblent avoir préféré les adaptations des textes consacrés, au montage des véritables pièces théâtrales. *Le Figaro*, *Le Monde* et *Le Parisien* de juin-juillet 2002 font part de l'adaptation des *Mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar par Marblum Jequier et Michel Grobéty au Théâtre Molière de la Maison de la Poésie à Paris. « Hadrien, les yeux ouverts sur la mort », « Une clarté grecque » et « Mémoires d'Hadrien », le sacre de Santini' sont les trois titres choisis par ces journaux pour parler de cet événement parisien.

Mais au-delà de ces dates clés, les textes de Yourcenar, dans leur version théâtrale ou adaptée, trouvent toujours une place sur les scènes non seulement parisiennes. En province, *La Petite Sirène* a souvent été investie par des écoliers. On a lu plusieurs articles où l'on raconte que des enfants engagés dans un projet d'école avaient travaillé avec ce texte. En 1999, par exemple, dans le cadre de l'opération « Faubourg des musiques » dans le Nord, plusieurs institutions scolaires ont participé à la réalisation d'un drame lyrique à partir de la pièce de Marguerite Yourcenar.

Plus près de nous (en novembre 2005) *Hanjo* de Yukio Mishima, traduit par Marguerite Yourcenar a eu sa place au Théâtre de l'Aquarium et *Feux* (mars 2006) au Théâtre La Forge de Nanterre.

Considérations et suggestions pédagogiques

Affiches, articles de journaux et notes de mise en scène sont ainsi des textes à proposer aux étudiants de français langue étrangère comme autant de documents authentiques contribuant à une compréhension de la pièce à l'étude et à celle du contexte réel dans lequel celle-ci prend place lorsqu'elle va être incarnée par des comédiens. On

pourrait y ajouter les programmes distribués aux spectateurs avant le spectacle, de même que certains entretiens publiés dans les journaux ou transmis en direct ou en différé à la radio, à la télévision et de nos jours sur Internet, à l'occasion d'une représentation.

Que faire de tous ces textes ? D'une manière générale, il est important d'avoir en tête les notions de pragmatique qui permettront de conduire les étudiants à la recherche des éléments qui situent le document dans un contexte. « Qui écrit ? » « Dans quel but ? » « Quelle est la source du texte, c'est-à-dire la revue ou magazine dont il aurait été extrait ? » « L'auteur de l'écrit est-il présent dans son texte ? » « De quelle manière ? ». Ce sont des questions très connues mais non pour cela moins importantes. La suite du travail sera spécifique à chaque texte et dépendra des objectifs du cours. Ceci dit, rappelons que les textes journalistiques permettent de dégager des canevas qui pourraient être réemployés par les étudiants par la suite, dans des textes rédigés par eux mêmes. Observer par exemple, de quelle manière les informations sont véhiculées sur une affiche, les aidera au moment de créer l'affiche de leur spectacle. Dégager les éléments que comportent les critiques théâtrales les aidera à rédiger leurs propres critiques, à avoir un œil attentif sur tout ce qui importe d'observer. Lire des notes de mise en scène leur fera comprendre qu'un metteur en scène doit argumenter et mettre en clair ses options avant de les faire connaître auprès des autorités du théâtre qui ont un droit de regard sur sa proposition. En bref, tous les apprentissages faits au cours du travail sur ces documents authentiques pourraient être réinvestis dans la préparation d'un projet de lecture ou de jeu qui exigerait des étudiants, entre autres, de créer des textes ciblés et variés dont une affiche, une critique, une note de mise en scène un programme de spectacle sont des exemples.

Les textes journalistiques peuvent être travaillés aussi par groupement, lorsqu'un thème commun les rassemble. Voici notre proposition. Les supports pédagogiques auxquels nous faisons référence se trouvent en annexe:

Suggestions pédagogiques

Théâtre I et II sous la loupe.

Objectifs généraux : amener les étudiants à saisir ce qui est commun à une série de documents de presse et les conduire à rédiger une synthèse de leur contenu.

Supports pédagogiques : des articles de journaux français extraits de *Les Nouvelles littéraires*, *Le Figaro*, *Le Monde*, *La Quinzaine littéraire*, *Etudes* et *Le Quotidien de Paris*.

Consigne et activités :

Le groupement de textes que vous avez sous les yeux comporte des documents journalistiques sur certains ouvrages de Marguerite Yourcenar. En voici le détail :

1. « Plus Euripide que Euripide » par Gabriel Marcel. *Les Nouvelles Littéraires*. 11.07. 1963, page 12.
 2. « Marguerite Yourcenar : « Denier du rêve » » par L.G. *La Croix*, 13/14.06.1971, p.7
 3. « Denier du rêve, monnaie flottante » de Robert Kanters. *Le Figaro*, 18 .06.1971, p. 28
 4. « Deux femmes hantées par le mal de vivre. Liliane Atlan. Marguerite Yourcenar » *Monde* 24.06 1971, p. 15 (Seul vous concerne l'intitulé « Marguerite Yourcenar »)
 5. « Rome, an XI du fascisme » par Christiane Baroche. *La Quinzaine littéraire* 1°-15.07.1971. pp 7 et 8
 6. « Marguerite Yourcenar. **Denier du Rêve** » ; « Marguerite Yourcenar. **Théâtre I** » B. Didier. *Etudes*, mars 1972, pp.462-463
 7. « Marguerite Yourcenar : son autre œuvre au noir » A.H. *Le Quotidien de Paris*, 6 février 1988.
 8. « Le dialogue dans le marécage. Un maniérisme attachant ». Armelle Héliot. *Le quotidien de Paris*, 14 février 1988
 9. « Rendre à César. Original » Agnès Pichon. *Le quotidien de Paris*. 9 février 1991.
- a. Reformulation et synthèse. Lisez tous ces documents, demandez-vous quel est leur but et à qui ils sont destinés. Puis faites une synthèse écrite de leur contenu en reprenant et en reformulant les idées essentielles.
 - b. Expression de l'opinion. Dans tous les articles que vous avez en main vous pouvez repérer l'opinion de celui/celle qui l'écrit. Cette opinion est-elle élogieuse ou critique. Quels sont les éléments linguistiques qui vous permettent de l'affirmer ? Notez votre réponse pour chacun des articles.
 - c. Rédaction d'un article critique. Imaginez que vous êtes journaliste dans un quotidien français. A l'occasion de la réédition du théâtre de Marguerite Yourcenar, on vous a demandé de faire une présentation critique de *La Petite Sirène* et d'*Électre ou la chute des masques*. Choisissez l'une de ces pièces et faites la critique correspondante. Votre écrit comprendra un résumé court du texte en question et votre opinion personnelle qui sera très marquée -positivement ou négativement-.
 - d. Discussion derrière un micro. Gabriel Marcel, Robert Kanters, Armelle Héliot, sont au micro de France culture avec l'animateur de l'émission « Livres pour la scène ». Ils discutent sur les pièces de théâtre de Marguerite Yourcenar (*Dialogue dans le marécage*, *Rendre à César* et *Qui n'a pas son Minotaure* ?) qui viennent d'être republiées. Élaborez le contenu de l'émission (questions du journaliste et réponses des invités) puis étudiez-le et enfin jouez le jeu.

Articles de journaux sur l'élection de Marguerite Yourcenar à l'Académie française

Un dernier ensemble de textes occupera maintenant notre attention. Il s'agit de trois articles écrits en février-mars 1980, parus dans *Le Nouvel Observateur* et dans *Le Figaro*, à l'occasion de l'élection de Marguerite Yourcenar à l'Académie française.

« Magouilles pour une immortelle » (*Nouvel Observateur*, 4 février 1980) ; « Le cas Marguerite Yourcenar » (*Le Figaro*, 6 mars 1980) et « Marguerite Yourcenar donnant donnant » (*Nouvel Observateur*, 10 mars 1980), retracent les avatars de cette élection avec beaucoup d'ironie, laissant à découvert les coulisses d'une institution aussi vieille que passionnée de principes.

Baissant d'un cran l'image de l'institution depuis le titre, *Le Nouvel Observateur* du 4 février révèle les manœuvres des académiciens rangés pour ou contre la candidature de Marguerite Yourcenar au fauteuil de Roger Caillois son prédécesseur. Les immortels auront eu beau laver leur linge sale « en famille », le prestigieux quotidien a éventé leurs vœux secrets comme il aurait peut-être fait pour n'importe quel défenseur de n'importe quel parti politique. L'article est d'ailleurs parcouru par un lexique qui définit bien l'enjeu de l'événement. « Pointage », « voix », « vetos », « votes », « chefs de file », « arguments et raisonnements de campagne », « hostile / favorable à », « rester dans une neutralité », « négocier sa voix contre un vote en faveur de son candidat favori », « position claire » sont des termes qui montrent clairement la face politique de l'affaire.

Le Figaro du 6 mars annonce déjà le moment du dépouillement du scrutin et parie sur la victoire de Marguerite Yourcenar :

À l'heure où dans la cour du collège des Quatre Nations, les représentants de la presse écrite, de la télévision et des radios du monde entier battront la semelle, en attendant de recevoir en pâture le nom des heureux élus, quelque part devant la côte californienne sur le pont d'un bateau de croisière, l'héroïne malgré elle de cette journée, portera son regard malicieux vers le grand large.

C'est ainsi que Vera Kornicker du *Figaro* termine son article après avoir présenté cette élection comme un cas médical dont « *l'accès de fièvre verte saisonnière* » serait le symptôme révélateur d'une misogynie héréditaire.

Le 10 mars 1980, à l'issue des résultats, Patrick Lorient interprète l'élection dans un article qu'il intitule « Marguerite Yourcenar : donnant-donnant... ». Encore une fois, le

Nouvel Observateur se moque de l'Institut, fréquenté par des « *messieurs fort élégants* » réunis autour d'un « *secrétaire perpétuel* » à la « *voix intemporelle* ». Ces « *immortels* » s'estimant au-dessus de leurs collègues de l'Académie aux Inscriptions et Belles-Lettres et de l'Académie des Sciences morales et politiques qui avaient déjà accueilli des femmes parmi eux, seraient restés réticents sur l'ouverture de l'Académie française aux femmes. Et le choix de Marguerite Yourcenar n'aurait été que la solution obligée d'une mesquine négociation. « *Donnant-donnant, Michel Droit a été élu par les gaullistes et chiraquiens grossis du clan Yourcenar, contre Robert Mallet, recteur de l'Académie de Paris, [...]* » qui devait lui, succéder au fauteuil de Josef Kessel comme Marguerite Yourcenar succéderait à celui de Roger Caillois.

Si nous avons retenu ces articles comme supports pédagogiques de notre prochaine tâche, c'est qu'ils offrent un regard différent de celui qu'un étudiant étranger peut avoir d'une institution comme l'Académie française et qu'ils peuvent être le point de départ, pour les apprenants intéressés, d'une recherche sur les différentes académies de lettres et sur leur rôle dans la société. Ajoutons à cela la motivation supplémentaire que peut avoir notre public argentin du fait de savoir que l'un de ses compatriotes occupe actuellement un siège à l'Académie française.

Suggestion pédagogique

L'affaire Yourcenar à l'Académie française.

Objectifs généraux : amener les étudiants à se renseigner sur l'Académie française et l'Académie royale de Belgique et à réfléchir sur l'importance de ces institutions et sur les différents regards qu'une société peut porter sur elles.

Supports pédagogiques : 1) Documents proposés par les étudiants eux-mêmes ; 2) trois articles de presse de l'année 1980 se rapportant à l'entrée de Marguerite Yourcenar à l'Académie française.

Démarche pédagogique : recherche documentaire individuelle ; lecture des documents proposés par le professeur ; mise en commun.

Consignes et activités :

- a. Marguerite Yourcenar a été accueillie à l'Académie française et à l'Académie royale de Belgique. Que savez-vous de ces institutions ? Si vous n'avez pas assez d'informations sur le sujet, renseignez-vous sur leur histoire, leur rôle et leur organisation.
- b. L'élection de Marguerite Yourcenar à l'Académie française a éveillé des polémiques houleuses au sein de cette institution. Voici les titres et les dates de quelques articles qui en font foi :
 1. « Magouilles pour une Immortelle » *Le Nouvel Observateur*, 4 février 1980.
 2. « Le cas Yourcenar » *Le Figaro*, 6 mars 1980.
 3. « Marguerite Yourcenar : donnant-donnant » *Le Nouvel Observateur*, 10 mars 1980.

Lisez ces articles.

Repérez toutes les marques de l'ironie.

Dégagez les événements dont on parle dans ces articles.

Ecrivez un article de journal où vous raconterez de façon neutre, ce qui s'est passé au mois de février sous la Coupole et où vous direz quelles ont été les suites de cette affaire.

- c. Discussion : Votre image de l'Académie française avant et après les lectures effectuées.

Prolongement pédagogique : lecture d'un pastiche

L'affaire Yourcenar à l'Académie française a inspiré aussi des écrivains. Ainsi, à partir de l'épisode du soufflet auquel *Le Nouvel Observateur* du 4 février 1980 fait référence, Louis-Paul Béguin a créé un pastiche intitulé *Yourcenar ou le triomphe des femmes*.

Cette pièce, structurée en trois actes et scènes, est écrite en vers alexandrins rimés, à la manière classique. La règle des trois unités (lieu, espace et temps) y est respectée. Derrière les noms des personnages (*Yourcenar, Anémone, Oraison, Le roi, Chausson* et *Duron*) on lit ceux des académiciens qui ont participé aux débats sous la coupole du Quai

Conti. Il y a également une allusion à la *Phèdre* de Jean Racine (1677) dans le personnage d'*Anémone*, confidente de *Yourcenar*, qui rappelle la célèbre nourrice Œnone.

Le pastiche de L-P Béguin, qui cherche à divertir et à plaire comme l'aurait voulu le théâtre classique, atteint son propos. Le spectateur, pendant qu'il se réjouit d'écouter la musique des vers, ne peut que s'amuser devant le zèle caricatural des académiciens et la fausse modestie de *Yourcenar*.

Un travail de recherche, de lecture et de récitation pourrait être proposé à partir de cette œuvrette. La recherche viserait à la replacer dans le contexte qui l'a fait naître. Au cours de la lecture, on pourrait solliciter les connaissances des étudiants sur le théâtre du XVII^e siècle et les inviter à parler de ce qu'ils en savent. La récitation serait enfin l'occasion de rappeler les difficultés de la diction classique, les règles de la versification mais surtout de faire le pont avec certaines normes valables aussi pour la prose. Toutes proportions gardées, nous pensons en particulier à la question du « e » muet [ə], de la syllabation, des liaisons, des enchaînements et des différents accents dont il faut que l'étudiant étranger connaisse les règles pour s'assurer une prononciation claire et soignée.

Yourcenar ou le triomphe des femmes de L-P Béguin, titre ludique sur l'affaire de l'Académie, pourrait constituer une transition vers le jeu théâtral que nous proposerons dans l'étape finale de notre travail. Que cet extrait ici encadré serve au lecteur pour s'imaginer le plaisir réservé aux étudiants avec la lecture de ce Racine pastiché :

ACTE I

Scène I

Anémone

Est-ce bien vous, Madame? Instant deux fois béni...

Yourcenar

Comme un oiseau perdu qui découvre son nid ...

Anémone

Mon cœur est transporté d'une joie angélique

De vous revoir ici, pour le jour fatidique ...

LIRE ET DIRE DU YOURCENAR

Du Yourcenar sur scène : lecture à haute voix et jeu

En assumant le projet d'une lecture publique ou la représentation d'un des textes de Marguerite Yourcenar, les étudiants devront travailler pour construire un *spectacle* qui va constituer leur texte à eux. C'est le dernier texte « autre » auquel nous voudrions nous référer. Il sera préparé petit à petit afin qu'il puisse être lu, ou dit et joué, devant un public de paires, ou étranger à la Faculté des Langues de notre Université.

Lecture à haute voix

Il s'agira de faire lire les textes choisis, en appliquant les règles de prononciation française que les étudiants connaissent déjà. Il est néanmoins souhaitable de leur proposer quelques exercices d'articulation, d'accentuation et d'intonation avant de les faire travailler directement sur un paragraphe, une scène ou une pièce de théâtre complets.

Ayant suivi des cours de phonétique et de phonologie entre la première et la troisième année de leurs études, ces apprenants sont à même de pouvoir comprendre les notions contenues dans les exercices ici proposés et leur méthodologie, c'est pourquoi nous nous contentons parfois de quelques rapides rappels et nous passons d'explications théoriques. Le travail sur l'articulation des sons, sur les accents, sur le rythme de l'élocution et sur l'intonation doit être étalé le long du cours et devenir l'objet de mises au point répétées. Ici, nous n'en donnerons qu'un échantillon réduit de certains aspects à aborder.

Si la lecture à haute voix demande au Français natif un soin particulier, des exigences supplémentaires s'imposent à l'étudiant étranger voulant s'exprimer en français, d'autant plus s'il est adulte et qu'il se trouve en milieu non francophone. Les habitudes articulatoires et prosodiques acquises avec la langue maternelle interfèrent dans la prononciation de la nouvelle langue et entravent l'expression. C'est pour cette raison qu'un entraînement suivi et le contact avec la parole enregistrée deviennent indispensables.

Pour nous, hispanophones, les oppositions de certains phonèmes tels que [i/y] ; [s/z] ; [□/□] ; [b/v] ; [ə/e], sont à travailler systématiquement ; les nasales n'existant pas dans notre langue, il faut les apprendre ; les accents, bien les différencier puisque l'unité accentuelle du français moderne est le groupe et non le mot, comme en espagnol. Quant

à l'intonation, cette « musique de la phrase »²⁸⁶, il faut la saisir dans sa spécificité car nous savons tous que les contours intonatifs, même reproductibles, ne sont pas universels. Bref, la lecture à haute voix suppose, préalablement, une pratique qui visera la reproduction de phonèmes et d'intonèmes à partir d'un modèle standard, afin d'éviter que de mauvaises habitudes de prononciation ne s'installent et d'écarter le plus possible les sources d'incompréhension.

Puisque nous travaillons sur les textes de Marguerite Yourcenar, nous avons bâti ces quelques exercices avec un lexique puisé dans ses œuvres. Ce ne sont que des exemples. Cependant, même de façon très partielle, nous pensons qu'ils donnent une idée assez claire du genre de travail à faire, lorsque l'on veut donner à entendre un texte à d'autres personnes.

Suggestion pédagogique

L'articulation des sons

Des sons en opposition

Prononcez les mots suivants en étirant et en arrondissant bien vos lèvres de façon à bien distinguer les sons [i/y]

| | |
|-----------|---------|
| Titus | Ulysse |
| Tibulle | Furie |
| Phrixus | Ulrich |
| Cyrnus | Musique |
| Dioscures | Tulipe |

[Ê/ã/õ]

Voici mélangés des mots contenant des voyelles nasales.

- Séparez-les en trois ensembles en fonction de la nasale qu'ils contiennent.
- Lisez à haute voix.

Agamemnon ; Cassandre ; Antigone ; Olympe ; Apollon ; Inde ; Romain ; Orient ; le Rhin ; compter ; roman ; Hadrien ; monstre ; rempart ; comte.

²⁸⁶ E. Companys. *Accent, rythme et intonation en vue de l'enseignement du français*. BELC n° 2031

[s/z]

Indiquez dans chaque élément de la liste qui suit la présence du son [s] ou [z] ou des deux, puis prononcez en conséquence. Exemple : hésitation

▼▼
[z] [s]

| | |
|------------------------|--------------------------|
| Ce visage obscène | L'Abbesse du couvent |
| Du sang sur la route | Vous êtes mon âme |
| Musique très douce | Sur l'eau lisse et noire |
| Ma mère insultée | Mon fils innocent |
| Des lèvres périssables | La saison des chasses |

[b/v]

Même exercice

| | |
|--------------------------|---|
| Le bleu des vagues | Voix des victimes |
| Un vaisseau vers Argos | Les bêtes de l'abîme |
| Un navire au vent | Des poissons volants et des baleines polaires |
| Sublime, battu des vents | Vous m'enlacerez de vos bras blancs |
| Sur le pavée des villes | Le navire devrait vibrer comme un violon |

Des sons enchaînés

Enchaînez vos voyelles et détachez chaque syllabe. Exemple : « j'ai à faire » [□e a fE.R]

| | |
|-----------------------------|-----------------------------|
| A la hauteur | Conduis-la à bord |
| Approuvé ou contredit | Nous la descendrons à terre |
| Ces lieux où j'errais | A peu près ainsi |
| Admiré et honni | Sacré et obscène |
| Tu as appris à écrire | Thomas arrive à Athènes |
| Elie ira à Antinoé | Une pensée assez haute |
| Aquila a été initié à Attys | Agrippa a hébergé Ulpius |

L'accent

Mots phoniques et accent de groupe

En français, l'accent tonique est un accent de groupe et non de mot comme en espagnol. Par conséquent il se déplace jusqu'à la dernière syllabe du groupe en question.

Prononcez les groupes suivants en faisant varier l'accent comme dans l'exemple (On marque l'accent tonique par le signe ' et on le place devant la syllabe accentuée) : « Der 'rière / derriè 're eux / derrière eux et 'lui»

Une 'masse / une masse de 'chair / une masse de chair 'grise

Un 'chant / un chant 'pur / un chant pur mais 'vide

U 'n homme / un homme d'E 'tat

Le pa 'lais / le palais Con 'ti

Hui 't heures / huit heures 'dix

Le po 'ète / le poète 'rêve / le poète rêve et 'dort

Une va 'lise / une valise 'verte / une valise verte et 'noire

Trouvez vous-mêmes des groupes à deux, trois, cinq syllabes et déplacez les accents comme il se doit

Le rythme

Groupes rythmiques et groupes de souffle.

Rappel : Comme nous pouvons voir dans l'exercice 6, chaque groupe enferme une série de syllabes atones terminée par une syllabe tonique. C'est ce qui donne le rythme, la cadence à la phrase française. On parle alors de « groupes rythmiques ».

Dans la phrase « *Clément Roux disparaît soutenu par le chauffeur* » on peut distinguer les groupes rythmiques suivants :

Clément 'Roux - dispa'raît - soute'nu - par le chau'ffeur-

Dans cette autre « *Massimo recule, la main levée dans un geste d'adieu, éclairé en plein par les phares.* », on peut en distinguer ceux-ci :

Massi'mo - re'cule - la main le'vée - dans un geste d'a'dieu- éclai'ré - en 'plein - par les 'phares-

(Rappelez-vous que la ponctuation écrite ne coïncide pas nécessairement avec la ponctuation orale.)

Les « groupes respiratoires ou groupes de souffle » indiqués par une barre oblique (/) peuvent enfermer plusieurs groupes rythmiques. Deux barres obliques (//) nous indiquent les pauses.

Dans le dernier exemple on aura alors :

Massi'mo re'cule/ la main le'vee /dans un geste d'a'dieu / éclai'ré en 'plein / par les 'phares//

Application : Dans les extraits qui suivent marquez : - les accents toniques (´) ; les groupes rythmiques ou groupes de souffle (/) et les pauses (//). Comparez votre travail à celui d'un de vos copains. Lisez à haute voix.

« Et voilà près de trente ans que je n'ai pas revu Rome ».

« Je pense à une petite toile de jeunesse à vous qui représente un coin de Rome, un paysage de ruines très humaines... »

« Cette fontaine, par exemple, je tenais un peu à la revoir avant mon départ, mais dans cette sacrée ville, on ne sait jamais ce qu'on va retrouver ... »

« Et il est bien, le Colisée, hein, le pâté cuit et recuit, la grosse croûte pleine au-dedans de gladiateurs... »

« Clément Roux dort au milieu d'une nature morte de valises béantes, de souliers jetés au hasard, de gilets accrochés à des bras de fauteuils. »

« Dans les imprimeries des journaux, les rotatives tournent, produisent pour les lecteurs du matin une version arrangée des incidents de la veille, des nouvelles vraies ou fausses crépitent dans les récepteurs ; des rails luisants dessinent dans la nuit la figure des départs. »

Marguerite Yourcenar, extraits de *Rendre à César*

L'écoute d'un texte et sa reproduction vocale

Analyse d'un extrait enregistré

1.

Maintenant vous allez écouter un extrait de lecture enregistrée.

-

Première écoute : laissez-vous vous imprégner de la « musique » du texte.

Comment est le débit de cet extrait ? Lent ? Rapide ? Moyen ? Vif ? Est-il toujours le même ou bien change-t-il ? À quel moment à votre avis pourquoi ?

[Nous avons pris un extrait de *Mémoires d'Hadrien* où le narrateur se rappelle une partie de chasse dans le désert. Le récit est structuré en fonction de l'attente d'un fauve, de son arrivée menaçante et de sa mise à mort. Le lecteur varie en conséquence son débit. Les étudiants pourront saisir facilement ces variations et comprendre comment le tempo de l'élocution est changeant.]

Deuxième écoute : repérez les mots portant un accent d'insistance (>)

> > > >

[Particulièrement, **beau**, **battant**, **divine**]

Troisième écoute : suivez le texte des yeux et indiquez le moment où le débit du lecteur change. Pourriez-vous diviser le texte en fonction de ces changements ?

« [...] »

Nous partîmes pour l'oasis d'Ammon, à quelques jours de marche d'Alexandrie, celle même où Alexandre apprit jadis de la bouche des prêtres le secret de sa naissance divine. Les indigènes avaient signalé dans ces parages la présence d'un fauve particulièrement dangereux, qui s'était souvent attaqué à l'homme. Le soir, au bord du feu de camp, nous comparions gaiement nos futurs exploits à ceux d'Hercule. Mes les premiers jours ne nous rapportèrent que quelques gazelles. Cette fois-là, nous décidâmes d'aller nous poster tous deux près d'une mare sablonneuse tout envahie de roseaux. Le lion passait pour venir y boire au crépuscule. Les nègres étaient chargés de le rabattre vers nous à grand bruit de conques, de cymbales et de cris ; le reste de notre escorte fut laissé à quelque distance. L'air était lourd et calme ; il n'était même pas nécessaire de se préoccuper de la direction du vent. Nous pouvions à peine avoir dépassé la dixième heure, car Antinoüs me fit remarquer sur l'étant des nénuphars rouges encore grands ouverts. Soudain, la bête royale parut dans un froissement de roseaux foulés, tourna vers nous son beau mufle terrible, l'une des faces les plus divines que puisse assumer le danger. Placé un peu en arrière, je n'eus pas le temps de retenir l'enfant qui pressa imprudemment son cheval, lança sa pique, puis ses deux javelots, avec art, mais de trop près. Le fauve transpercé au cou s'écroula, battant le sol de sa queue ; le sable soulevé nous empêchait de distinguer autre chose qu'une masse rugissante et confuse ; le lion enfin se redressa, rassembla ses forces pour s'élancer sur le cheval et le cavalier désarmé. J'avais prévu ce risque ; par bonheur, la monture d'Antinoüs ne broncha pas : nos bêtes étaient admirablement dressées à ces sortes de jeux ; J'interposai mon cheval, exposant le flanc droit ; j'avais l'habitude de ces exercices ; il ne me fut pas très

difficile d'achever le fauve déjà frappé à mort. Il s'effondra pour la seconde fois ; le mufle roula dans la vase ; un filet de sang noir coula sur l'eau. Le grand chat couleur de désert, de miel et de soleil, expira avec une majesté plus qu'humaine. Antinoüs se jeta à bas de son cheval couvert d'écume, et qui tremblait encore ; nos compagnons nous rejoignirent ; les nègres traînèrent au camp l'immense victime morte. [...] » Marguerite Yourcenar. *Mémoires d'Hadrien*, extrait. In Œuvres romanesques, Ed. Gallimard, 1982. pp.431-432.

[Le tempo de l'élocution est moyen au début. A partir du mot « *soudain* » il commence à s'accélérer et se fait vif à partir de « *qui pressa* » jusqu'à « *cavalier désarmé* ». Puis, le rythme se fait moyen jusqu'à devenir lent entre « *Il s'effondra* » et « *...humaine* ».]

Reprenez le début de l'extrait et en réécoutant l'enregistrement repérez les groupes rythmiques et les groupes de souffle. Notez également les accents. Enfin, lisez à haute voix en respectant ces marques.

« Nous partîmes pour l'oasis d'Ammon, à quelques jours de marche d'Alexandrie, celle même où Alexandre apprit jadis de la bouche des prêtres le secret de sa naissance divine. Les indigènes avaient signalé dans ces parages la présence d'un fauve particulièrement dangereux, qui s'était souvent attaqué à l'homme. Le soir, au bord du feu de camp, nous comparions gaiement nos futurs exploits à ceux d'Hercule »

[Nous par'**ûmes** pour l'oa'**sis** d'A'**mmon** / à quelques jours de '**marche** d'Alexan'**drie** / celle '**même** où Ale'**xandre** a'**pprit** ja'**dis** de la bouche des '**prêtres** / le se'**cret** de sa nai'**ssance** di'**vine** // Les indi'**gènes** avaient signa'**lé** dans ces pa'**rages** / la pré'**sence** d'un '**fauve** particulièrement dange'**reux** / qui s'était souvent atta'**qué** à '**l'homme** // Le '**soir** / au bord du feu de '**camp** / nous compa'**rions** gaie'**ment** nos futurs ex'**ploits** à ceux d'Her'**cule** //]

2.

Faites le même travail à partir de « Soudain » jusqu'à la fin du texte. Lisez à haute voix, d'abord tout seul, puis, en collant votre voix à celle de l'enregistrement pour suivre le rythme qui y est proposé.

3.

« L'attente » est un thème récurrent dans les pièces de théâtre de Marguerite Yourcenar.

Alessandro attend Marcella, Lina attend Massimo (*Rendre à César*) ; Électre attend sa mère (*Électre ou la chute des masques*) ; Apollon guette la Mort (*Le Mystère d'Alceste*) ; Pia attend Simon (*Le dialogue dans le marécage*) ; la sirène attend le prince (*La Petite Sirène*). Choisissez l'un des extraits où l'attente est soulignée et proposez-en une lecture à haute voix. Réfléchissez à la ponctuation et à l'intonation que vous donneriez à votre texte. Pour pratiquer votre lecture avant de la donner à entendre, notez :

- les accents de groupe (□) ; - les groupes de souffle (/) et - les pauses (/ /).
- les principales courbes d'intonation.²⁸⁷

La lecture publique

La lecture publique, a-t-on déjà dit, peut être une instance intermédiaire entre le travail en classe et la représentation. En tant que telle, elle engage la responsabilité des étudiants qui doivent discuter sur la manière de *mettre en scène* cet « événement ».

Tout d'abord, l'étude du paratexte et du texte de théâtre ne dispensent point les lecteurs d'examiner les problèmes de diction. En effet, un travail supplémentaire sur la façon de dire s'impose et double les autres approches du texte. La diction, au dire de Paul Martens, peut être alors envisagée comme « *de l'analyse littéraire en action* »²⁸⁸

S'il est vrai que dans une lecture à haute voix les nuances du texte suffisent et que

²⁸⁷ Nos étudiants ont été initiés aux enseignements de Pierre Delattre sur « Les dix intonations de base du français » in *The French Review*, 41/3 : 326-339, 1966. Sur une portée imaginaire de quatre niveaux P. Delattre distingue pour le français dix courbes intonatives de base : question, continuation majeure, implication, continuation mineure, écho, parenthèse, finalité, interrogation, commandement, exclamation. Les apprenants de niveau avancé connaissent les courbes proposées par le phonéticien et peuvent s'en servir. Ceci dit, sur cette base, ils peuvent adopter aussi un code de transcription plus souple, en accord avec l'enseignant. Une fois le code défini dans le groupe, les étudiants doivent dessiner les schémas intonatifs probables sur des extraits de textes qu'ils étudient.

²⁸⁸ Paul Martens, *Nouveau solfège de la diction*. Librairie théâtrale, 1986. p. 104

le lecteur ne doit pas en dire plus que ce qu'il faut au risque de saturer l'imagination du destinataire, il n'en reste pas moins que cette lecture demande une préparation détaillée. Comme on a pu voir plus haut, une fois le texte à lire choisi, il faut mettre au point ce qui concerne l'articulation, les liaisons, les enchaînements, l'accentuation et l'intonation afin

que les lecteurs améliorent leur compétence phonétique et que le public puisse jouir d'une bonne prestation. Ensuite, beaucoup d'autres questions se posent : Comment faire une lecture neutre tout en gardant l'intérêt de l'auditoire ? (Peut-on revaloriser certains mots ? De quelle manière ? Où faire une pause longue ? Où accélérer le débit ? Où le ralentir ?) - Quelle modalité de lecture conviendrait-il d'adopter ? (Individuelle ? Chorale ? En échos ?) - A quel endroit la lecture sera-t-elle faite ? (Dans la salle de classe ? En librairie ? En plein air ? Dans un jardin public ? Dans un centre culturel ? Dans une bibliothèque ? Derrière un micro ?) - Quel sera alors le public ? Les lecteurs feraient-ils partie du public ? Ou seraient-ils tous sur un plateau ? - Faut-il prévoir des bruitages, une musique ? Lesquels ? Ou faut-il simplement lire les indications scéniques ? Si on prend cette solution, qui lirait ces indications ? - Comment les lecteurs seraient-ils habillés ? - Comment l'endroit serait-il préparé pour la lecture ?

Les réponses à ces questions se trouvent dans les échanges entre les membres de cette troupe que devient la classe, au moment de donner la voix à un texte.

En dehors des planches, la lecture redevient un instrument essentiel de compréhension et une étape nécessaire à la préparation d'un texte destiné à être représenté, comme on verra sous le titre qui suit.

Le jeu théâtral

Tout comme la lecture publique, le jeu théâtral se prépare petit à petit, d'autant plus qu'il présuppose l'exposition du corps de l'étudiant, qui n'étant pas comédien, cherche parfois à s'y dérober. La discussion sur un projet de mise en scène est nécessaire afin de connaître l'opinion du groupe et de pouvoir travailler sur un accord préalable et une mutuelle compréhension. Chaque séance devrait comporter des exercices d'échauffement,

d'improvisation, la présentation d'une scénette et la discussion sur ce qui a été fait, démarche en miniature du processus qui soutient le travail prolongé vers le texte total.

L'échauffement. C'est une activité collective. Il s'agit ici de proposer aux étudiants de s'approprier un espace clairement délimité (scène imaginaire) et de l'habiter. Des exercices de déplacement leur sont alors proposés, avec différents types de marche et d'approches de l'autre. Le regard, accroché à un point de l'espace se situant devant soi, guide leurs mouvements. Les corps se raidissent, s'assouplissent, se métamorphosent en fonction des consignes et la classe commence à se décontracter.

L'improvisation. On distingue ici trois types de tâches : des situations à mimer ; des phrases à mémoriser ; des phrases à préférer.

Des situations à mimer. Réunis en groupes de trois ou quatre personnes, les étudiants tirent au sort une situation qu'ils doivent mimer. « Le bal » ; « la veillée funèbre », « le dîner », « la bagarre » ; « la pérégrination » ; « le complot », « la mise à mort » ; « le labyrinthe » ; « la terrasse d'un café », « la salle d'attente d'un cabinet médical », « la rue », « le cinéma », « le taxi », « la manifestation », voilà quelques exemples tirés des pièces sur lesquelles nous travaillons.

Des phrases à mémoriser. On donne à chaque étudiant une phrase qu'il doit mémoriser en se déplaçant dans l'espace limité de la scène et en communiquant du regard avec les autres membres du groupe. Il convient de prendre des phrases-clé du texte à représenter.

Des phrases à scander. Les phrases en tête, il s'agit de les reproduire en détachant bien chaque syllabe, en prononçant les [ə] instables et en articulant de façon exagérée :

« CE NE SE RA PAS TON PRE MIER MEN SONG(E) »

Des phrases à proférer. Une fois les phrases mémorisées, les étudiants passent à tour de rôle au devant de la scène pour dire leurs phrases sur le ton demandé par le professeur. Par exemple : « hésitant » ; « tressaillant » ; « violemment » ; « joyeusement » ; « avec lassitude ».

Les indications scéniques que nous trouvons dans les pièces de théâtre de Marguerite Yourcenar nous donnent d'autres pistes pour bâtir des exercices visant à nuancer la parole. Ainsi, au lieu de faire varier le ton, on pourrait demander de dire les phrases en question

en faisant un mouvement précis : « S'arrêtant brusquement » ;
« S'épongeant les yeux » ; « Se forçant à rire » ; « Etouffant un bâillement »

-

ou en jouant sur les changements de la voix : « En criant à tue-tête » ; « En susurrant » ; « En pleurnichant ».

en faisant une action : « en quittant la salle » ; « en regardant sur un papier » ; « en allumant un cerge ».

en exprimant un sentiment : la peur / la haine / la fierté / l'incertitude / la passion / la tristesse / la joie / le désespoir

Lecture du texte sur la table. Quand la pièce à jouer a été choisie, on la lit en groupe pour en découvrir le canevas et prendre quelques décisions collectivement. Par exemple, le style à adopter, l'époque où situer l'histoire racontée, les costumes et masques à fabriquer et les objets à incorporer. Ces décisions ne sont pas définitives mais on les note pour pouvoir avoir un suivi du travail et les reprendre au cas où on les aurait oubliées. Cette lecture à laquelle toute la classe participe se fait de manière neutre et implique la

découverte des dialogues et des didascalies. Dès cette première séance de lecture, les étudiants peuvent dire leurs préférences quant aux personnages et le rôle qu'ils aimeraient jouer.

Vers le texte total. Lorsque la pièce a été lue et comprise, les répétitions peuvent commencer. Tous les étudiants essaient tous les rôles jusqu'à ce que grâce à un travail de déclamation l'on puisse décider qui va assurer tel ou tel personnage. Il est souhaitable qu'un personnage puisse être joué par deux étudiants. D'une part parce que cela permet d'éviter les échecs en cas d'inconvénients, de l'autre pour que les étudiants comprennent que la responsabilité est partagée. Quant à la construction du personnage, un étudiant propose, en jouant, une allure, une posture, des attitudes mais sous le regard du groupe ses propositions vont se modifier. Les personnages se construisent, en fait, individuellement et collectivement.

De même que les rôles et les personnages, la responsabilité de la mise en scène est partagée. Cela suppose que chacun donne des idées sur les costumes, le décor, la musique ou le bruitage, les lumières. Tout doit être essayé et révisé au théâtre, c'est pourquoi il y a un travail permanent de discussion et de négociation. Quand la pièce est prête à être montée, on s'occupe de créer les affiches pour annoncer le spectacle, et les programmes pour les spectateurs. C'est encore une occasion pour les étudiants de faire appel à leur créativité, à leur esprit de synthèse.

Quelques exercices à l'intention des apprenants-acteurs adaptés à *La Petite Sirène* de Marguerite Yourcenar

Echauffement (tout le groupe-classe est sur scène et se déplace normalement jusqu'à ce que le professeur donne une consigne. Alors, chacun y répond à sa façon; la scène commence à devenir théâtrale)

Entrez en scène et faites des révérences dès que vous croisez quelqu'un

Vous venez de sortir de l'eau et vous êtes complètement trempés

Déplacez-vous en reculant / en flânant / en fuyant quelqu'un / en rampant

Marchez comme si vous aviez très mal aux pieds

Vous êtes sur une corde raide, marchez

Occupez l'espace de la scène en vous déplaçant comme une sentinelle /
comme un mannequin / comme un roi

Imaginez que vous avez une longue chevelure / une longue queue / de longs
tentacules à la place des bras

Improvisation sans texte (On tire au sort des situations à mimer. La classe est divisée en deux et devient tour à tour troupe et public)

Repas de noce

Un orchestre

Mariage à l'église

Découverte d'un être étrange sur une plage

Un chœur sans *maestro*

Cortège royal

La fille de la rue

La liseuse de bonne aventure

Phrases à mémoriser (Chaque étudiant a une phrase du texte, à mémoriser. Cette mémorisation se fait en mouvement. On se croise, on se regarde, on sourit en disant sa phrase, jusqu'à l'apprendre par cœur)

« Par ce mot, tu trahis ton royaume. Pas d'amour au fond des mers »

« Que deviendrais-je si tu m'arraches la moitié de moi-même ? »

« Paix ! De quel droit refuserais-je à l'univers la possibilité d'une Sirène ? »

« On ne m'ôteras pas de l'idée qu'il y a de sorcellerie là-dessous »

« Non, Prince, pas ce soir ! Songez que je viens de quitter mon beau père ! »

« Sœur des phoques, des poissons volants et des baleines polaires, tue, tue, tue !... »

Phrases à proférer (Les étudiants passeront à tour de rôle pour dire leur phrase de la manière dont le professeur l'indique)

En soupirant

En bâillant

En chuchotant

En ayant un inconvenant hoquet

En criant de joie

Sous la peur

En articulant sans émettre de sons

Parler à l'unisson (Dans *La Petite sirène* de Marguerite Yourcenar il y a deux chœurs, le chœur des sirènes et le chœur des oiseaux anges. Il s'agit de dire à deux, à trois, à plusieurs, une partie des répliques correspondant à ces chœurs. L'exercice est important parce qu'il permet d'expérimenter le propre rythme en relation à celui des autres)

« [...] Ah ! Ah ! Ah ! Bleues, blanches, bleues comme les vagues ! Ah ! Oh ! Hi ! Grises comme les nuages et l'aile des mouettes ! Ah ! Ah ! Noires comme la tempête qui lacère les voiles !

Nous sommes pourpres comme la mer au couchant, quant 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, - et, 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 [...]»²⁸⁹

(Prononcez le texte ci-dessus, à l'unisson, « comme une prière » / « comme une menace » / « comme un discours politique » / « comme une conférence » / « comme un slogan lors d'une manifestation »)

Bataille de chœurs (La classe divisée en deux groupes devient soit chœur de sirènes, soit chœur d'oiseaux-anges. Ils disent le texte en alternant les répliques à tour de rôle en adoptant un rythme de plus en plus pressant)

Les sirènes : Tue !

Les Oiseaux-Anges : Viens !

Les sirènes : Tue !

Les Oiseaux-Anges : Viens !

Les sirènes : Tue !

Les Oiseaux-Anges : Viens !

Les sirènes : Tue cet homme au cœur de pierre !

Les Oiseaux-Anges : Oublie ces créatures pesantes !

Les sirènes : Tue cette femme au cœur de plâtre !

Les Oiseaux-Anges : Oublie ces machines de chair privées d'ailes !

...

Canon de sirènes (Le « chant » d'ouverture des sirènes – *PS, Op.cit* p.151- est composé de trois paragraphes. La classe, forme trois groupes et s'entraîne à dire ce chant en canon. L'entrée de chaque groupe est marquée par la fin de chaque paragraphe)

²⁸⁹ Marguerite Yourcenar. *La Petite sirène, Op.cit.* p.151

Lecture de la pièce

Chaque membre du groupe prend un personnage afin de procéder à la lecture intégrale du texte. L'un des participants s'occupe de lire les didascalies. Il s'agit d'une lecture neutre, sans interprétation particulière ni intention marquée de l'élocution

Après la lecture on met en clair le canevas du texte et les conflits des personnages

Premières répétitions (les premières répétitions peuvent fonctionner à partir des moments-clés de la pièce : dialogue entre la sirène et la sorcière ; découverte de la sirène sur la plage ; présentation de la sirène à la princesse)

Apprentissage du texte (le texte s'apprend petit à petit et en mouvement. La mémoire du corps aide à mémoriser le texte)

Objets scéniques (Relire le texte pour repérer les objets qu'il conviendrait d'incorporer au décor. Une tête de statue, un couteau et un chaudron de sorcière pourraient convenir)

Décor, costumes et musique (Le groupe-classe discutera jusqu'à arriver à un accord sur les éléments qui feraient partie du décor, sur les costumes des personnages, sur la musique. La relecture de la préface de Marguerite Yourcenar où elle raconte la première mise en scène de cette pièce peut servir de déclencheur à la discussion. La consultation de livres de beaux-arts et l'écoute de différentes musiques nourriront les séances et enrichiront les idées de chacun.)

Dans cette troisième partie de notre travail, nous avons voulu présenter plusieurs autres textes, littéraires et non littéraires qui pourraient être sollicités au moment d'aborder le théâtre de Marguerite Yourcenar. Certains servent à élargir les connaissances de

l'étudiant en matière de littérature française et argentine et à comparer le traitement d'un même mythe par différents écrivains. D'autres, permettent de contextualiser les œuvres à différents moments de leur existence et de les envisager comme une des composantes du vaste champ culturel. Les derniers enfin, textes furtifs, ne sont que les construits possibles à partir de gestes et de bouts de phrases, d'une classe encore informe. Dans tous les cas, et en fonction du type de document proposé, nous avons fait des suggestions pédagogiques qui permettent à l'étudiant de renforcer les compétences de compréhension et d'expression écrite et orale, en français langue étrangère. Par ailleurs, nous avons voulu que toutes ces pratiques soient le préalable d'une activité majeure à prendre en main par les étudiants, à savoir, la réalisation d'un dernier « texte autre », monté et représenté à leur manière. C'est, en pensant à la façon de les y motiver, que nous avons proposé les exercices sur lesquels se termine cette troisième partie et qui faciliteraient le suivi d'un hypothétique jeu théâtral.

Dans le processus qui mène de la découverte du texte de théâtre de Marguerite Yourcenar à son appropriation par le jeu, les étudiants auront pu mettre en lien la langue française avec la littérature, les arts plastiques, la musique et les médias. Les différentes approches de l'écriture dramatique les auront enrichis et chemin faisant, ils auront peut-être pris le goût du phrasé yourcenarien pour vouloir le donner à entendre comme parole proférée. Devenus étudiants-acteurs ils auront travaillé pour transformer une heure de cours en séance de jeu ; une salle de classe en plateau ; un texte écrit en *texte total*. Suffisamment entraînés à l'observation, à l'écoute et à l'expression ils pourront prendre alors notre relais pour mettre en place une *pédagogie d'essai* qui partant du jeu intégrerait les trouvailles du groupe en une production créative aboutie. Si notre proposition les

intéresse, nous pourrions susurrer à leurs oreilles cette question de départ : « Du Yourcenar sur scène Mais COMMENT ? »

CONCLUSIONS

Le parcours effectué jusqu'à maintenant nous indique-t-il les voies à prendre pour travailler le théâtre de Marguerite Yourcenar avec un public de FLE de niveau avancé ?

Au-delà des questions proprement génériques, les textes de notre corpus nous ont confrontée, d'une part aux problèmes que pose la littérature aux enseignants et de l'autre à ceux que leur éventuelle mise en scène poserait aux dramaturges. Dans le premier cas il nous a fallu réfléchir à la façon d'entrer dans les textes, afin de favoriser chez les étudiants la production d'hypothèses et de générer un apprentissage dynamique. Ainsi, avons-nous proposé plusieurs approches prenant en compte les éléments essentiels de l'écrit dramatique. Dans le deuxième cas nous avons dû penser aux exercices qui conviendraient à l'entraînement à l'expression théâtrale de l'étudiant. Or dans ce sens il reste beaucoup à faire sur le plan du jeu et sur le plan du spectacle qui même modeste requiert une attention particulière. En effet, ces textes *trop littéraires*²⁹⁰, difficiles, demanderaient des adaptations. La prédominance du style narratif, les longues tirades, les monologues et les dialogues-récit paralysant l'action mettent au défi d'alléger, d'assouplir les tirades. Bref, de penser posément à la dramaturgie et à la scénographie.

Le théâtre de Marguerite Yourcenar est plus un théâtre à dire qu'un théâtre à jouer. La parole y est prédominante par rapport à l'action et dans chaque pièce les personnages passent par un retour sur soi qui s'apparente à un examen de conscience. L'introspection est claire dans *Rendre à César*. Le texte parsemé d'apartés à *soi-même*, montre des protagonistes en retrait se révélant des secrets, des peurs, des conflits. Dans *Le dialogue dans le marécage*, la conversation entre Sire Laurent et Candide peut se lire comme la longue confession d'un seigneur du Moyen Âge examinant son passé, avant de quitter le monde. La scène de la caverne de *Qui n'a pas son Minotaure ?* où Thésée entre en lice avec ses propres voix n'est pas moins éloquente au niveau de l'intériorisation du personnage. Dans *Le Mystère d'Alceste*, les époux exposent leur intimité, déployant leur

²⁹⁰ Voir à ce propos « Les récits dans le théâtre de M. Yourcenar » de Catherine Douzou in *Les Diagonales du temps. Marguerite Yourcenar à Cerisy*. Presses Universitaires de Rennes, 2007.

angoisse et leurs petites misères, à un moment où l'espace devient lisière de deux mondes. *La Petite Sirène* rêve de prendre des jambes de femme et l'action qui s'ensuit obéit à la lenteur de sa métamorphose. Dans *Électre ou la Chute des Masques* enfin, la parole prend le pas sur l'action pour ne laisser voir que des personnages se débattant sur leurs actes ou discourant longuement avec leurs adversaires.

Si la narrativité des paroles et la réflexivité des personnages peuvent nuire au rythme de la mise en scène, il ne faut pas oublier les difficultés qui en amont, rendent difficile la compréhension. Les anachronismes, la rupture de la fiction par des allusions trop réelles pour être scéniques et les implicites culturels peuvent embarrasser un lecteur peu au courant des histoires véhiculées par les lettres classiques. C'est là à notre avis, le principal écueil contre lequel un étudiant de français langue étrangère peut buter à son contact avec le théâtre de Marguerite Yourcenar. Ressourcés dans la littérature grecque ou latine ou s'inspirant de l'histoire, ces textes, même pour un lecteur cultivé, s'avèrent par moments obscurs, parce qu'ils sont construits sur des présupposés hérités depuis longtemps et très souvent oubliés.

Partant de cette constatation mais convaincue de l'intérêt que le travail sur le théâtre yourcenarien pouvait représenter pour des étudiants avancés de français langue étrangère, nous avons décidé de réfléchir à la manière dont nous pouvions faciliter son approche. Le biographique nous a semblé une entrée convenable puisqu'il relie l'histoire individuelle de l'écrivaine à sa production et celle-ci à un contexte culturel, géographique et historique plus vaste révélant tous des formes de pénétration difficiles à distinguer les unes des autres.

L'association d'idées à partir d'un mot ou des titres, le repérage des épigraphes et la lecture des didascalies ont été les autres portes d'entrée aux textes. Nous les avons prises comme autant de déclencheurs d'hypothèses, de façon à ce que les étudiants mobilisent leurs connaissances préalables et donnent eux-mêmes un sens à ce qui à leurs yeux se présente comme une inconnue.

Les préfaces, ces longues argumentations où Marguerite Yourcenar analyse en critique littéraire ses productions de jeunesse, nous ont fait partager l'amour pour la littérature et les engagements de l'écrivain. Par ailleurs, exemplaires au niveau de

l'organisation discursive, elles nous ont invitée à les *pédagogiser* afin que l'étudiant avancé y trouve une nouvelle occasion d'enrichir sa langue et aussi sa connaissance sur les avatars des mythes et leurs différentes interprétations.

Passés ces premiers seuils, nous sommes entrée à proprement parler dans le texte théâtral, cette construction au langage double, faite de discours écrit, les didascalies, et de paroles à échanger. Nous avons alors été conduite vers l'Italie et la Grèce, deux patries parmi d'autres, auxquelles Marguerite Yourcenar disait appartenir. L'Italie, terre de passions nous a révélé *Rendre à César*, aboutissement d'un itinéraire lancé par l'écriture d'un premier roman, *Denier du rêve*, fait et refait pour recréer l'ambiance malsaine régnant à Rome, dans les années 1920. Puis, *Le dialogue dans le marécage*, espèce de sourde confession où le jeune est le sage et le vieux, le fou ; sorte de rêve ou de songe, dans les limites d'un monde trop mouvant pour être sûr ; sorte d'Éden perdu, où la femme devenue fantôme peut jouir de la grâce des roses et des baisers de ses amoureux de passage.

La Grèce se présente partout. Dans les pièces que nous venons de citer et dans la *sirène nordique*, on s'y réfère par des allusions tenues. Dans *Électre ou la Chute des Masques*, dans *Le Mystère d'Alceste* et dans *Qui n'a pas son Minotaure ?*, en revanche, on nous la montre dans toute sa force mythique agissant sur un monde vieux de vingt siècles qui ne croit plus aux dieux, ni aux héros, ni même à la parole humaine. Bref, l'Italie et la Grèce dans les pièces de théâtre de Marguerite Yourcenar nous parlent d'histoire et de légendes.

Pour répondre à la question « Comment lire le théâtre de Marguerite Yourcenar ? » nous avons suggéré plusieurs stratégies. La lecture globale que nous avons proposée pour *Le dialogue dans le marécage*, prétendait d'une manière schématique, faire le tour des éléments à prendre en compte lorsque l'on analyse un texte de théâtre. Ces éléments repris et approfondis, dans les autres pièces, nous ont donné à voir les personnages dans *Qui n'a pas son Minotaure ?*; l'espace et le temps dans *Le Mystère d'Alceste* ; la parole agissante dans *Électre ou la Chute des Masques*. Pour étudier *Rendre à César*, nous avons suivi les propositions de lecture microscopique de Michel Vinaver. Pour terminer, nous avons relu

La Petite Sirène comme la dramatisation d'un conte. Les notions de seuils, de réécriture et d'intertextualité ont orienté tout notre parcours.

Dans la troisième partie, nous avons sollicité des textes autres, littéraires et sociaux, afin d'enrichir la compréhension de notre corpus et de replacer le texte de théâtre dans son contexte culturel. La mise en parallèle des textes argentins et français visait à repérer les traits rapprochant nos cultures malgré leur diversité et bien mis en évidence dans les mythes partagés.

Chemin faisant, le paratexte, le texte et les autres textes littéraires nous ont approchée de l'épitéxte, cet ensemble de documents accessoires qui surgissent des échanges entre les écrivains et leurs pairs, ou entre les écrivains et les critiques, ou du regard d'un journaliste sur une œuvre. Traces multiformes, elles complètent l'histoire d'un texte littéraire et de son auteur et se greffent sur une autre histoire, plus vaste, celle de la culture d'un groupe humain, d'une société. Articles de journaux, publicités théâtrales, dossiers de presse, lettres, documentaires, films, pastiches, nous sont alors apparus hétéroclites et multiples, pour nous aider à voir différemment un texte littéraire ou pour nous révéler le regard critique qu'un individu ou une société peuvent jeter sur un écrivain et son œuvre. Certains de ces textes périphériques nous ont montré combien de fois une première matrice peut se renouveler et, dépassant ses propres limites, devenir une exquise forme d'art, toujours la même et différente. Nous avons vu de manière non exhaustive comment chacun de ces supports autres pouvait être traité en classe en adaptant les propositions pédagogiques à leur forme et à leur nature. Pour terminer, nous avons voulu inscrire, comme une dernière expression épitéxuelle, le texte que les étudiants recréeraient eux-mêmes, avec leurs propres voix, voire avec leurs corps.

Dans les trois parties de notre travail nous avons donné des exemples pratiques de la façon dont on pourrait réinvestir en classe de français langue étrangère, à un niveau avancé, les notions de paratexte, de texte et d'épitéxte, appliquées au théâtre, afin que les étudiants s'approprient une méthodologie qui leur permette de comprendre les ouvrages, en les découvrant pas à pas. Nous avons bâti alors des exercices en fonction de chaque support et selon des contraintes linguistiques, pragmatiques et / ou littéraires, visant l'écrit.

Mais le texte de théâtre étant écrit pour être lu et dit, nous avons imaginé des exercices où les étudiants sont contraints à assumer un rôle, à mettre les textes en bouche, à lire à haute voix, à interpréter, bref, à se rapprocher du jeu. Alors en proposant des exercices traditionnels de diction française, nous avons joué le rôle du professeur de phonétique et en demandant aux étudiants de se créer un auditoire et une salle imaginaires auxquels ils s'adresseraient, nous avons mis le masque du professeur de théâtre.

Les œuvres dramatiques de Marguerite Yourcenar apparaissent, dans le cadre de toute une vie consacrée à la littérature, comme une étape dans la recherche de sa propre identité d'écrivaine. Ces textes de jeunesse, surgis à un moment de crise où l'auteure n'avait presque rien écrit, ont les difficultés de tout style en évolution. Les lignes de force et les convictions qui les soutiennent sont cependant les mêmes qui reviennent depuis les exercices poétiques de la littéraire débutante jusqu'à la trilogie de l'écrivaine affermie. L'intérêt pour l'histoire, déjà manifeste dans *Rendre à César* reparaîtra autrement dans *Mémoires d'Hadrien* et dans *L'œuvre au noir*. Le fondement mythique, tellement évident dans toutes ses pièces étudiées, comme dans *Feux*, restera, quand il n'apparaît pas derrière un personnage clairement désigné, dans sa manière de voir le monde et dans celle de faire face à la vie. Par là le théâtre yourcenarien peut devenir le tremplin approprié pour encourager les étudiants à aller vers d'autres livres de l'académicienne.

On dit que l'oxymore est la figure essentielle de la scène. Dans le théâtre de Marguerite Yourcenar, et même dans beaucoup d'autres de ses textes, cette figure semble avoir la force d'une loi. À la manière de l'un de ses titres (*Le lait de la mort*), ou comme les « beau monstre » ou les « froide Électre », l'oxymore s'affiche dans le théâtre yourcenarien pour rappeler la duplicité des choses et leur complexité. L'idée passe parfois imperceptible, imagée, comme cette *brise parfumée traversant la puanteur d'une cale*. Mais à force de récurrence, on la repère comme un signe. Nous avons l'impression, qu'en adoptant ce style oxymorique, Marguerite Yourcenar tient à frapper le lecteur, à le réveiller

pour souligner que dans l'écriture comme dans la vie, partout et depuis toujours, tout est question de nuances, d'incertitudes, de « clair-obscur »²⁹¹.

Examinées à la lumière de l'œuvre yourcenarien, les pièces de théâtre apparaissent plutôt, dans une zone d'ombre. Peu importe, leur substance est riche. En tant que textes littéraires, les pièces de théâtre de Marguerite Yourcenar ont la fertilité d'un langage à plusieurs sens et les recoins d'un labyrinthe. Nous ne les avons pas tous visités, hélas, mais notre fil tentera, peut-être, d'autres fous de langue, de littérature et de voix.

Les recherches effectuées pour préparer cette thèse, nous ont donné l'occasion de connaître plus profondément Marguerite Yourcenar et son œuvre. Le contact avec son théâtre nous a aidée à trouver des réponses un peu moins intuitives à la question qu'un jour nous nous sommes posée devant une classe en Argentine : « *Que faire avec un texte dramatique dans un cours de FLE de niveau avancé ?* » Ce travail a nourri notre réflexion et va, nous l'espérons, germer dans le cadre de nos cours.

La littérature présentée à l'aide des instruments que nous offre la didactique est susceptible de potentialiser sa valeur et de s'accrocher au cœur de l'étudiant. Le théâtre lu, étudié et pratiqué donne à ce dernier la chance d'entrer dans la peau d'un autre être, étrange ou étranger. Se dépouillant de ses costumes d'apprenant pour devenir Électre, Minotaure, Sirène ou autre chose, il retravaille son français, façonne son âme et s'autorise à rêver.

Le français est une belle langue à lire et à dire. Dans l'attente de la faire sentir belle à jouer les mystères²⁹² exposés dans le théâtre yourcenarien, nous quittons ce parcours tout en laissant derrière nous les volets entrebâillants de notre tryptique.

²⁹¹ Il s'agit du titre d'un poème que Marguerite Yourcenar a consacré à Jean Cocteau dans son recueil de 1956, *Les Charités d'Alcippe*. (« *CLAIR-OBSCUR* Pour Jean Cocteau. Clair obscur, ombre insidieuse/où bougent sans bruit des statues, /Une voix mélodieuse/Y murmure les choses tues. /Enigme que le chœur résout, /secrets achetés fort cher;/Tout sage est l'élève d'un fou /Toute âme s'instruit par la chair. ». Marguerite Yourcenar, *Les Charités d'Alcippe*, Gallimard, 1984.)

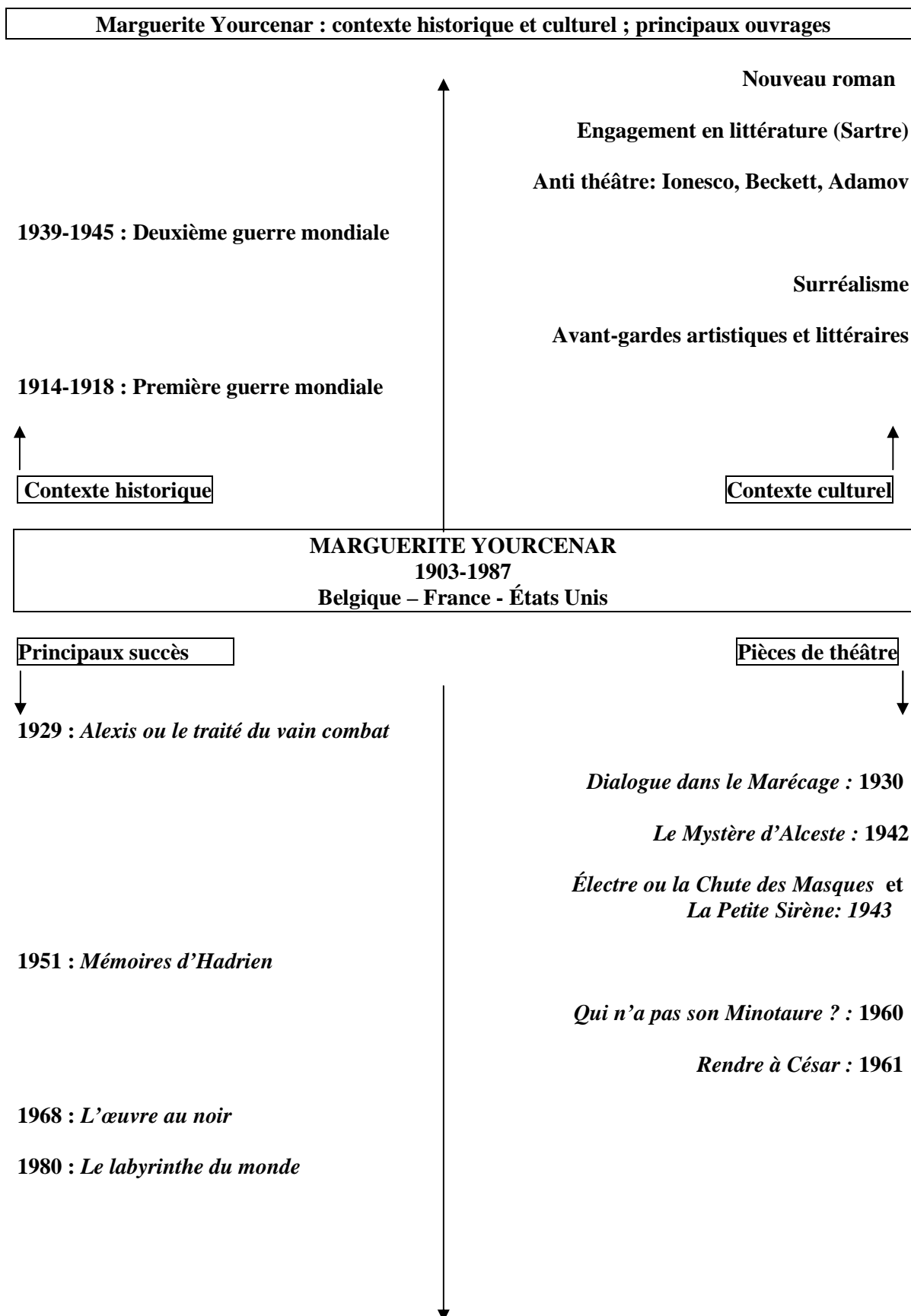
²⁹² Nous nous rappelons ici ces mots de Carlo Bronne s'adressant à Marguerite Yourcenar : « *Vous avez célébré à maintes reprises les trois mystères du corps : le sommeil, l'amour et la mort* ». Voir Yourcenar, Marguerite, Bronne, Carlo. Discours de réception à l'Académie royale belge. 19 mars 1971. Paris, Gallimard. 1971. BNF, Paris, 2001, p. 28.

DOSSIER ANNEXE

DOCUMENTS

| | |
|--|-----|
| MARGUERITE YOURCENAR : CONTEXTE CULTUREL | 392 |
| Marguerite Yourcenar : contexte historique et culturel ; principaux ouvrages (tableau) | |
| LE THÉÂTRE DE MARGUERITE YOURCENAR | 393 |
| Prépublications | |
| Publications | |
| À PROPOS DE L'APPROCHE BIOGRAPHIQUE | 394 |
| Le nom de l'auteur | |
| <i>La Hors-la-loi</i> . François Nourissier. | 396 |
| Extrait 1 | 401 |
| Extrait 2 | |
| Extrait 3 | |
| À PROPOS DU PÉRITEXTE | 403 |
| Extrait 1 | |
| Extrait 2 | |
| Extrait 3 | 404 |
| Éléments paratextuels (tableau) | 405 |
| Extrait 4 | 406 |
| Fiche pédagogique 1 | 407 |
| Fiche pédagogique 2 | 408 |
| Fiche pédagogique 3 | 410 |
| Fiche pédagogique 4 | 411 |
| Fiche pédagogique 5 | 414 |
| Fiche pédagogique 6 | 415 |
| À PROPOS DU TEXTE | 417 |
| Des didascalies | |
| <i>Rendre à César</i> : personnages par scène | |
| Répartition des rôles | 418 |
| Résumés des pièces de théâtre | 420 |
| <i>La Petite Sirène</i> (résumé long) | |
| <i>Le Dialogue dans le marécage</i> (résumé court) | 421 |
| <i>Rendre à César</i> (résumé court) | |
| <i>La Petite Sirène</i> (résumé court) | |
| <i>Électre ou la chute des masques</i> (résumé court) | 422 |
| <i>Le Mystère d'Alceste</i> (résumé court) | |
| <i>Qui n'a pas son Minotaure ?</i> (résumé court) | |
| À PROPOS DE L'ÉPITEXTE | 423 |
| Articles de journaux | 424 |
| Entretien radiophonique | 447 |
| À PROPOS DE LA MYTHOLOGIE | 452 |
| Personnages de la mythologie gréco-romaine | |
| Dieux et héros gréco-romains dans le théâtre de Marguerite Yourcenar | 454 |
| La mythologie dans la langue courante | 456 |
| Électre, Alceste, le Minotaure et la Sirène dans la littérature et les arts | 460 |

| | |
|---|-----|
| DE LA LANGUE DU THÉÂTRE | 467 |
| Quelques expressions courantes | |
| Le texte de théâtre | |
| Le théâtre | 468 |
| Les professionnels du théâtre | |
| Les rôles | 469 |
| Les répétitions et les représentations | |
| ENQUÊTE | 470 |
| DES MISES EN SCÈNE | 471 |
| Œuvres de théâtre de Marguerite Yourcenar | |
| <i>La Petite Sirène</i> | 471 |
| <i>Qui n'a pas son Minotaure ?</i> | 473 |
| <i>Électre ou la chute des masques</i> | 474 |
| <i>Le Mystère d'Alceste</i> | 476 |
| <i>Rendre à César</i> | 477 |
| <i>Le Dialogue dans le marécage</i> | 479 |
| Œuvres romanesques adaptées pour la scène | |
| <i>Mémoires d'Hadrien</i> | 480 |
| <i>Feux</i> | 482 |
| <i>Alexis ou le traité du vain combat</i> | 485 |
| <i>Nouvelles orientales</i> | 486 |
| <i>Le labyrinthe du monde</i> | 487 |
| BIBLIOGRAPHIE | 489 |
| INDEX | 501 |
| ILLUSTRATIONS | 512 |
| TABLE DES MATIERES | 513 |



LE THÉÂTRE DE MARGUERITE YOURCENAR

■ Prépublications

Le Mystère d'Alceste, 1947, « Les Cahiers du Sud »

1963, « Plon »

Électre ou la Chute des Masques, 1947, « Le Milieu du Siècle »

1954, « Plon »

Ariane et l'aventurier (première version de *Qui n'a pas son Minotaure ?*), 1939, « Les Cahiers du Sud »

Qui n'a pas son Minotaure ? 1963, « Plon »

■ Publications

Théâtre I et Théâtre II, 1971 aux Éditions Gallimard

À PROPOS DE L'APPROCHE BIOGRAPHIQUE

■ Le nom de l'auteur :

« [...] Quelques revues avaient déjà publié de moi ici un conte, là un essai ou un poème. Il me proposa de faire paraître ce récit sous mon nom. Cette offre, singulière pour peu qu'on y pense, était caractéristique de l'espèce d'intimité désinvolte qui régnait entre nous. Je refusai, pour la simple raison que je n'étais pas l'auteur de ces pages. Il insista :

« *Tu les feras tiennes en les arrangeant à ton gré. Il y manque un titre, et il faudra sans doute les étoffer un peu plus. J'aimerais assez qu'elles paraissent après tant d'années, mais je ne vais pas à mon âge soumettre un manuscrit à un comité de rédaction* »

Le jeu me tenta. Pas plus que Michel ne s'étonnait de me voir écrire les confidences d'Alexis, il ne trouvait rien d'incongru à mettre sous ma plume cette histoire d'un voyage de noces 1900. Aux yeux de cet homme qui répétait sans cesse que rien d'humain ne devrait nous être étranger, l'âge et le sexe n'étaient en matière de création littéraire que des contingences secondaires. Des problèmes qui plus tard allaient laisser mes critiques perplexes ne se posaient pas pour lui.

Je ne sais lequel de nous choisit pour ce petit récit le titre *Le Premier Soir*, dont j'ignore encore s'il me plaît ou non. Ce fut moi en tout cas qui fis remarquer à Michel que ce premier chapitre d'un roman inachevé, transformé ainsi en nouvelle, restait pour ainsi dire en suspens. Nous cherchâmes l'incident qui bouclerait la boucle. L'un de nous deux inventa un télégramme remis par le portier de l'hôtel à Georges au moment où celui-ci s'engage dans l'escalier, et annonçant le suicide de sa maîtresse à demi regrettée. Le détail n'a rien d'in vraisemblable : je ne m'aperçus pas qu'il banalisait ces pages dont le plus grand mérite était d'être le plus dénouées possible. Nous plaçâmes cette fois la nuit de noces à Montreux, dans les parages duquel nous nous trouvions durant ce rafistolage. Ma manière « d'étoffer un peu fut de faire de Georges un intellectuel sans cesse prêt à s'enfoncer dans de profondes méditations sur le premier sujet venu, ce qui, contrairement à ce que je croyais, ne l'améliorait pas. Ainsi retapé, le petit récit fut envoyé à une revue qui le refusa après les délais d'usage, puis à une autre, qui l'accepta, mais à cette date, mon père était déjà mort. L'œuvrette parut un an plus tard en reçut un modeste prix littéraire, ce qui aurait amusé Michel, et qui, en même temps lui aurait fait plaisir. [...]»

Marguerite Yourcenar. *Le labyrinthe du monde. I. Souvenirs Pieux*, pages 932-933. In *Essais et Mémoires*, Gallimard, 1991

■ **"La Hors-la-loi"** de François Nourissier

In Marguerite Yourcenar, du Mont-Noir aux Monts-Déserts. Hommage pour un centenaire. Textes réunis et présentés par Anne-Yvonne Julien. Gallimard, nfr. 2003, pages 121 - 128

La Hors-la-loi

Je me souviens de la révérence fervente mais vaguement terrorisée qui entourait le distant personnage de Marguerite Yourcenar quand, vers 1951-1952, je fis mes premiers pas dans le papier. Exilée, impérieuse, marmoréenne (qui est dans l'évocation d'une femme à peu près le contraire de « tanagra »), latiniste et helléniste, imbue des privilèges et obligations de sa classe mais ayant jeté son nom noble aux orties (qui étaient plutôt les épineux de la garrigue grecque), manifestant par le choix des textes qu'elle traduisait, des êtres qu'elle aimait, une radicale indifférence aux lois de l'orthodoxie amoureuse, mettant un extraordinaire accent de dame du château ou de duchesse suffragette au service d'une langue parlée traitée avec autant d'égards qu'une langue écrite, auteur de travaux littéraires détournés des préoccupations subalternes de l'époque, admiratrice d'écrivains situés à l'écart des courants dominants, humaniste et « humanitaire » avant la mode, amie des animaux, amateur du « grand beau » à la façon de Versailles — démodée, indémodable, courtoise, impitoyable, entourée des brumes de « Petite Plaisance » et des châles dont l'enveloppait, j'imagine, Grace Frick, compagne et collaboratrice toute-puissante, Mademoiselle de Crayencour intimidait comme personne.

Sa réputation, de 1968 à 1982 environ, fut considérable. Elle paraissait toucher les dividendes d'un long investissement dans la solitude, voire le dédain. Jusqu'à *L'Œuvre au Noir*, elle avait été un personnage austère et romanesque, auteur des *Mémoires d'Hadrien*, livre unanimement apprécié. Quand on apprit qu'elle envisageait de « changer de maison », ce fut un beau branle-bas ! Menacé d'abandon, Charles Orengo, son éditeur, redoublait de charme ; Gaston Gallimard fit patte de velours ; de moindres seigneurs tentèrent la traversée de l'Atlantique — en vain. En bonne logique éditoriale française, Yourcenar choisit Gallimard et y publia *L'Œuvre au Noir*. On salua un chef-d'œuvre. Les dames du jury Femina accomplirent une démarche auprès de l'académie Goncourt afin que celle-ci renonçât à couronner Yourcenar (on y songeait place Gaillon) et permit ainsi un prix Femina 1968 décerné à l'unanimité dès le premier tour — ce qui fut fait. Dès lors, le film est triomphal : Académie Royale de Belgique en 1971, Académie française en 1981 où Yourcenar fut la première femme à être élue. Sa lourde silhouette apparut parfois dans les pages *Peuple* des magazines. On fit volontiers le pèlerinage de *Petite Plaisance* : Elvire de Brissac, Patrick de Rosbo, Matthieu Galey...

Cette élection académique, qui eût porté tort à bien d'autres femmes écrivains (mais les eût-on élues?...), tournait au triomphe personnel. Marguerite Yourcenar accueillait avec une condescendance marquée les manifestations chaleureuses et indiscrettes qui se multipliaient autour d'elle. Elle fit des gaffes — visiblement calculées et volontaires — et prit le large dès qu'elle le put.

Les deux premiers volumes du *Labyrinthe du monde*, *Souvenirs pieux* et *Archives du Nord*, furent des triomphes de critique. Leur auteur était devenu intouchable. Pourquoi le vent tourna-t-il ? Yourcenar, gavée d'admiration de toute sorte,

et les méprisant, laissa paraître ses agacements. En littérature, l'indifférence aux honneurs travestit souvent l'avidité. Elle parut sincère chez l'académicienne. Donc elle irrita. Après la mort de Grace Frick — qui avait peut-être pesé lourd, sa vie durant, dans celle de l'écrivain —, Marguerite Yourcenar laissa à peine passer un délai de décence et elle repartit comme autrefois à la découverte du monde — sa « prison ». Nomade autant que vieille dame indigne, entourée de personnages à la fois marginaux, passionnés et peut-être dangereux, Yourcenar donna l'image d'une personnalité décidément inclassable. Elle manifestait, par l'omission, un dédain pour des honneurs qu'elle avait, sinon sollicités, au moins acceptés. « *Les gens* » sentent cela fort bien : il faut dire oui ou non au compromis que la société propose toujours à ceux qui y triomphent sans l'avoir suffisamment cherché. Ces années-là, Marguerite Yourcenar paraît toujours être *sur Poutre rose* : elle n'a pas pris pied sur le bord où l'attendaient médailles, cravates, — « *la gloire* », comme disait son ami Montherlant.

Invité à « revisiter » Yourcenar, comment m'y suis-je pris ?

J'étais vis-à-vis d'elle au creux d'une vague de désaffection. Je n'avais rien relu depuis longtemps. Je décidai de survoler, en me refaisant un oeil de curieux et d'ignorant, tout le paysage de l'œuvre, puis de relire très attentivement le dernier volume, inachevé : *Quoi ? L'Éternité*, afin de voir mieux où se trouvait Yourcenar dans le tourbillon de notoriété, de désenchânement et de masochisme où l'avait précipitée le grand âge.

D'abord, un souvenir et un jugement confirmés. Les ouvrages essentiels sont bien *Mémoires d'Hadrien*, *L'Œuvre au Noir* et surtout les trois volumes du *Labyrinthe du monde*. À mon estime, c'est là qu'on trouve le meilleur de l'écrivain : un

essai d'*autobiographie virtuelle* tentée à travers l'Histoire, la mémoire, une chronique familiale des plus intimistes. Intimiste, mais Yourcenar n'aime rien tant qu'ouvrir les fenêtres. Une sorte de branchement de l'ordinaire organique d'une *raie* (sans doute me montrerais-je plus prudent en disant une *maison*...) sur l'électricité des âmes, de la métaphysique. Le rationnel enté sur l'irrationnel — ou le contraire. Madame Yourcenar n'est jamais meilleure que dans les morceaux où elle élargit soudain le champ (voici le ciel, ou voici toute la terre) ou bien, en sens inverse, quand elle *zoom* de la nuit des temps, de l'origine du monde (si j'ose dire) sur cette singularité absolue d'une petite cellule de l'univers où elle croit trouver l'origine des siens. (Voilà : « *les siens* », l'expression juste pour désigner la *gens* à l'intérieur et dans la pénombre de laquelle s'ébroue Yourcenar.) Une spéléologie bien particulière, rêvée et méticuleuse tout ensemble, qui lui sert à la fois à inventer et à explorer l'immémoriale occupation du Temps par cette foule inconnue et familière dont elle est issue. C'est dans l'exercice de cette *reconstitution des siens* que transparait le sens de l'appartenance aristocratique. L'on ne comprendrait rien à la personnalité d'écrivain de Yourcenar si l'on oubliait que la hors-la-loi, en elle, est née de ce terreau noble. Yourcenar sait contre qui et quoi elle doit se révolter : cet ordre pour lequel elle éprouve du respect mais dont elle doit obligatoirement transgresser les usages et les pudeurs si elle veut, elle, elle-même, exister. *Archives du Nord, Souvenirs pieux et Qui?* *L'Éternité* servent peut-être à l'écrivain à vérifier, en la reconstituant, cette *raie* dans la vitalité de laquelle elle trouve, pêle-mêle, des raisons de fierté, de déférence, en même temps qu'une force charnelle qui annonce sa propre sensualité et lui insuffle la force de la subversion et du défi.

Peut-être le rapport est-il plus étroit qu'il n'y paraît entre

les circonstances de cette révolte et le style d'écriture choisi par Yourcenar. Quel style? Disons : classique, lapidaire, un peu ankylosé par l'engoncement Grand Siècle, et étonnamment prisonnier encore de tours mondains des environs de 1900. On pouvait trouver, chez des romanciers du tout-venant, au temps de la naissance de Marguerite de Crayencour, des formules comme « le jeune Balte » pour désigner Égon, ou « le vieux gentilhomme » pour éviter d'avoir à répéter le nom d'un personnage. Ce sont là des molleses peut-être inconscientes, et que l'auteur eût corrigées si elle en avait eu le temps. On reste étonné qu'un premier jet les confie. Dans la petite flotte des auteurs de leur tonnage, Montherlant me semble le voisin le plus proche de Yourcenar. Même naturel dans l'archaïsme, même familiarité avec les Anciens, même liberté dans les mœurs (assumée plus gailardement par la femme que par l'homme) — mais une grande différence : Montherlant cravache et crépite là où Yourcenar piétine un peu. L'argot, la blague, la gaminerie sont naturels à Montherlant — ils ne tentent pas Yourcenar, ou l'offusquent. Elle reste, disons-le, un peu constipée. Quand elle s'en rend compte elle drapé, elle se rengorge : mais savez-vous que notre châtelaine serait bien capable de dire de gros mots!... Quand elle se laisse aller à une rudesse de langage, elle en reste comme le souffle coupé, grand genre mais quand même interloquée. Cette disposition d'esprit a entraîné une conséquence dans le travail proprement littéraire, langagier : Yourcenar n'a pas pensé, semble-t-il, qu'on muscle et renouvelle la langue par la mobilité et la curiosité du vocabulaire, par l'annexion de tours populaires, argotiques, adolescents. Du début des années 1930 à celui des années 1980, Yourcenar est restée armée de pied en cap par une langue solide, un peu grise — du gris d'un marbre — qu'elle a dressée entre elle et le monde plus qu'elle ne l'a

envoyée à la conquête du monde. Yourcenar a écrit toute sa vie une langue *défensive*. Elle qui s'est battue bec et ongles pour les homosexuels, pour les animaux, contre les étouffements bourgeois, elle ne s'est jamais portée aux avant-postes de la survie et de la réinvention langagières. Cette paresse — ou ce choix très déterminé — apparaît plus clairement dans *Quoi ? L'Éternité*, texte inachevé donc vulnérable.

Une autre constatation peut être faite à l'occasion d'un retour vers l'œuvre : à quel point celle-ci a été pilotée en fonction d'une certaine politique de grandeur. Quelques écrivains y ont pensé avant elle ! Mais chez Yourcenar, en un domaine surtout, cette intention est lisible. Toute sa vie, elle a travaillé à des traductions. Leur choix est révélateur. Il vise à la placer, elle, sous un éclairage progressiste, avec une nuance d'anarchie néanmoins, flatteur et, pour employer une expression qui n'est pas encore dévorante vers 1930-1970, « *politiquement correct* ». Les victimes nées, les déviantes, les marginaux, les animaux : autant d'alliances que noue l'écrivain. Elles fortifient Yourcenar dans l'image qu'elle veut donner d'elle. De 1937 à 1984, nous trouvons : Virginia Woolf (*Les Vagues*), Henry James (*Ce que savait Maisie*), les poèmes de Constantin Cavafy (accompagnés d'une « présentation critique »), des *negro spirituals*, un choix de poètes grecs, James Baldwin, *Cinq nè modernes* de Mishima. Cet échantillonage de passions et de compassions, ce catalogue d'engagements, compose un autoportrait idéal de Yourcenar. En sept étapes, c'est le voyage d'une intelligence et d'une sensibilité vers les causes emblématiques des années de l'après-guerre. Les références qui paraissent « purement » littéraires (Woolf, James, Cavafy, Baldwin, Mishima) regroupent des mineurs — homosexuels, ethnies allogènes, exilés. La négritude est là, et le judaïsme, et le mystère japonais. Et le suicide :

Virginia se tue en 1941, Mishima en 1970. Pour Marguerite Yourcenar, prémonition dans un cas, hommage et salut dans l'autre. Le « *problème noir* », comme on disait en ces temps-là, apparaît à trois reprises : les *spirituals* sous leur forme, disons : « Paul Robeson », puis comme une des valeurs fondamentales d'une nostalgie et d'une colère, et enfin, avec Baldwin, en train de se couler, à travers le Mouvement pour les Droits civils, dans la force revendicative.

Il me semble, sans que rien ne confirme formellement mon impression, que le « programme » Yourcenar — les engagements (auxquels on peut ajouter les dons et cotisations soigneusement répertoriés) — ne racinent pas à la même profondeur que les thèmes de l'œuvre. Avec ses traductions et présentations critiques, Yourcenar se peint telle qu'elle devrait être, mais dans ses livres, telle qu'elle est. L'équivoque, la provocation, une sorte de royale lassitude, de souverain scepticisme : c'est l'œuvre. Le militantisme, c'est les bonnes œuvres. Sans doute Yourcenar a-t-elle été toute sa vie partagée entre ce qui se fait, ce qui ne se fait pas et qu'il faut quand même faire, et un mouvement de révolte beaucoup plus puissant et enveloppant qui a animé tous ses élans. À cet égard, comme j'aime, dans *Quoi ? L'Éternité*, le chapitre « La Terre qui tremble (1914-1915) », où l'on voit Marguerite, adolescente, découvrir, au cours d'un séjour forcé en Angleterre, la sensualité qui va brûler une part de sa vie ! Ce qui ne l'empêche pas de goûter le spectacle des dauphins qui jouent autour du navire en train de voguer vers Douvres. Il y a dans ces pages toutes les qualités de Yourcenar au sommet de son art, passées à l'estompe de l'âge, patinées — ce qui les rend étrangement familières aux qualités de l'enfance. On y devine aussi — à travers l'enfance justement, l'emportement qui jettera Madame Yourcenar dans les scandales, des passions irraisonnées, d'inutiles mises en demeure. Toute sa vie,

toute son œuvre, on la devinera, sous la sérénité imposante et volontaire, travaillée par une force lourde, charnelle, capable d'emprunter aussi bien au style d'une caste qu'aux impudiques violences d'une subversion intime. Dans cette tension, que j'ai tentée de repérer à travers une relecture très partielle, gît le meilleur de l'écrivain. « *Sa semence* », eût dit Claudel. Ce mot mal choisi ne me choque pas. En tout cas il est déposé ici à dessein.

FRANÇOIS NOURISSIER
de l'académie Goncourt

■ Extrait 1

"[...] se sachant vouée à être "la proie des biographes", elle entendait leur laisser le champ le moins libre possible: *"Je suis mieux placée que quiconque pour savoir que les biographes, même quand ils ne sont pas volontairement malveillants, se trompent presque toujours parce qu'ils n'ont sur les gens dont ils parlent que des informations superficielles."* "La place de l'artiste dans le tableau" Josyane Savigneau, in *Marguerite Yourcenar, du Mont-Noir aux Monts-Déserts. Hommage pour un centenaire. Textes réunis et présentés par Anne-Yvonne Julien, Gallimard. NRF. 2003, page 45.*

■ Extrait 2

"Elle aurait eu cent ans le 8 juin 2003. *"Mais le vingt-et-unième siècle n'est pas pour moi"*, disait-elle en riant quand on constatait qu'elle avait fait graver sur sa pierre tombale dans le petit cimetière-jardin de Somesville (Maine): Marguerite Yourcenar 1903-19... Si quelqu'un aujourd'hui "manque dans le tableau", ce n'est pas la supposée respectable académicienne, auteur d'une œuvre qu'elle a voulue peu marquée par son époque. C'est plus sûrement pour éclairer cette œuvre que certains - lecteurs trop hâtifs - croient, en raison de son style, assez conventionnelle et, précisément, académique; la jeune femme conquérante des années 1930, aux allures de jeune homme, avec un faux air de Jean Genet. Brune aux yeux bleus, bouche gourmande, séductrice impénitente. Cette Yourcenar-là, les biographies ne feront que la suggérer. Le reste, et c'est heureux, appartient à l'imagination de ceux qui l'aiment et qui, eux aussi, auraient "tant donné" pour la rencontrer. "La place de l'artiste dans le tableau" Josyane Savigneau, in *Marguerite Yourcenar, du Mont-Noir aux Monts-Déserts. Hommage pour un centenaire. Textes réunis et présentés par Anne-Yvonne Julien, Gallimard. NRF. 2003, page 47.*

■ Extrait 3

« En un sens, toute vie racontée est exemplaire ; on écrit pour attaquer ou pour défendre un système du monde, pour définir une méthode qui nous est propre. Il n'en est pas moins vrai que c'est par l'idéalisation ou par l'éreintement à tout prix, par le détail lourdement exagéré ou prudemment omis, que se disqualifie presque tout biographe : l'homme construit remplace l'homme compris. Ne jamais perdre de vue le graphique d'une vie humaine, qui ne se compose pas, quoi qu'on dise, d'une horizontale et de deux

perpendiculaires, mais bien plutôt de trois lignes sinueuses, étirées à l'infini, sans cesse rapprochées et divergeant sans cesse ; ce qu'un homme a cru être, ce qu'il a voulu être, et ce qu'il fut.»

Carnets de notes de « Mémoires d'Hadrien » in *Œuvres romanesques*, nrf Gallimard, 1982,
p.536.

À PROPOS DU PÉRITEXTE

■ Extrait 1

« [...] Le second type [*de relations transtextuelles*] est constitué par la relation, généralement moins explicite et plus distante, que, dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer que son *paratexte* : titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc. ; notes marginales, infrapaginales, terminales ; épigraphes ; illustrations ; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux, dont le lecteur le plus puriste et le moins porté à l'érudition externe ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu'il le voudrait et le prétend. Je ne veux pas entamer ou déflorer ici l'étude, peut-être à venir, de ce champ de relations, que nous aurons d'ailleurs maintes occasions de rencontrer, et qui est sans doute un des lieux privilégiés de la dimension pragmatique de l'œuvre, c'est-à-dire de son action sur le lecteur – lieu en particulier de ce que l'on nomme volontiers, depuis les études de Philippe Lejeune sur l'autobiographie, le *contrat* (ou *pacte*) générique. [...] » Gérard Genette. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Éditions du Seuil, 1982, p. 9.

■ Extrait 2

« Dans son ouvrage *Seuils*, Gérard Genette définit et analyse ce qu'il nomme « paratexte ». Le paratexte renvoie à tout ce qui entoure et prolonge le texte sans être le texte proprement dit. Une œuvre se présente en effet rarement sans le renfort et l'accompagnement de productions, telles qu'une préface, des illustrations ou encore des choix typographiques. Genette distingue deux sortes de paratexte regroupant des discours et des pratiques hétéroclites émanant de l'auteur (paratexte auctorial) ou de l'éditeur (paratexte éditorial). Il s'agit du paratexte situé à l'**intérieur** d'un livre – le **péritexte** – (le titre, les sous-titres, les intertitres, le nom de l'éditeur, la date d'édition, la préface, les notes, les illustrations, la table de matières, la post face ...) et celui situé à l'**extérieur** du livre – l'**épitexte** – (entretiens et interviews donnés par l'auteur avant, après ou pendant la publication de l'œuvre, sa correspondance, ses journaux intimes ...) Le péritexte n'est jamais séparé du texte alors que l'épitexte le rejoint souvent *à posteriori*.

Le paratexte constitue une « zone-frontière » plus ou moins abondante qui aide le lecteur à intégrer un champ de possibles et à se placer dans la perspective d'une réception adéquate. On perçoit ici le rôle majeur du paratexte qui, par une série de signaux (son emplacement, sa date de parution voire de disparition, son instance de communication), met en place une stratégie destinée à organiser la réception du texte. Auxiliaire dévoué à l'œuvre, il renferme un message dévoilant son caractère essentiellement fonctionnel allant de la simple information à l'interprétation en passant par l'intention (parfois ironique). Face à l'utilité et à l'efficacité de cette théorie, d'autres disciplines (musique, philosophie, histoire, danse...) ont emprunté la terminologie de Genette et l'on appliquée à leur domaine d'étude respectif. La conclusion de Genette à *Seuils* justifiait d'ailleurs l'ouverture à d'autres champs d'analyse : « Car, si l'on veut bien admettre cette extension du terme à des domaines où l'œuvre ne consiste pas en un texte, il est évident que d'autres arts, sinon tous, ont un équivalent de notre paratexte : ainsi du titre en musique et dans les arts plastiques, de la signature en peinture, de générique ou de la bande-annonce au cinéma [...] : ce serait l'objet d'autant d'enquêtes parallèles à celle-ci ». [...] ». Stéphanie Guérin. « *Les paratextes : approches critiques* », Loxias, Loxias 20, mis en ligne le 26 mars 2008, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/document.html?id=2110>

■ Extrait 3

« Il est utile d'aborder les titres, épigraphes, dédicaces ou autres préfaces sous cet angle [pragmatique] ; peuvent s'y lire une intention, une interprétation auctoriale ou éditoriale dont la force interroge la lecture. De même, la visée illocutoire d'une couverture et d'une jaquette, d'un catalogue ou d'une campagne publicitaire prédispose le lecteur à un mode de réception particulier dont l'analyse est à prendre en compte. En ce sens, la périphérie du texte, souvent ignorée, parfois dévalorisée, n'est pas un supplément d'âme destiné à un plaisir illusoire, mais bien une donnée importante qui met en jeu la responsabilité de l'auteur et la volonté de l'éditeur.

[...] L'étude de la périphérie du texte se situe [...] dans le va-et-vient permanent et nécessaire entre la présence du texte dans le paratexte et l'écho du paratexte dans le texte : non l'un sans l'autre, mais l'un avec l'autre. »

Philippe Lane. *La Périphérie du texte*. Nathan, Université, 1992. Pp. 147-148.

■ **Éléments paratextuels**

(Nous empruntons le tableau suivant à Philippe Lane. *Op.cit.* p. 19.)

| PÉRITEXTE | ÉPITEXTE | |
|--|---|--|
| | PUBLIC | PRIVÉ |
| Nom de l'auteur Titres- intertitres Dédicaces Epigraphes Préfaces Notes | Médiations Interviews Entretiens Colloques | Correspondances Confidences Journaux intimes Avant-textes |

■ Extrait 4

« [...] la préface est un des lieux privilégiés pour l'observation des multiples phénomènes qui accompagnent la publication d'un texte littéraire, « publication » étant à prendre au sens strictement étymologique. Quand l'écrit devient public, le texte bute sur le monde, qui n'est pas réductible au lecteur ni à l'acte de lecture, et la préface est d'abord le lieu intermédiaire où s'officialise le difficile passage de l'écriture, acte de l'intimité, à l'édition, acte collectif pris dans le réseau des impératifs sociaux et économiques. Mais il est apparu en même temps que cette dimension, d'ordre pragmatique, est indissociable d'un autre, d'ordre sémiotique. La préface tient aussi sa place dans ce jeu mobile de signifiants sans référence possible à un ou à des signifiés fixes » par lequel, il y a plus de trente ans, Barthes définissait déjà la « signifiante » d'un texte. Ces deux perspectives étant indissociables, ce qui caractérise le texte préfaciel c'est surtout qu'il oblige à repenser la notion d'auteur et à remettre en question la façon dont elle a été reléguée au rang des accessoires inutiles à la critique. Sur son versant pragmatique, la préface fait jouer la complexité des relations sociales, économiques, politiques qui relie l'auteur réel à la société de son temps. Par son versant sémiotique, elle les replace dans un autre système, non moins complexe, celui des effets de sens. Entre le monde et le texte, elle est le lieu où se fait plus apparent cet étrange dialogue qui définit la littérature » *Le texte préfaciel*. Actes du Colloque des 17, 18 et 19 septembre 1999. Université de Nancy 2. UFR de Lettres. Textes réunis par Laurence Kahn-Pireaux.

Fiche pédagogique 1

Objectifs : Amener les étudiants à dégager les éléments qui structurent et organisent un texte préfaciel long.

Leur demander de repérer les marques de la subjectivité de l'écrivain

Les aider à saisir l'essentiel du texte pour le réinvestir dans la production d'un écrit destiné à occuper la quatrième page de couverture d'une réédition hypothétique de la pièce *Rendre à César*.

Supports : Préface de *Denier du rêve*.

Préface de *Rendre à César*

Consignes :

0. Notez le titre de la préface et le nom de l'auteur.
1. Lisez la préface de *Rendre à César* et séparez la partie qui parle de l'histoire de la pièce de celle qui en contient l'examen. Comment l'écrivain assure-t-elle le passage d'une partie à l'autre ?
2. Concentrez-vous d'abord sur l'histoire de la pièce. Ensuite, repérez les « faits » qui lui ont donné naissance. De quel type de faits il s'agit ?
3. Enumérez maintenant les aspects de la pièce examinés dans cette préface.
4. Dégagez de cette préface tous les termes et expressions qui vous permettront de constituer le champ lexical de la « mort »
5. Imaginez que vous devez rédiger un texte à placer sur le quatrième de couverture d'une édition théâtrale de cette pièce. Servez-vous des renseignements que donne la préface pour présenter la pièce en 300 mots.
6. Soulignez les passages où Marguerite Yourcenar prend position par rapport au travail de l'écrivain et à son œuvre. Quels est son avis à ce propos ?
7. Montrez en prenant des exemples sur le texte que vous venez de lire qu'une préface peut être le lieu d'un règlement de comptes.
8. Comparez cette préface à celle de *Denier du rêve*. Quelles sont les ressemblances et les différences ?

Fiche pédagogique 2

Objectifs : Amener les étudiants à saisir la façon dont Marguerite Yourcenar veille à la cohérence de son texte.

Les conduire à repérer les indices autobiographiques et les opinions de l'écrivain

Support : Préface à *La petite Sirène*

Consignes :

0. Notez le titre de la préface et le nom de l'auteur
1. Cette préface, qui comporte 14 paragraphes, est structurée autour de trois axes : une pièce de théâtre, une ville, un ami. Identifiez ces éléments et indiquez les paragraphes qui correspondent à chacun d'eux.
2. De quelle façon Marguerite Yourcenar répond à l'objectif annoncé dans le titre de la préface, à savoir, parler d'un « divertissement » et rendre « hommage à un magicien » ?
3. En quoi cette préface peut-elle être lue comme un tableau de société ?
4. Repérez les parties autobiographiques de la préface et dégagez-en les raisons pour lesquelles *La Petite Sirène* tient à cœur à l'écrivain

Corrigé

0. « A propos d'un divertissement et en hommage à un magicien ». Marguerite Yourcenar
1. *La Petite Sirène* (paragraphes 1, 12, 13, 14) ; Hartford (paragraphes 2, 3, 4) ; Everett Austin Junior (paragraphes 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11)
2. Elle y répond en parlant pour le premier cas du contexte de production de la pièce, de ses personnages, de la représentation, de son sens caché et en justifiant la décision de la publier. En ce qui concerne l'hommage au magicien elle fait un portrait de l'ami acteur, marchand d'art et magicien installé à Hartford, puis exilé à Sarasota et rend compte de ses activités et des peines qu'il se donnait pour faire vivre la culture dans un milieu bourgeois méfiant et fermé.
3. Dans cette préface Marguerite Yourcenar situe temporellement et géographiquement la naissance de *La Petite Sirène*. A cette occasion elle rappelle le contexte de guerre qui dominait le monde dans les années 1940 et offre une peinture ironique et plaisante du milieu villageois où le hasard l'avait conduite à s'installer. Les quartiers populaires habités par des travailleurs immigrés tristement alléchés par des salaires de guerre s'opposent aux logements aisés des gens de Hartford. Les uns et les autres illustrent le paysage dans lequel l'activité artistique proposée par E. A. s'offrait comme des parties de rêve. Il en résulte un tableau contrasté et pittoresque de ce coin du Connecticut.

4. En suivant le fil tracé par les pronoms de la première personne on peut facilement retrouver les parties autobiographiques de la préface. Elle constituent l'espace des souvenirs de jeunesse concernant la genèse de la pièce, la préparation du spectacle, la réaction du public, l'opinion personnelle sur la mise en scène et la distribution. Selon les propres aveux de Marguerite Yourcenar, *La petite sirène* serait d'une part l'expression inconsciente du sentiment de déchirement qu'elle aurait éprouvé en tant qu'européenne exilée aux E.U. De l'autre, le processus de production de cette piécette aurait été parallèle à une transformation intérieure de l'écrivain qui déçue du cours que prenait le monde en cette moitié du XXe siècle se serait intéressée à la terre plus qu'à l'homme.

Fiche pédagogique 3

Objectifs : Faire anticiper sur l'un des thèmes essentiels du *Dialogue dans le marécage*, à savoir, « l'incertitude des choses ».

Support : « Note sur *Le Dialogue dans le marécage* »

Consigne : Lisez la « Note sur *Le Dialogue dans le marécage* » et répondez par écrit aux questions suivantes :

1. Dans la « Note sur *Le Dialogue dans le marécage* », Marguerite Yourcenar parle des sources de sa pièce de théâtre. Quelle est la source la plus directe de ce *Dialogue*?
2. De quel autre ouvrage de sa création Marguerite Yourcenar rapproche le *Dialogue dans le marécage* et pour quelles raisons ?
3. « *Nous voyons de bon droit dans la tragédie grecque, avec ses trois personnages en pleine crise et son chœur vainement sage, l'une des plus parfaites représentations du drame humain, mais les Nô japonais, comportant aussi deux ou trois personnages et un chœur, faisant également appel aux grands gestes de la danse, ne nous émeuvent pas moins, et peut-être nous émeuvent davantage, dans leur peinture de l'incertitude de l'homme et de son court passage sur la terre* » Marguerite Yourcenar, in *La Couronne et la Lire*, page 34.

Montrez que les propos ci-dessus contenus dans *La Couronne et la Lire* sont comparables à ceux de la « Note sur le *Dialogue dans le marécage* ».

Corrigé

1. La pièce « *s'inspire d'un fait divers du Moyen Age italien, l'histoire d'une patricienne siennoise, Pia Toloméi, reléguée dans un malsain château de la Maremme par un mari jaloux qui l'y laissa mourir* ». Marguerite Yourcenar prit connaissance de cette histoire grâce aux quatre vers du Chant V du Purgatoire de Dante qui en parlent et aux commentaires qui s'ensuivirent.
2. Elle le rapproche du roman *Alexis ou le Traité du vain combat* par son style « tremblé » propre à l'expression des hésitations d'une pensée qui cherche à se clarifier, à devenir lucide, meilleure.
3. L'élément commun aux deux préfaces est la référence au théâtre Nô qui met en scène deux ou trois personnages et un chœur. Montrer l'incertitude des choses humaines, c'est ce qui

intéresse surtout Marguerite Yourcenar, c'est pourquoi elle a été attirée par un théâtre qui peint cette même incertitude et l'instabilité, la fuite de tout ce qui est humain.

Fiche pédagogique 4

Objectifs : Amener les étudiants à réfléchir au but de la préface en passant par l'observation des types textuels contenus dans l' « Examen d'Alceste »

Support : la préface de *Mystère d'Alceste*

Consigne :

1. L' « Examen d'Alceste » est divisé en quatre grandes parties séparées entre elles par des astérisques. Quel titre pourrait correspondre à chacune d'elles ? En voici une proposition dans le désordre :
 - a. L'histoire d'Alceste du Moyen Âge au XX^e siècle
 - b. La légende et ses thèmes
 - c. Le drame grec
 - d. La récréation yourcenarienne
2. La première partie de cette préface comprend une ouverture à caractère narratif et une suite plutôt *expositive*²⁹³ ou explicative. Trouvez le moment précis où le texte change de caractère, puis comparez les deux formes textuelles. Pour cela observez surtout l'emploi des temps verbaux, celui des pronoms personnels et des mots de liaison. Quelles conclusions en tirez-vous ?

Corrigé :

1. b/c/a/d
2. Le morceau narratif de cette préface commence avec l'expression « *Il y avait une fois...* » et s'achève, au bout d'un deuxième paragraphe -page 84- comme ceci : « ... *qui lui servirait un jour de bûcher au sommet du mont Œta* ». Il est écrit à la troisième personne du singulier et les verbes, conjugués pour la plupart au passé simple et à l'imparfait, sont ceux du récit. Ils soulignent en effet les étapes de la narration (passé simple) et les circonstances dans lesquelles les événements se produisent (imparfait). La voix du narrateur se fait sentir à plusieurs reprises. La phrase « *Mais l'amour des dieux ne protège guère la malheureuse race des hommes* », sorte de vérité générale, au présent de l'indicatif en est un exemple. La parenthèse

²⁹³ Combettes, B ; Fresson, J et Tomassone, R. proposent une typologie textuelle qui comprend des textes narratifs, descriptifs, d'exposition et argumentatifs. Voir pour cela leur livre *De la phrase au texte. Classe de troisième*. Delagrave, 1980.

« (*car c'était lui*) », tout comme la phrase « *comme l'on sait* », sont des éclaircissements directement adressés au lecteur qui pour un bref instant est sorti de la linéarité du récit afin de retenir son attention pour la suite de l'histoire.

Entre « *C'est sous cette forme qu'Euripide nous a transmis ...* » et « *... sœur aînée de Lazare* » s'étend le reste de cette première partie de la préface qui a un caractère plutôt expositif. Dans ce cas-ci les verbes ne sont plus ceux du récit mais surtout ceux du discours (passé composé, imparfait, présent de l'indicatif). Le caractère expositif s'observe par ailleurs dans l'emploi de certains organisateurs du discours et d'un métalangage spécifique qui rappelle la forme d'un cours magistral de littérature. Par le recours au pronom de la première personne du pluriel le scripteur associe le lecteur au développement de ses arguments. Le passage à la deuxième partie sera ménagé par l'emploi de l'impératif de la première personne du pluriel qui donne un caractère injonctif à la suite du texte.

Fiche pédagogique 5

Objectifs : Faire regrouper sous forme de liste les éléments contenus dans la préface, en suivant la répartition annoncée dans le titre : *aspects d'une légende et histoire d'une pièce*.

Sensibiliser les étudiants au traitement différencié d'un mythe par le contact avec des expressions artistiques autres que littéraires.

Support : Préface de *Qui n'a pas son Minotaure ?*

Consigne :

1. La préface de *Qui n'a pas son Minotaure ?* s'intitule « Aspects d'une légende et histoire d'une pièce » et est structurée en deux parties clairement séparées.
 - a. Identifiez ces parties.
 - b. Dressez deux listes où vous noterez de façon télégraphique les aspects de la légende et les étapes qui font l'histoire de *Qui n'a pas son Minotaure ?* de Marguerite Yourcenar.
 - c. A la base de *Qui n'a pas son Minotaure ?*, se trouve un sketch de Marguerite Yourcenar écrit dans sa jeunesse, intitulé *Ariane ou l'aventurier* et qu'elle n'a pas préfacé. Dans quel but l'écrivaine a-t-elle pu décider d'écrire une préface à sa nouvelle pièce de théâtre ? Quels effets la lecture de cette préface a eu sur vous ?
2. Procurez-vous les versions musicales et picturales auxquelles Marguerite Yourcenar fait référence dans cette préface et observez le point de vue de l'artiste dans le traitement du mythe du Minotaure. Décrivez ce que vous voyez, ce que vous entendez
3. En quoi la préface que vous venez de lire vous prépare-t-elle à la lecture de la pièce ?

Corrigé :

1. a. Aspects d'une légende : de « *Les aventures gréco-crétoises ...* » à « *... a été hanté par le mufle taurin du Minotaure* »
 Histoire d'une pièce : de « *A Paris, vers 1932...* » à « *... mais se passent de plus amples explications* ».

b.

| Aspects d'une légende | Histoire d'une pièce |
|---|---|
| Les aventures de Thésée | 1932-1933 : <i>Ariane ou l'Aventurier</i> |
| Les rites primitifs | Texte délaissé et oublié |
| Hypothèses sur le sens de la légende | 1939 : publication |
| Les transpositions littéraires et artistiques à travers le temps, en Grèce et hors de Grèce | 1944 : relecture et ajout de quelques scènes |
| Les personnages de la légende dans les arts : Thésée, Ariane, Phèdre et le Minotaure | Texte mis de côté |
| | 1956-1957 : révision et réécriture du texte |
| | Années '60 : reprise du texte, ajout d'une nouvelle scène et changement de titre. |

d. Réponse ouverte

2. et 3. Réponses ouvertes

Fiche pédagogique 6

Objectifs : Amener les étudiants à se poser des questions sur les parties obscures de la préface et les stimuler à y trouver les réponses en consultant des dictionnaires spécialisés.

Supports : Préface d'*Électre ou la Chute des Masques*

Extrait d'André Degaine, *Histoire du théâtre dessinée*. Nizet, 1992

Consigne :

1. Dans l'extrait ci-dessous, plusieurs épisodes de la légende des Atrides sont donnés comme sous-entendus. Lisez, observez et soulignez ce que vous ne comprenez pas:

« [...] Mais le légende des Atrides ne se bornait pas à cette seule histoire de guet-apens par l'épouse, de meurtre, et de vendetta exercée par les enfants du mort. Avant d'être un mari trompé abattu dans son bain par sa femme et par l'amant de celle-ci, Agamemnon avait été le Roi des Rois dont les abus de pouvoir provoquaient les insultes de Thersite et la colère d'Achille ; il avait joui de ce doux butin féminin qu'étaient Briséis et Cassandre ; il avait égorgé à Chalcis sa fille Iphigénie, s'attirant ainsi à jamais la rancune maternelle de Clytemnestre. Clytemnestre elle-même était la sœur des Dioscures et d'Hélène, la fille légitime de Léda et de Tyndare, moins belle pourtant que la blanche créature née des plaisirs du Cygne. Agamemnon avait enfin senti l'odeur du festin de chair humaine offert par son père Atrée à son oncle Thyeste. Petit-fils de Pélops, qui fut le favori de Neptune et le ravisseur d'Hippodamie, il remontait de crime en crime, d'amour en amour, jusqu'à ce mystérieux Tantale, enlevé par Zeus pour lui servir d'échanson avant

*Ganymède, et supplicié pour avoir volé l'ambrosie à la table des dieux. Egisthe était fils de Thyeste et cousin d'Agamemnon ; il avait vengé sur le fils d'Atrée ses frères égorgés comme des agneaux dans les cuisines de Mycènes. [...] » Extrait de « Avant-propos » in *Électre ou la Chute des Masques*, p.10*

2. Ecrivez vos propres questions à partir de ce que vous avez souligné.
3. Trouvez les réponses à vos interrogations en consultant un Dictionnaire de mythologie gréco-latine.
4. Sénèque, le philosophe hispano romain (4 av. J-C, 65 apr. J-C) a écrit une pièce intitulée *Thyeste*. André. Degaine en fait un commentaire dont nous reproduisons un extrait. En le lisant vous comprendrez mieux la phrase de Marguerite Yourcenar « Agamemnon avait enfin senti l'odeur du festin de chair humaine offert par son père Atrée à son oncle Thyeste » :

«Thyeste passe pour la plus typique des pièces de Sénèque. L'apparition de Tantale au début n'est pas celle classique, d'un fantôme abstrait. Elle tarit les sources, vide les fleuves et fait trembler le palais jusque dans ses fondements ! Et surtout elle communique à Atrée le « furor » de son grand-père maudit.

La pièce charrie un terrible humour noir. Thyeste, repu, ravi (il ignore qu'il a mangé ses fils et bu leur sang mêlé à du vin), dit : « Il ne me manque que mes enfants. Je voudrais serrer leurs têtes contre mon cœur. » On lui apporte alors la tête de chacun de ses fils sur un plat. Complaisance dans l'horreur ? En tout cas, violence très moderne. Le subconscient ravagé des personnages révèle une civilisation semblable à la nôtre : inquiète pour sa propre survie. »

Extrait d'André Degaine, *Histoire du théâtre dessinée*. Nizet, 1992, page 76.

Corrigé :

Nous ne pouvons pas savoir exactement quels seraient les points obscurs pour les étudiants mais imaginons cependant quelques questions qu'ils pourraient se poser à partir de l'extrait de la préface. En voici quelques unes :

1. Comment doit-on interpréter l'expression « Agamemnon était le Roi des Rois » ?
2. Pourquoi Marguerite Yourcenar parle-t-elle de « butin féminin » ?
3. Quelles sont les raisons qui ont poussé Agamemnon à égorger sa fille Iphigénie ?

4. Qui était la « blanche créature née des plaisirs du Cygne ? ». Comment explique-t-on qu'elle soit née de façon aussi étrange ?
5. Quelle était la valeur de l'ambrosie pour avoir déchaîné le supplice du voleur ?

À PROPOS DU TEXTE

Des didascalies

- *Rendre à César* de Marguerite Yourcenar. Les didascalies de *Rendre à César* sont nombreuses. L'auteur n'a cependant pas précisé à l'entrée de chaque scène les personnages qui y interviennent. Comme nous voulions voir comment les rôles étaient répartis, nous avons fait ce travail de repérage que nous détaillons ci-après.

ACTE I.

Scène I : Lina Chiari ; Paolo Farina ; Massimo ; Dida ; Angiola Fidès que l'on aperçoit au passage.

Scène II : Le Docteur Alessandro Sarte ; Lina C. ; Clément Roux.

Scène III : Lina C. ; Giulio Lovisi ; Alessandro Sarte

Scène IV : Le père Cicca ; Dida ; Rosalia di Credo ; Giulio Lovisi. ; Marcella Ardeati ; quelques fidèles, Clément Roux.

Scène V : Le père Cicca, Rosalia di Credo ; Marcella Ardeati et Dida.

ACTE II

Scène I : Massimo ; Giovanna ; Marcella

Scène II : Alessandro ; Marcella

Scène III : Marcella ; la voix de Massimo

Scène IV : Massimo ; Marcella

Scène V : Marcella ; Massimo

La voix du dictateur

La voix de la radio

ACTE III

Scène I : Alessandro ; Angiola Fidès ; L'ouvreuse ; Miss Jones ; La mère Dida ; Le milicien

PETITE SCÈNE ÉCLAIRÉE

Alessandro ; le corps étendu de Marcella Ardeati

Scène II : La mère Dida ; la dame du café ; Clément Roux

Scène III : Clément Roux ; Massimo

Scène IV : La voix du poète ; la voix du dictateur ; Giulio Lovisi ; Giovanna ; le personnage haut placé ; le père Cicca ; Massimo ; Marinunzi.

■ Répartition de rôles

Nombre d'interventions* féminines : 25 fois

Lina : 3 fois

Dida : 5 fois

Angiola : 2 fois

Marcella : 8 fois

Rosalia : 2 fois

Giovanna : 2 fois

L'ouvreuse : 1 fois

Miss Jones : 1 fois

La dame du café : 1 fois

Nombre d'interventions* masculines : 25 fois

Paolo : 1 fois

Massimo : 7 fois

Le Docteur Sarte/Alessandro : 5 fois

Clément Roux : 4 fois

Giulio : 3 fois

Le père Cicca : 3 fois

Le milicien : 1 fois

Marinunzi : 1 fois

Les voix :

La voix du dictateur : 2 fois

Un personnage haut placé : 1 fois

La radio : 1 fois

La voix du poète : 1 fois

- Nous employons le terme « intervention » pour signifier seulement la quantité d'entrées en scène du personnage. Il ne s'agit pas nullement du nombre de fois où les personnages prennent la parole qui est bien évidemment plus élevé.

Résumé des pièces

■ Un résumé long

La Petite Sirène

Au fond de la mer, un chœur de sirènes séduisant et fatal se glisse et chante. A l'écart du groupe, berçant la tête d'une statue brisée, une autre sirène, la plus jeune de toutes, rêve. Amoureuse d'un prince, elle voudrait être entièrement femme pour pouvoir le séduire et l'aimer. Folle de désir elle va retrouver la sorcière des eaux pour lui demander de l'aide. Celle-ci y consent mais au prix d'un cruel échange: de *belles jambes* aux *beaux genoux*, de blancs pieds aux *orteils roses*, contre la voix de la sirène.

Entre temps, *au bord de la mer*, le Prince de Danemark, l'heureux élu de la sirène, se promène, accompagné du comte Ulrich, tout en attendant le moment de rejoindre sa future épouse, la Princesse de Norvège. La cour prépare les noces royales. Egon, le page, découvre derrière un rocher une femme évanouie et alerte tout le monde. On s'empresse de voir ce qu'il y a de vrai derrière son histoire et on découvre en effet un joli corps de femme qui se réveille. C'est **la petite sirène** qui métamorphosée et privée de parole ne peut répondre aux questions qu'on lui pose que par des hochements de tête. Ne pouvant pas l'identifier mais voyant la beauté de la jeune fille le Prince la fait conduire au bateau: ses cheveux y seront inspectés et son corps habillé et nourri comme celui d'une danseuse, d'une clownesse, ou d'un personnage de foire.

Sur le Navire du Prince amarré sur la Côte de Norvège, on commente le dîner de noces qui a eu lieu la veille. Les nains de la cour, envieux de la grâce de la nouvelle arrivée se moquent d'elle et la méprisent. Le prince, de son côté, lui confie son frais bonheur de jeune marié. Le chagrin se lit dans le visage de la petite sirène que le prince accuse de boudier son plaisir. Or, insensible et aveugle, il ne comprend pas que la petite sirène désespère de son désamour et résiste contre le destin d'acrobate, de sœur de couvent ou de prostituée que ce soi disant protecteur paraît lui réserver. Malmenée par la princesse jalouse; humiliée par le prince; inassouvie, elle devient inconsolable. Que faire? La vengeance n'est ni dans ses mains ni dans son cœur. Chagrinée et morte dans l'âme, elle tourne à jamais le dos au navire et s'envole dans un cri d'ailes, entourée par les oiseaux anges.

Résumés courts

Le Dialogue dans le marécage

Douze ans après avoir enfermée sa femme infidèle, dans un vieux château délabré de la campagne siennoise, Sire Laurent, accompagné d'un jeune moine, frère Candide, s'arrête devant la cour du vieux domaine abandonné, dans l'espoir de retrouver son épouse et de lui demander pardon. Un dialogue se tisse dans lequel interviennent les deux hommes, les servantes de l'endroit et enfin Pia, la femme sacrifiée (ou son spectre). La conversation ne sert à changer le cours des circonstances car chaque personnage suivra la route qu'il s'était fixée, cependant elle donnera l'occasion à Sire Laurent de faire un examen de conscience et d'essayer de comprendre une réalité qui lui échappe.

Rendre à César

Autour d'un acte central où Marcella Ardeati s'entête dans sa décision d'abattre le tyran du pays, une trentaine de personnages vivent, vagabondent, s'entrecroisent sans arriver vraiment à tisser de liens profonds entre eux. L'unité de la pièce est donnée par le lieu, Rome, ville labyrinthique où les personnages apparaissent et disparaissent suivis par le faisceau de lumière qui les découvre dans la platitude de leur vie quotidienne, et par une pièce de monnaie qui passe de main en main symbolisant peut-être la froideur des rapports sociaux et leur inconsistance.

La Petite Sirène

Dans un décor de mer avoisinant les côtes de la Norvège une petite sirène à l'écart de ses sœurs rêve d'avoir de jambes humaines pour séduire l'homme dont elle est éprise. Par l'intermédiaire de la sorcière des eaux, connaisseuse de tous les secrets, son désir sera exaucé mais au prix du cruel renoncement à sa voix. Malgré le corps désormais humain, la petite sirène n'arrive pas à se faire comprendre du prince chéri qui par ailleurs prépare déjà son mariage avec une autre élue. Les noces se concluent sous le regard chagriné et humilié de la sirène qui tiraillée entre un désir de vengeance et de mort opte pour s'élever aux dessus de tout, dans l'oubli, entourée par le chant des oiseaux anges.

Électre ou la Chute des Masques

Avant que le soleil du jour où s'ouvre la scène ne tombe, Électre, aidée par Pylade et Oreste, va venger la mort d'Agamemnon, son père, en tuant sa propre mère Clytemnestre et le nouvel occupant du trône paternel, Égisthe. Rien ne va détourner la décision des jeunes, même pas la découverte qu'Égisthe est le vrai père d'Oreste et non comme on le pensait jusqu'à ce jour-là, Agamemnon. Le coup se déroule sous le regard hébété de Théodore, le compagnon d'Électre qu'elle a voulu épargner et qui paradoxalement et injustement sera le seul accusé du double crime.

Le Mystère d'Alceste

Au cours d'un jeu où interviennent dieux et humains, on voit Alceste sacrifier sa vie pour son époux Admète qui aurait dû mourir le premier. Le dévouement de la jeune épouse sera récompensé grâce à l'intervention d'Hercule qui dans un combat contre la Mort a raison d'elle. Celle-ci est alors obligée à reculer et à restituer la vie à Alceste.

Qui n'a pas son Minotaure ?

Thésée est en mer au milieu d'un convoi de victimes destinées à la gueule du Minotaure. Ce voyage le fait renouer avec son enfance, sa jeunesse, son passé, dans les sentiers duquel il se perd sans s'y retrouver.

À PROPOS DE L'ÉPITEXTE

avantures

6 juin/histoire littéraire/France

Pour célébrer Yourcenar

A l'occasion du centenaire de la naissance de l'écrivain, un volume collectif qui rassemble hommages, entretiens et études toujours indulgentes.

Rarement, de son vivant, un écrivain aura été autant célébré, aura accumulé

Mais la contribution la plus nouvelle est celle de Franco



Marguerite Yourcenar vue par Redon.

« Denier du rêve »

Ce roman fut sans doute un des tout premiers à mettre en accusation le fascisme italien. C'est donc un roman à thème politique : parmi tous les personnages émerge violemment une femme, Marcella, de tendance anarchiste, qui projette un attentat contre Mussolini, passe aux actes,

avec un jeune rival et qu fascisme, une actrice peintre français admirateur romaine. Comprimé dans l'espace journée, le livre est une phonie psychologique et l'attentat néan

par Robert Abirac
Par opposition à ses programmes sur la g créations plus ou moins ves, la collection « Thé vert » de chez Stock « ch tains de ses titres sous la peu claire de « pièce ti Ou cela veut dire que le jamais été publié, ce q réédition, va de soi et ces

Deux femmes hantées par le mal de vivre
MARGUERITE YOURCENAR
Il a fallu le prix Femina, décerné en 1968 à *l'Œuvre au noir*, pour que l'audience de Marguerite Yourcenar s'éveille.
JANE ATLAN
Jane Atlan occupe une place à fait singulière dans le théâtre de texte. Elle a été ée au grand public par une ère pièce presque réaliste, leur *Falonia*.

LE DIALOGUE DANS LE MARÉCAGE

De Marguerite Yourcenar. Mise en scène : Jean-Loup Wolf. Assisté de Joël Hafkin. Décor : Roberto Plate. Assisté de Marcos de Oliveira. Costumes : Dominique Borg. Assistée de Claude Mabele. Musique : Dominique Probst. Lumière : Michel Davaud. Chorégraphie : Caroline Marcadé. Avec : Laurent Hatat, Catherine Rethi, Eva Saint-Paul, Bruno Sermonne, Agnès Van Molder et Guy Borderieux (percussions), Philipp Legrand (flûte basse). Au théâtre du Rond-Point jusqu'au 12 mars, à 21 h, et le dimanche à 15 h (42.56.60.70).

Collage fait à partir de plusieurs articles cités ci-dessous

■ Articles de journaux consultés sur Marguerite Yourcenar et son théâtre²⁹⁴

Marguerite Yourcenar, académicienne

1. « Magouilles pour une Immortelle ». *Nouvel observateur*. 4 février 1980.*
2. « Le cas Yourcenar ». *Le Figaro*. 6 mars 1980.*
3. « Marguerite Yourcenar : donnant-donnant... ». *Le Nouvel observateur*. 10 mars 1980.*

Critiques de livres

1. « Thésée, Mythe éternel ». *Figaro Littéraire*. 15.06.1963
2. « Plus Euripide qu'Euripide » *Nouvelles Littéraires*. 11.07.1963*
3. « Marguerite Yourcenar : « Denier du rêve » ». *La Croix*. 14.06.1971
4. « Denier du rêve, monnaie flottante ». *Le Figaro*. 18.06.1971*
5. « Deux femmes hantées par le mal de vivre. Liliane Atlan. Marguerite Yourcenar ». *Le Monde*. 24.06.1971
6. « Rome, an XI du fascisme ». *La Quinzaine littéraire*. 1-15.07. 1971*
7. « Marguerite Yourcenar. Denier du Rêve. » « Marguerite Yourcenar. Théâtre I ». *Études*, mars 1972 *
8. « Marguerite Yourcenar de En passant par Rudolph Valentino, Beethoven et Marguerite Yourcenar ». *Le Figaro*. 18.06.1971.
9. « Le prix Marguerite Yourcenar à Assia Djebar » *Livres Hebdo*. 02.01.1998
10. « L'homme dépris du rêve » *Le Monde*. 24.07.1998
11. « Marguerite Yourcenar pour mémoire » « L'exception française. Les Syrtes contre Hadrien et Zénon ». *Le Monde* 06.06.2003
12. « Pour célébrer Yourcenar ». *Livres Hebdo*. 16.05.2003

²⁹⁴ Seulement sont reproduits de cette liste les articles suivis d'un astérisque (*)

13. « Lettres recommandées ». *Le Figaro magazine*. 28.05.2004

14. « Marguerite perd les pétales ». *Le Figaro*. 03.06.2004*

Critique théâtrale

1. « Sappho selon Yourcenar » *Le Figaro*. 10.02.1981*

2. « Marguerite Yourcenar : son autre œuvre au noir ». *Le Quotidien de Paris* 06.02.1988*

3. « Un maniérisme attachant ». *Le Quotidien de Paris*. 14.02.1988*

4. « Feu sacré ». 1989*

5. « Rendre à César ». *Le Quotidien de Paris*. 9.02.1991*

6. « Cinq Nô modernes ». *Le Quotidien de Paris* 24.02.1992*

7. « Toutes les femmes aiment une femme ». *Le Monde*. 30.12. 1989

8. « En bref ». *Le Monde*. 09.06.1989 *

9. « De l'école à la scène musicale, l'aventure de cent vingt jeunes Lillois ». *Le Monde*.

30.03.1999

10. « Une clarté grecque ». *Le Figaro*. 20.06.2002 *

11. « Théâtre Hadrien, les yeux ouverts sur la mort ». *Le Monde*. 02.07.2002

12. « Mémoires d'Hadrien », le sacre de Santini ». *Le Parisien*, 28.06.2002

13. « Couleur d'encre et de neige ». *Le Figaro*, 18.11.2005

Les articles qui suivent ne sont pas dans l'ordre de la liste fournie.

L'homme dépris du rêve

Le roman d'un héros « sans qualité » dans l'Europe du XVII^e siècle : un Yourcenar méconnu, à redécouvrir

UN HOMME OBSCUR suivi d'**UNE BELLE MATINÉE** de Marguerite Yourcenar. Gallimard, « Folio », 240 p., 28 F. (Première édition : Gallimard, 1982.)

Le passage en poche de ce texte essentiel de Marguerite Yourcenar parviendra-t-il enfin à imposer sa nécessaire réévaluation ? Paru pour la première fois dans le recueil *Comme l'eau qui coule*, ouvert par *Anna, soror...*, joyau noir qui fit de l'ombre à cette sobre histoire dont le personnage central n'est ni héroïque, ni même principal, *Un homme obscur* ne fut guère remarqué, même tiré à part en 1985. Comme si le titre, sans programmer l'effacement du texte, le réservait à une confidentialité à peine élargie aux seuls spécialistes. *Le Monde* lui-même n'en rendit pas compte, et cette injustice méritait d'être réparée. Le parcours simple, quoique mouvementé, d'un jeune homme sans âge et presque sans culture dans le monde européen du XVII^e siècle est en effet paradoxalement l'un de ceux où l'empathie yourcenarienne est la plus forte.

Troisième jalon d'une vision de l'homme ostensiblement balisée par l'empereur romain Hadrien, puis le médecin alchimiste Zénon,

Nathanaël n'entretient que de lointains rapports avec ces deux aventuriers du pouvoir (*Mémoires d'Hadrien*, 1951) et du savoir (*L'Œuvre au noir*, 1968). L'histoire de ce jeune homme singulier – boiteux, il ne peut suivre la voie familiale qui en aurait fait un charpentier de marine –, instruit par hasard et presque par mégarde, a beau ne pas ménager les rebondissements, elle ne s'érige jamais en destin. Parti subrepticement d'Angleterre, fuyant les conséquences d'un crime imaginaire, Nathanaël connaît de nouveaux mondes – celui des équipages aux brutales privautés, celui des conquérants important sans merci leur langue, leur roi et leur dieu ou des

pionniers oubliés chez qui la civilité du Vieux Continent a cédé à l'instinct tout animal de la survie et du plaisir. Revenu en Europe après ces années outre-Atlantique, le jeune homme réalisera l'illusion de ces aventures qui « ne tenaient rien ». « Elles auraient aussi bien pu ne pas être (...). Quatre ans de sa vie croulaient comme un de ces pans de glace qui tombent de la banquise et plongent d'un bloc à la mer. »

L'homme dépris du rêve : la formule pourrait servir de refrain à la douce complainte de Nathanaël l'étranger, que rien n'attache, ni ne retient vraiment. Embauché chez un oncle imprimeur à Amsterdam comme correcteur, il disparaît sans éclats, sa santé fragile justifiant ses éclipses. Séduit par une somptueuse juive chanteuse de musico à la filiation aussi trouble que sa moralité et dont il aura, semble-t-il, un enfant – le

petit Lazare, que son père crut mort à la naissance et qui renaît à toutes les identités par la magie du théâtre dans *Une belle matinée* –, Nathanaël ne sera vraiment ni un père, ni un époux, ces rôles qui aliènent en enfermant dans le jeu social. Il ne sera pas davantage le dis-

ciple du philosophe Leo Belmonte, dont la pensée, « beau glaçon aux arêtes coupantes », grise sans aider à vivre. Le travail, l'amour, la réflexion, autant de leurres sans pouvoir sur un homme sans destin qui, malade – et c'est une figure commode de l'exclusion –, s'isole sur une île frisonne à peine repérable, entre ciel, terre et eau ; il y attend la mort, comme une fusion dans le grand ordre du monde,

point de fuite dans le cosmos d'un homme sans rêve.

A l'image de celle d'un missionnaire jésuite anacien, victime d'ineptes affrontements religieux sur l'île encore sans nom des Monts-Déserts, aucune disparition n'est un événement ; à peine un « incident ». Suspendu aux cordages d'un navire au cœur d'une « nuit immense », image parodique du Christ « placé tout au centre », Nathanaël contemple un monde en mouvement dont l'ordre secret échappe à l'entendement, ruinant tout rêve de destinée.

D'aucuns ont voulu récupérer ce roman de la déprise de toute ambition. Fable teintée des morales d'Orient qui ont fait prendre la Yourcenar des derniers temps pour une disciple zen, voire une prophétesse du courant *New Age*, *Un homme obscur* est d'abord le plus intime des messages de l'écrivain, celui qui dévoile ce qu'Hadrien appelait « le profil de [sa] mort ». Et qu'une rumeur en vogue en dénature le sens n'a pas dû déplaire à la femme de lettres, malicieuse jusqu'à l'irrévérence.

Philippe-Jean Catinchi

★ Signalons le numéro que la revue *Nord* vient de consacrer à l'écrivain. Textes réunis par C.M. Van Woerkum (n° 31, juin, SLN, 73, rue Caumartin, 59000 Lille, 65 F).



Livres de poche

ÉTUDES

Dans 1972 -
"Revue des Livres"

462 - 463

La douleur, dans la pudeur, se révèle : « Certains jours tout est blessure : la fleur coupée n'exprime plus que l'éphémère et tendre épanouissement d'une agonie », cependant que la puissance d'émouvoir demeure : « Ce n'est point la nouveauté, ni le « jamais vu » qui importent, mais le connu qui sait renouveler l'enchantement. »

Dans sa justesse de ton par touches successives, Anne Philippe nous fait atteindre un lieu central de l'être, perçu dans l'expérience de l'événement intérieur sans cesse renouvelé dans sa continuité.

• D. Hoyaux

Marguerite YOURCENAR

Denier du Rêve

Gallimard, 1971, 206 pages. 19 F.

Si Marguerite Yourcenar a repris, durant les années 1958-59, ce texte dont la première version avait paru en 1934, c'est qu'elle sentait à quel point il pouvait être développé et creusé. Ce roman, à la richesse inépuisable de la vie même, sa densité, sa complexité. Une pièce de monnaie symbolique circule de main en main, et ainsi se trouvent évoqués des êtres bien différents, mais qui tous possèdent une prodigieuse réalité : le vieux Don Ruggero, Angiola et Resalie qui gagnent une âpre sève sicilienne, tout le petit monde de Giulio Lovessi, simple commerçant dont la fille Vanna a épousé Carlo Stevo, l'écrivain qui lutte contre le fascisme, le médecin Sartre et surtout celle qui fut sa femme : Marcella. Aucun ne laisse indifférent ; par le miracle du roman, Marguerite Yourcenar est parvenue à faire sortir son lecteur de ce sentiment dont nous sommes le plus riche, l'indifférence, puis-que nous l'octroyons à quelque deux milliards d'hommes.

La technique romanesque tendrait parfaitement cette complexité : on passe d'un groupe à un autre, les aventures se croisent et s'enchevêtrent grâce à un hasard savant, sans être jamais artificiel, et dont

use avec le plus grand art Marguerite Yourcenar. Le récit, comme la pièce de monnaie, suit ce rythme apparemment capricieux, mais où tout se révèle finalement très construit, organisé, organique comme la vie même.

Le thème politique est renforcé dans la nouvelle version, mais il était déjà l'essentiel dans la première, où il avait une valeur prophétique. Marcella a décidé de tuer le dictateur, et le noué où se trouve resserrée l'intrigue, plus encore que l'amour et ses « intermittences », c'est le combat mené en commun contre le fascisme. Les personnages de Marguerite Yourcenar se déchaînent ici encore sur fond d'histoire. Une histoire plus récente que celle des *Mémoires d'Hadrien*, et tout aussi oppressante.

• B. Didier

Marguerite YOURCENAR

Théâtre I

Gallimard, 1971, 202 pages. 19 F.

La majeure partie de cet ouvrage est occupée par *Kenard à César* qui est une troisième version de *Denier du Rêve*, version dramatique cette fois, après les deux romanesques. Marguerite Yourcenar a voulu donner une « tragedia dell'arte ». C'est dire qu'elle n'a pas cherché à camoufler qu'au départ ses personnages pouvaient sembler se rattacher à des types bien connus et quelque peu conventionnels : le « médecin-qui-a-bien-réussi », le « prolétaire-au-grand-cœur », la « prostituée tendre », etc. Mais vite la réalité se dévoile plus complexe, et Marguerite Yourcenar montre derrière le personnage une personne, et « derrière la personne l'implicite allégorique ou le mythe caché auxquels, à son tour, la personne correspond ».

En avant-propos, la romancière et dramaturge explique que ses personnages et les événements sont nés de faits divers ou de visages rencontrés durant un séjour en Italie. Mais c'est pour constater

TOUS LES LIVRES

étudiés

dans cette revue, comme tous les autres livres français et étrangers, peuvent être fournis rapidement à tous les lecteurs.

Conditions spéciales
aux professeurs,
aux Bibliothèques,
aux Écoles,
aux Universités

Nous nous chargeons aussi sans frais, ni commission, des souscriptions et des abonnements

Nous recherchons sur demande les « Impulsés »

Adresses lettres, commandes, valeurs, à

OFFICE GÉNÉRAL
DU LIVRE

14 bis, rue Jean-Ferrandi
— 75 - PARIS 6° —

Compte postal : Paris 195.93

★

Expéditions pour tous pays

que « ces apports indispensables se bornent à si peu de chose ». C'est tout et rien. Comme est tout et rien le fait divers emprunté au moyen-âge italien et qui sert de point de départ à une autre pièce : *Le Dialogue dans le marécage*. Stendhal aurait aimé en faire une de ses *Chroniques italiennes*. Marguerite Yourcenar, comme Stendhal, a besoin d'un fait vrai sur quoi appuyer un texte qui, s'il présente aussi une « vérité », l'a conquise sur un tout autre plan que celui de la réalité quotidienne : celui de l'art.

A voir le roman métamorphosé en théâtre si spontanément — spontanéité qui apparaît au lecteur, mais qui est l'aboutissement d'un terrible travail, évidemment — on s'avise de tout ce qu'il y avait déjà de très théâtral dans *Denier du Rêve* : les dialogues étaient prêts à sourdre, les héros faisaient leurs « entrées » et leurs « sorties », l'action était déjà nouée comme celle d'un drame. Les personnages du roman deviennent alors — *a posteriori* — des personnages en quête d'auteur dramatique.

• B. Didier

ARTS

Jean FOUQUET

Les Heures d'Etienne Chevallier

Préface de Charles Sterling, introduction et légendes de Claude Schaefer. Draeger Frères, 1971, 136 pages. 150 F.

Quarante-sept planches présentent les enluminures actuellement connues des célèbres Heures d'Etienne Chevallier. Jean Fouquet les peignit probablement entre 1452 et 1456. Le manuscrit fut lacéré et ses feuillets dispersés : quarante sont conservés au musée de Chantilly, les autres à Paris, à Londres, à New York. Il est très heureux de les trouver rassemblés dans ce livre, bien édités et commentés avec une grande finesse. Ces enluminures constituent un document extrêmement intéressant sur le milieu du XV^e siècle : on y trouve, en décors, les tours de Notre-Dame et son bas-

LE THÉÂTRE

par Gabriel Marcel

Plus Euripide que Euripide

Le Mystère d'Alceste

P eut-être se souvient-on que l'auteur des *Mémoires d'Hadrien* nous avait donné, il y a quelques années, une remarquable Electre. Malheureusement, desservi par une interprétation et une mise en scène insuffisantes, ce fut un insuccès. La pièce devrait être reprise un jour dans de meilleures conditions. Mais Marguerite Yourcenar vient de publier deux autres tragédies qui méritent elles aussi de retenir longuement l'attention. Chacune d'elles est précédée d'une longue introduction où l'auteur, qui a une connaissance profonde de tout ce qui touche la mythologie grecque, retrace l'histoire des mythes qu'elle a entendu traiter à sa manière.

« Mon but, en composant *Le Mystère d'Alceste*, s'il se peut, plus immortelle d'Alceste (1) était de rénover pieusement une légende antique pour d'instinct accessible, pour en dégager d'une part l'éternelle tragi-comédie du deuil, la ruse des imposteurs et des indifférents toujours présents autour d'un lit funéraire, de l'autre les aspects presque rituels, que, le jeu de mort et de résurrection de ce qui est véritablement, au sens de notre Moyen Âge donnait à ce mot, un mystère, c'est-à-dire un drame sacré. » D'où son souci de ne retenir que les éléments de base, laissant presque de côté le contexte qui est celui de la tragédie d'Euripide ; Mme Yourcenar a tenu à placer Admète et Alceste non dans un palais mais dans quelque grande demeure rustique qui soit à peu près de tous les temps ; elle s'est efforcée d'autre part de montrer dans Agélon et dans la Mort de grandes divinités qui continuent à régner sur nous. Notons aussi qu'elle a assez sensiblement modifié la figure de l'Admète traditionnel : celui-ci est pieux, « tourné vers les mystères de la nature divine, n'appartenant donc qu'à moitié à ce foyer et à cette épouse qui a choisi de mourir pour lui ».

Mais la principale originalité de l'ouvrage consiste dans le fait que l'accent y est mis avant tout peut-être sur le personnage d'Hercule. « Rien ne nous importe plus, écrit l'auteur, que de tâcher de deviner par quels moyens un brave homme résiste à la fois à la peur de la mort et aux sollicitations du néant. Que nous le voulions ou non, le mystère d'Alceste devient pour nous un mystère d'Hercule. »

Quand celui-ci vient demander

l'hospitalité à Admète, sans rien savoir encore des circonstances qui l'ont conduit à la maison, il se présente comme un mendiant débraillé. Il vient de nettoyer les écuries d'Au-gias et l'odeur reste. Admète lui demande pourquoi il se livre à de telles besognes, il répond :

« Il faut bien que quelqu'un défende les causes justes. »

Il va au plus évident, au plus pressé. Au secours des villageois incendiés, des troupeaux décimés par les loups, des tribus dont le pâturage a été envahi par une tribu voisine, des citadins qui meurent autour d'une citernes infectée. Il s'attendait à trouver ici bon accueil et tendait à monter réticent, il est déjà prêt à reprendre la route. La servante explique alors que quel- qu'un est mort dans la maison.

— Oui, dit Admète, quelqu'un que nous aimions.

Mais, par discrétion, il s'abstient de préciser. Tout de même, Hercule se montre confus. S'il avait su. Mais c'est Admète maintenant qui insiste pour qu'il reste. Quel émoi sera celui d'Hercule quand, un peu plus tard, il découvrira que la mort c'est Alceste.

Mais pour lui le devoir est clair : faire rendre gorge à la Mort, « arracher l'âme d'Alceste ».

Alors s'engage la scène centrale entre Hercule et la Mort.

— Passe ton chemin, vivant, lui crie-t-elle, tu je te tue.

Maia elle ne le tupa que s'il plaît à Dieu. Il est répondu à Hercule qu'il s'oppose à Dieu en défendant cette morte puisque Dieu permet qu'elle meure.

— Mais, rétorque-t-il, ma volonté aussi m'est donnée par Dieu.

Les statuts de la Mort ne sont qu'une part du code éternel. Il s'agit de voir si aux lois anciennes peuvent s'ajouter des lois nouvelles qui les corrigent et les dilatent. C'est en vain que la Mort se pavane, qu'elle s'enorgueillit de mettre fin aux vieilleries et d'ouvrir la porte des métamorphoses.

— C'est, peut-être ainsi, répond Hercule, que te voient les morts et les dieux, je me contente de l'angle humain.

Il la prend à la gorge.

— Imbécile, crie-t-elle, tu perds ton temps à lutter contre une volonté de grande chemin au lieu de dispenser à ce cadavre les premiers soins. Tu sauras le secret, dit-elle, le salut d'Alceste dépend d'Alceste. Sois sûr, tes gardes, tu vas voir par toi-même ce que les morts pensent de la résurrection.

Effectivement, Alceste ramenée à la vie ne montre guère d'enthousiasme à l'idée de reprendre l'existence auprès de cet Admète qui fut son bourreau, qui est mêlé à sa mort, qui est sa mort. Elle serait au contraire toute prête à tomber dans les bras d'Hercule, à le suivre où il

voudra. Mais il a trop d'honneur pour se laisser tenter. Pour ce qui est d'Admète, il aura bien de la peine à reconnaître celle qui lui est restée et, quand ses yeux se seront ouverts, une jalousie bien méritoirement masculine s'éveillera en lui à l'idée que peut-être Hercule a serré sa femme de trop près. C'est la retombe au niveau de l'humanité la plus quotidienne, la plus mesquine. Rien de tel chez Euripide, mais on peut se demander si Marguerite Yourcenar n'a pas été ici plus Euripide qu'Euripide lui-même.

Qui n'a pas son Minotaure ?

C'est le titre de l'autre tragédie et je dois avouer qu'il ne me plaît guère. Mais la pièce est d'une surprenante richesse, avec des disparates voulus qui seraient de nature à séduire un metteur en scène intelligent.

Nous voyons, d'abord Thésée escortant vers la Crète les victimes destinées au Minotaure. Il se demande non sans anxiété, quel est son devoir. Sa vocation de héros semble devoir l'obliger à supprimer le monstre. Mais d'autre part il a écouté les voix qui montent de la cale. Ces malheureux ne veulent plus à leur existence d'autre but. Ce n'est donc plus contre le monstre qu'il faut lutter, mais contre eux-mêmes. Faut-il lutter pour les remettre à bord ? Mais ne sera-ce pas boucher leur seule issue vers la grandeur.

La scène, si je ne me trompe, fut écrite en 1944 : comment ne pas y voir des allusions précises à la situation de la France occupée quand nous lisons ceci : « Monarque vaincu, humilié par les exigences crétoises, mon père pourrait toujours dire qu'à ma place, à mon âge, il eût compris autrement ses devoirs d'amiral et de prince héritier. Mais, ajoute-t-il, on est toujours injuste envers son père, on ne l'a jamais connu que vieux. Jeunesse d'Égée, où es-tu ?... Qui pourrait supporter de se voir d'avance à soixante ans ? »

L'auteur a imaginé de nous montrer une petite Phédre dévergondée qui s'offre à Thésée le soir même de l'arrivée. Comment résisterait-il aux appas de cette fille impudique ? Mais c'est Ariane qui lui remettra le fil conducteur.

Nous voici à l'intérieur du labyrinthe. Des voix discordantes se font entendre qui montent à la fois du lointain passé mais aussi d'un avenir prochain. Ce labyrinthe est celui de l'âme : qui n'a pas son labyrinthe ? Et le Minotaure, en dernière analyse, n'est-ce pas Thésée lui-même, ce Thésée inconnu et redoutable qui attend l'explorateur au

plus intime de lui-même. C'est assez dire que Thésée ne sera pas le Minotaure, le Minotaure est indétructible. Mais la légende persistera. Thésée est maintenant en présence d'Ariane. Elle est prête à partir avec lui, mais à condition qu'il accepte d'emmener Phédre.

Pour finir cependant, Ariane demeurera à Naxos et Thésée emmènera Phédre, sans aucune illusion d'ailleurs.

Je n'hésite pas à dire que l'une ou l'autre de ces deux tragédies devrait tenter soit la Comédie-Française, soit le Théâtre de France. Elles s'inscrivent toutes deux dans le prolongement de Giraudoux. Ce ne sont d'ailleurs pas les scènes qui évoquent le plus directement l'auteur de *La Guerre de Troie* que je préfère, mais plutôt celles où se déploie la poésie altière qui fait de Marguerite Yourcenar l'un des meilleurs, un des plus sûrs écrivains de notre temps.

La Corde

La jeune compagnie Leroy-Kassiel, qui bénéficie du patronage de M. Raymond Gérôme, vient de nous présenter au Théâtre Moderne la pièce de Patrick Hamilton d'où Hitchcock a tiré, imagine le film célèbre *La Corde*. Je dis l'insigne, car il serait concevable après tout que la pièce eût été, au contraire, écrite d'après le film.

On se rappelle la donnée : deux jeunes gens dont l'esprit a été radicalement perverti par les écrits d'un penseur pseudo-nietzschéen. Rupert Cardell, ont imaginé de tuer leur camarade Ronald Kentley qu'ils jugeaient médiocre et indignes de vivre ; de mettre le corps dans un coffre et d'invoquer la famille du mort à un petit souper : la présence inopinée du cadavre devant donner à la soirée un piment tout à fait appréciable.

Mais il se trouve que Rupert, qui est au nombre des invités et qui est plus intelligent que les autres, découvre ce qui s'est passé et déclare pour finir aux assassins qu'il va les livrer à la police. Alors s'engage entre les trois personnages un débat sur la responsabilité de l'écrivain qui évoque le Disciple de Paul Bourget et qui, me semble-t-il, était à peu près absent du film.

Tout cela pourrait paraître un peu vieillit, mais, si l'on songe aux ravages causés par la théorie giulienne de l'acte gratuit et par ses séquences sartriennes, on ne sera plus tenté de hausser les épaules.

La pièce, adaptée par M. Gabriel Arout et dont la mise en scène a été supervisée par M. Raymond Gérôme est, dans l'ensemble, fort bien jouée, en particulier par MM. C. Leroy et Berman (les meurtriers) et par M. A. Chazel, qui est un Rupert assez impressionnant.

LE CINÉMA

par G. Charenso

Un western

Les Grands Chemins

Film français de Christian Marquand

Un plateau dénudé de haute Provence. Au croisement de deux routes stoppent devant un misérable bicoque un autocar et l'une jeep. Pourquoi est arrêté dans ce désert ? Le car est vide, quant au conducteur de la jeep, il est parti de Gènes pour la livrer à Grenoble et il est pressé ; ce qui ne l'empêche pas d'aller muser jusqu'au pied d'un pylône électrique. Un fil est tombé sur terre ; s'il le touche, il sera sans doute foudroyé, pourtant il avance la main.

A ce moment un coutas se lance d'une main sûre : arrête son geste,

leur partenaire a aidé la chance : ils le somment de rendre l'argent mais les deux autres sautent dans la jeep et filent.

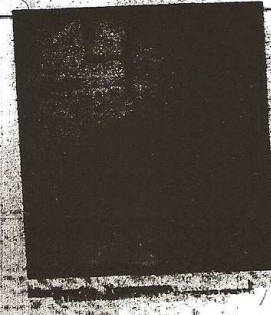
Arrivé à un broche carrefour, Francis invite à descendre son compagnon, qui va à Draguignan, tandis que lui se dirige sur Grenoble. Mais le destin va hier leur sort : une déviation force le conducteur à rejoindre la route que suit le guitariste. Ils arrivent tous deux à Draguignan. Pendant que Samuel vague à des occupations égoïstes, Francis rencontre une femme belle et mystérieuse qui, sans un mot, l'emmène dans sa chambre.

Anna est propriétaire d'un hôtel dans une petite ville voisine. Elle est venue à Draguignan pour la fête foraine et, à tant que faire, on ne saurait résister sur le plaisir. Mais

(1) : P. 104.

Le P. Bruckberger.

Marguerite Yourcenar : « Denier du rêve »



C'EST en 1934 que Marguerite Yourcenar publia la première édition de *Denier du rêve*. Le critique Edmond Jaloux en faisait un bel éloge et souhaitait à la romancière, alors âgée de 31 ans, « la très grande notoriété » qu'elle méritait déjà. Depuis, nous avons eu les *Mémoires d'Hadrien* qui ont consacré cette notoriété sans aucune réserve ; nous avons eu *l'Œuvre au noir*, prix Femina 1968, qui se place à côté des *Mémoires* dans la série des très grands livres.

Denier du rêve avait fait l'objet d'une deuxième version en 1959. Voici maintenant la version définitive (1). Dans 1959, l'auteur expliquait d'une façon évidente qu'elle ne s'était pas contentée de retouches mineures : chez elle, le livre se forge avec lenteur et l'expérience intérieure se peaufine dans son caractère technique, dicta une refonte qui va plus loin que les corrections de forme.

Ce roman fut sans doute un des tout premiers à mettre en accusation le fascisme italien. C'est donc un roman à thème politique ; parmi tous les personnages émerge violemment une femme, Marcella, de tendance anarchiste, qui projette un attentat contre Mussolini, passe aux actes, manque son coup et meurt sous les balles de la police. Le thème politique est aussi présent chez Carlo Stevo, l'intellectuel idéaliste, emprisonné par le régime avant d'être soupçonné de réfraction et avant de mourir dans des conditions obscures.

Ce sont les témoins d'un rêve politique bien plus que des militants organisés. Au reste, le roman a une autre dimension qui consiste à saisir Rome et l'Italie, la Sicile, particulièrement, à travers des héros accaparés par la vie quotidienne : une marchande de fleurs, un marchand de parfums, un hoberau, ruiné, une employée d'église, un curé, un médecin qui se déserte les *Traverses de Marcella*

avec un jeune rival et qui flirte avec le fascisme, une actrice entretenue, un peintre français admirateur de la beauté romaine.

Comprimé dans l'espace d'une seule journée, le livre est une sorte de symphonie psychologique et sociale où s'imbriquent l'attentat préparé, ses répercussions sur les divers personnages, les affaires d'amour, les petites affaires. Une pièce de dix lignes qui circule de main à main introduit le symbolisme du *Denier*.

Avec un sens admirable de la composition romanesque, Marguerite Yourcenar assemble son univers d'hommes et d'idées. C'est écrit dans une prose de maître qui atteindra son apogée lorsque nous lirons *l'Œuvre au noir* et on est d'autant plus surpris d'y trouver, page 108, une incartouche comme « se rappeler de ».

L. G.

(1) Gallimard, 208 pages.

La Croix. 13/14 juin 1971, p. 7

Deux femmes hantées par le mal de vivre

LILIANE ATLAN

Liliane Atlan occupe une place tout à fait singulière dans le jeune théâtre de texte. Elle a été révélée au grand public par une première pièce presque réaliste, *Monsieur Fugue*, créée à Saint-Denis en 1967 et reprise au petit T.N.F. ; mais cette histoire d'enfants déportés par les nazis recelait déjà une charge poétique hors du temps que cernait bien son sous-titre : *Mal de terre*.

Dans *la Petite Voiture de flammes et de voix*, que Michel Hermon va créer au Festival d'Avignon avec Catherine Sellers et Paule Ahnen, c'est encore la difficulté de vivre en accord avec son temps et avec soi-même qui est symboliquement représentée par un dialogue délirant entre une femme infirme et son double valide. Selon son habitude, Liliane Atlan chemine au bord des gouffres, des crépuscules, à la seule lumière de ses espoirs de paix, de ses mots tremblants, de ses larmes.

La même démarche et la même image se retrouvent dans son recueil de poèmes, *Lapsus*, où elle désigne elle-même au langage la fonction à la fois incertaine et irremplaçable de « longer la frontière », comme le mur clos d'un rêve. D'un cauchemar ?

★ *La Petite Voiture de flammes et de voix*, édit. du Seuil (collection Théâtre), 126 p., 5 F. — *Lapsus*, édit. du Seuil (« Collection blanche »), 92 p., 16 F.

MARGUERITE YOURCENAR

Il a fallu le prix Femina, décerné en 1968 à *l'Œuvre au noir*, pour que l'audience de Marguerite Yourcenar dépasse celle d'un cercle fervent mais réduit, d'initiés.

C'est à ces derniers que risque de se limiter l'accueil des trois pièces publiées aujourd'hui. Il ne reste plus guère de scènes, en effet, ni d'interprètes ni de public, pour s'attacher à un théâtre de texte et d'âme dans la lignée des auteurs préférés de M. Yourcenar, Virginia Woolf et Henry James.

Rendre à César reprend le thème, déjà abordé dans *Denier du rêve*, d'un attentat à Rome en 1933. *La Petite Sirène* est une adaptation très personnelle du conte d'Andersen, et *le Dialogue dans le marécage* raconte, d'après une légende médiévale italienne, la mort lente d'une châtelaine siennoise séquestrée par son mari.

Si aucun metteur en scène ne trouvait les moyens de donner vie à ces textes délicats, la télévision ou la radio devraient s'y intéresser.

★ *Théâtre I*, par Marguerite Yourcenar, Gallimard édit., 208 p., 19 F.

« RHOB0 » et le théâtre-guérilla

Dans le nouveau numéro de la revue *Rhobo*, un très intéressant article d'Alain Schiffré traite du théâtre-tract, du théâtre-guérilla.

★ En vente aux librairies de La Hune et Actualité. — 12 F.

LA CRITIQUE de Robert KANTERS

Denier du rêve, monnaie flottante

DENIER DU RÊVE
par Marguerite Yourcenar
Gallimard, 19 F.

THEATRE I
par Marguerite Yourcenar
Gallimard, 19 F.

Il faut que le thème du Denier du rêveienne bise au cœur de Mme Marguerite Yourcenar : une première version de ce roman a été publiée en 1914; une seconde, considérablement remaniée en 1939, dont celle d'aujourd'hui n'est que la reprise. Mais en même temps que cette version définitive, Mme Yourcenar donne dans le premier volume de son théâtre une longue pièce, Rendons à César, qui est l'adaptation pour la scène du Denier. Rarement un écrivain s'obstine pendant tant d'années et de tant de manières à interroger les enfants de son imagination, à prolonger leur vie en se demandant ce qu'ils ont pu devenir comme une note d'état civil à la fin de la pièce nous le montre (un des personnages ne mourra qu'en 1980), à s'interroger lui-même enfin sur le sens de sa création.

Que les lecteurs qui connaissent surtout Mme Yourcenar par ses deux grands livres fameux, les Mémoires d'Hadrien et l'Œuvre au noir ne s'y méprennent donc pas : Denier du rêve n'est pas une œuvre de jeunesse exhumée à la faveur du succès d'œuvres suivantes ; d'ailleurs, il suffit de lire quelques pages de ce livre singulier pour se rendre compte que le vigoureux écrivain que nous aimons était déjà là, avec son art de susciter et de ressusciter au quelques mots une situation, une pensée qui nous atteignent comme si elles étaient vivantes.

La singularité de la composition du roman rend l'analyse difficile. Chaque chapitre, parfois court, parfois très long colle à un personnage dont le nom nous est donné tout de suite. L'unité est celle du lieu : Rome, et celle du moment : 19-20 avril 1933. L'unité d'action est moins immédiatement perceptible, mais elle se retrouve sur deux plans, celui de l'action proprement dite, une tentative de meurtre contre le dictateur, et sur le plan de la signification, le denier du rêve proprement dit.

Ces personnages qui marchent, soliloquent, ruminent devant nous sont très divers et pourraient être d'une grande banalité : Paolo Farina, un peu rustre, la cinquantaine, abandonné par sa femme Angiola et qui vient le

lundi à Rome chercher quelque consultation auprès de Lina Cheri, qui n'est plus très jeune, qui s'inquiète de se sentir une grosseur indolore sous le sein : elle ira voir un médecin, Alessandro Sarti, qui décidera de l'opérer d'urgence de ce qui est sans doute une tumeur cancéreuse; Lina ne peut se confier à son jeune ami, le très beau Massimo, qu'elle ne verra pas ce soir, qui n'aime pas les femmes d'ailleurs et est un peu trouble; elle achètera un tube de rouge à lèvres à Giulio Lovisi, petit parfumeur qui a des soucis à cause de sa femme acariâtre, et de sa fille Giovanna, épouse du grand écrivain Carlo Stevo, actuellement déporté aux îles Lipari; le parfumeur achètera un cerge à Rosalia Di Credo, qui se trouve être la sœur de cette Angiola qui a fui Paolo; et Marcella, voisine de Rosario, qui veut tirer sur le dictateur le soir-même, et qui est la femme séparée du docteur Sarti, et l'amie de Massimo.

Mais la schématisation du roman serait vite fastidieuse, alors que la lecture ne l'est pas parce que chaque projet est habillé de chair, vivante et souffrante. Presque dans chaque chapitre, un personnage donne de l'argent à un autre, la même pièce peut-être va de main en main : Paolo achète les faveurs de Lina, Lina achète le tube de rouge qui change l'apparence de son visage de malade épuisée; Giulio Lovisi achète un cerge pour la Bonne Mère; Rosalia Di Credo achètera un peu de charbon de bois pour allumer l'incendie où elle espère mourir asphyxiée et brûlée. Plus tard, Sarti achètera une place de cinéma, puis des fleurs pour la femme qui lui a donné un peu de plaisir dans l'ombre; la fleuriste donnera la pièce à un vieux peintre plus qu'à demi clocharé, qui finira par la jeter dans une fontaine de Rome, propice aux espérances...

Ainsi chacun achète son rêve : les gestes de l'amour, ou le cerge, la beauté facile du maquillage ou le moyen court de mourir... De Carlo Stevo, le grand écrivain déporté, on a extorqué une rétractation, et si est mort tout de suite après. Marcella va jusqu'au bout de son projet d'attentat, elle tire sur le voitureur du dictateur, elle ne l'atteint pas, elle est abattue par les policiers. Faut-il mettre le rêve politique à la suite des autres ? Toutes les espérances, tous les rêves sont peut-être vains, sauf l'espérance, et le rêve, l'effort de l'homme, invincible, indéfectible, pour aller au-delà de sa condition...

En changeant de titre pour passer au théâtre, Mme Yourcenar s'est-elle voulu changer d'éclairage ? Tout denier a deux faces, l'une à l'effigie de César, l'autre où chacun de nous peut deviner l'effigie imaginaire de son rêve, cerge ou tube de rouge. Mme Marguerite Yourcenar a redistribué thèmes et personnages de son livre, en conservant le plus souvent le titre même du texte en trois actes divisés en de nombreuses scènes et en scènes parfois morcelées par des effets d'éclairage.

Le regroupement, bien nécessaire étant donné le caractère de sarabande du roman, est fait avec intelligence. Il y a peu à ajouter à l'examen plein de sagacité que Mme Yourcenar a placé en tête de sa pièce. Pourtant, il me semble que le thème symbolique du Denier du rêve risque de paraître plus estompé pour les spectateurs que pour les lecteurs et qu'en revanche le thème de l'attentat politique a plus de place. Peut-être le changement de titre est-il une indication dans ce sens.

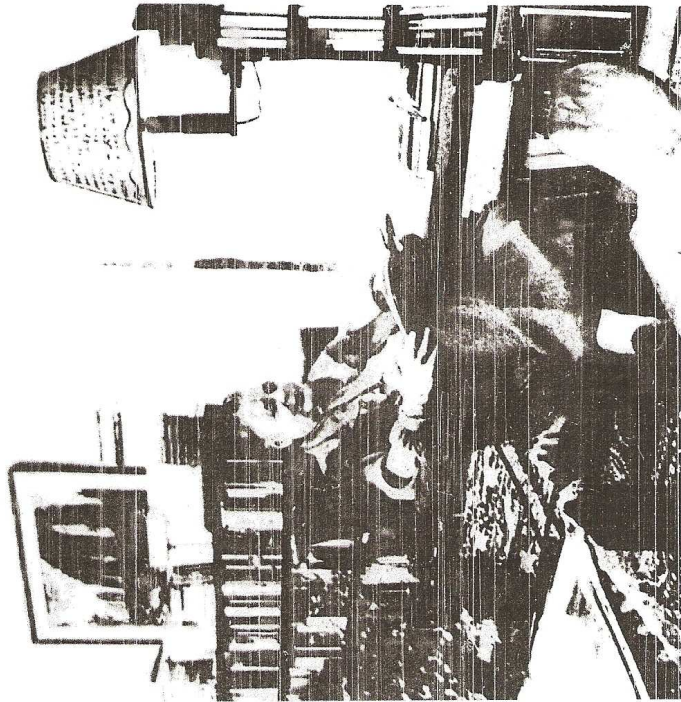
En lisant coup sur coup roman et pièce, on a quelque peine à bien juger la seconde forme. J'espère que la tâche reviendra bientôt à notre ami Jacques Lemarchand. A la lecture, la représentation semble devoir souffrir du grand nombre des monologues, des discours que les personnages se font à eux-mêmes, alors que la progression de l'action est plus psychologique que visuelle. Pièce qui n'est point faite pour plaire à ces hommes de théâtre qui placent avant tout l'utilisation des machines et des machinistes. Mais il y a heureusement quelques indices d'un retour à un théâtre qui fait sa place au texte, qui s'efforce de faire entendre, au-delà de la sonorisation, la pureté et la gravité des voix intérieures que l'on vient d'avachier au silence.

La pièce de Mme Yourcenar appartient au théâtre de chambre, comme disait Strindberg, tout en traitant un thème général de grande symphonie. Ce sont les acteurs qui devront trouver le ton juste pour cette belle parole. Mais si techniquement le passage à la scène est possible, qui ne se féliciterait d'entendre ce grand texte noble au lieu de tant de balivernes qui font le vide dans les salles ?

Nous sommes encore assez nombreux, me semble-t-il, à conserver dans quelque poche secrète un denier du rêve pour une musique, une pièce, un livre...

Robert Kanters.

Novel Observation, 4 février 1980.
p. 32



Marguerite Yourcenar à North East Harbour

page 31.

à siège de l'Elysée. Mais rotiter de la tribune nationale porte voix qu'offre une présidentielle pour faire son petit air singulier, ni à droite ni tout a fait a gauche. Serait-il sur mine on sait.

Et finalement écoute pour être pris en considération par les "grands" à l'issue du premier tour ? Une chose est certaine, assurent ses proches : ce n'est pas en faveur de Giscard qu'il se désiste. Apparemment, cela n'inquiète pas encore l'actuel président de la République

Magouilles pour une immortelle

Marguerite Yourcenar va-t-elle être admise sous la Coupole, le 6 mars prochain ? Peut-être. Mais non sans tapage. Un récent pointage, en effet, lui accorde entre quinze et dix-neuf voix contre une dizaine de vetos. Parmi ceux-ci, les votes des chefs de file de l'Académie « misogyne » : Pierre Gaxotte, Jean Mistler et, surtout, André Chamson, qui introduisit, jadis, Scott et Zélda Fitzgerald dans le Paris des Années folles. Zélda doit se retourner dans sa tombe : Chamson ne veut pas de garçons qui Conti, et cela avec une telle vigueur que, dit-on, il se serait laissé aller à des voies de faits contre le champion de Mme Yourcenar, Jean d'Ormesson, en lui appliquant, comme on dit dans la comtesse de Ségur, un vigoureux soufflet... Jean d'Ormesson, quand à lui, ne s'est pas laissé gagner par la rage. Il admire le talent de Marguerite Yourcenar.

C'est d'ailleurs la première et la meilleure raison de sa campagne : « Je ne veux pas à tout prix faire entrer une femme à l'Académie, explique-t-il. Simplement je trouve ridicule de claquer la porte au nez d'un écrivain important, sous prétexte qu'il s'agit d'une femme. » Et il ajoute, mélancolique : « J'ai toujours

pensé que Marceline Desbordes-Valmore, Colette et George Sand auraient dû appartenir à notre compagnie. » Récemment, les candidates féminines n'ont pas manqué. Dernières en date : Louise Weiss, la danseuse Janine Charrat et Française Parturier. « Voilà bien le problème, soupire un Immortel hostile à l'auteur des « Archives du Nord », jusqu'à présent tout était simple parce que les candidates n'avaient pas de talent. Mais avec Yourcenar... » Avec Marguerite Yourcenar, c'est la même chose qu'avec les autres, aurait perfidement répliqué Jean Dutourd, qui, reprenant le raisonnement de Jean d'Ormesson — mais à des fins contraires —, estimerait qu'une femme à l'Académie serait la bienvenue, à la condition qu'elle soit un grand écrivain et que Mme Yourcenar...

Alors ? Suspense. Valéry Giscard d'Estaing, quant à lui, qui aime beaucoup « les Mémoires d'Hadrien », a décidé de rester dans une neutralité (favorable). Ce qui ne serait pas le cas de Maurice Druon, qui, dit-on, serait prêt à négocier sa voix contre un vote en faveur de son candidat favori, Michel Droit, le formidable écrivain méconnu que l'on sait. On voit que l'affaire est tortueuse. Seule position claire en définitive, celle de Claude Lévi-Strauss, hélas hostile à la dame Yourcenar, par souci ethnologique : quand une tribu est chancelante, observe Lévi-Strauss, il ne faut surtout pas toucher à ses traditions...

Deux nouveaux immortels aujourd'hui à l'Académie

Le cas Yourcenar

Cet après-midi, l'Académie française comptera deux nouveaux Immortels.

Sauf épisode inattendu, dans quelques heures, l'accès de fièvre verte saisonnière sera retombé autour du Quai Conti.

En décidant de pourvoir les fauteuils de Josef Kessel et de Roger Caillois le même jour, l'Académie, on le sait s'est accordé un délai pour résoudre ce qu'il faut bien appeler le cas Yourcenar. En effet, jamais, depuis sa création en 1635, une femme n'est entrée à l'Académie française. Or, pour la première fois, les Immortels devront choisir, pour désigner le successeur de Roger Caillois, entre une femme : Marguerite Yourcenar, et un homme : Jean Dorst, directeur du Muséum d'histoire naturelle.

Le choix n'est donc pas entre deux écrivains, dont il s'agirait de départager les mérites, mais entre le maintien d'une tradition de misogynie et l'ouverture de l'illustre compagnie aux femmes. Ni les lettres patentes, signées par Louis XIII, en janvier 1635, ni le statut, voté le mois suivant, ni l'arrêté consulaire, réorganisant, en 1803, l'Académie, après la tourmente révolutionnaire, ne parlent des femmes.

Véra KORNICKER.

(Suite page 30, col. 7 et 8)

Double élection aujourd'hui à l'Académie française

Le cas Yourcenar

(Suite de la première page)

Anna de Noailles et Colette furent membres de l'Académie royale de Belgique, sans que l'Académie française ne s'en émeuve autrement. Après la guerre, en 1945, l'Académie Goncourt donnait un couvert à Colette et, en 1970, elle faisait appel à Françoise Mallet-Joris, pour succéder à Pierre Mac Orlan, sans provoquer de réaction Quai Conti. Pourtant, à l'Institut, les choses commençaient à bouger et les autres académies, dont les règlements ne mentionnent pas davantage les femmes, ne concevaient plus cette absence de précision comme une exclusive.

À l'Académie française, il fallait d'abord faire la preuve qu'une candidature féminine serait acceptée. C'est ce que fit Françoise Parturier en se présentant, en 1971, au fauteuil de Jérôme Carcopino. Elle recueillit une voix. Quatre ans plus tard, nouvelle offensive féminine, à l'occasion de la succession de Marcel Pagnol. Deux femmes sont alors candidates : Louise Weiss et Jeannine Charrat. Ce fut la danseuse qui recueillit le plus grand nombre de voix (six) devant l'apôtre de l'Europe, qui n'en obtint que quatre.

Il semble évident, après ces premières tentatives, que le club exclusivement masculin du Quai Conti ne s'ouvrira que pour une femme aux mérites littéraires exceptionnels. Marguerite Yourcenar est de celles-là.

Les modalités de l'élection

La double élection, cet après-midi, se fait, comme à l'accoutumée, à la majorité absolue des présents.

Dans la salle du huis-clos, l'huissier présentera à chacun l'urne où sont recueillis les bulletins. Il en déversera le contenu devant le bureau où auront pris place le Duc de Castries, directeur en exercice

ainsi qu'Edgar Faure, chancelier du trimestre. La feuille des présences est confrontée au nombre de bulletins et le décompte des voix a lieu. A défaut de vote décisif, à partir du 3^e tour, un vote à main levée décide éventuellement de procéder à un 4^e tour, ou bien de reporter l'élection.

Si l'on exclut quelques dérobades de dernière heure et cinq ou six académiciens défaillants, une trentaine de votants dont une douzaine d'irréductibles qui, sans être *contre* une femme, sont pour le *respect de la tradition*, vont illustrer ce que, en 1980, être *immortel* veut dire.

Rappelons que pour le fauteuil de Joseph Kessel, le choix interviendra entre le recteur Robert Mallet et notre ami Michel Droit.

À l'heure où dans la cour du collège des Quatre Nations, les représentants de la presse écrite, de la télévision et des radios du monde entier battent la semelle, en attendant de recevoir en pâture le nom des heureux élus, quelque part devant la côte californienne sur le pont d'un bateau de croisière, l'héroïne malgré elle de cette journée, portera son regard malicieux vers le grand large.

Vera Kornicker.

L'épée d'Alain Decaux

Jamais encore la maison de Radio-France n'avait servi d'écrin à l'épée d'un académicien. Et quelle épée ! Une émeraude de la taille d'un timbre-poste est en effet enchâssée dans l'épée d'académicien d'Alain Decaux. Elle lui a été remise, hier, par André Castelot, son ami au

P

PAYSANNES

Le Travail. La Famille. Révolte.

La Clér (5e), 21, rue de la Clér (337.90.90).

PETIT JUGE (LE)

VO - Elysées Lincoln (8e), 14, rue Lincoln (359.36.14). Sept Parnassiens (14e), 98, bd du Montparnasse (329.83.11). Hautefeuille (6e), 7, rue d'Hautefeuille (633.79.38).

VF - St-Lazare Pasquier (8e), 44, rue Pasquier (387.35.43). Nation (12e), 133, bd Diderot (343.04.67).

PIPICACADODO

VO - Hautefeuille (6e), 7, rue d'Hautefeuille (633.79.38). Concorde (8e), 29, Champs-Élysées (359.92.84). 14-Juillet Bastille (11e), 4, bd Beaumarchais (357.90.81). Forum (1er), 3, rue de l'Arc-en-Ciel (297.53.74). Entrepôt (14e), 7, rue Francis-de-Pressensé (542.67.42). Sept Parnassiens (14e), 98, bd du Montparnasse (329.83.11).

VF - Impérial (2e), 29, bd des Italiens (742.72.52).

PRENDS L'OISEILLE ET TIRE-TOI

VO - Elysées Lincoln (8e), 14, rue Lincoln (359.36.14). Les Sept Parnassiens (14e), 98, bd du Montparnasse (329.83.11). 14-Juillet Beaugrenelle (15e), 16, rue de Linois (575.79.79). Madeleine (8e), 14, bd de la Madeleine (742.03.13). Hautefeuille (6e), 7, rue d'Hautefeuille (633.79.38).

VF - Nation (12e), 133, bd Diderot (343.04.67). Gaumont Sud (14e), 73, av. du Général-Lectère (327.84.59). Clichy Pathé (16e), 8, av. de Clichy (522.37.41). Mayfair (16e), 90, av. de Clichy (525.27.06). Richelieu (2e), 27, bd. Poissonnière (233.56.70). P.L.M. Saint-Jacques (14e), 17, bd Saint-Jacques (589.68.42).

Q

QUE VIVA MEXICO

VO - Bonaparte (6e), 76, rue Bonaparte (326.12.72).

QUOI

VO - Studio Contrescarpe (5e), 5, rue de Blainville (325.78.37).

R

RAISINS DE LA COLÈRE (LES)

VO - Studio de l'Étoile (17e), 14, rue de Troyon (380.19.93).

RÉCIDIVISTE (LE)

VO - Calypso (17e), 27, av. des Ternes (380.30.11).

REGARDE, ELLE A LES YEUX

GRAND OUVERTS
Espace Gallo (14e), 35, rue de la Gallo (320.99.34).

RENCONTRES AVEC

DES HOMMES REMARQUABLES

VO - Cluny Ecoles (5e), 60, rue des Ecoles (354.20.12).

RETOUR EN FORCE

Marignan (8e), 27, Champs-Élysées (359.92.82). Lumière (9e), 24, bd des Italiens (246.49.07). Montparnasse Pathé (14e), 3, rue d'Odessa (322.19.23). Clichy-Pathé (16e), 8, av. de Clichy (522.37.41).

ROCKY 2

VO - Mercure (8e), 102, Champs-Élysées (562.75.90).
VF - Paramount Opéra (9e), 2, bd des Capucines (742.56.31).

S

SEIGNEUR DES ANNEAUX (LE)

VO - Studio Jean-Cocteau (5e), 5, rue des Ecoles (354.47.62).

VF - Paramount-Opéra (9e), 2, bd des Capucines (742.56.31). Paramount-Montparnasse (14e), 82, bd du Montparnasse (329.90.10).

SIMONS BARBÉS

OU LA VERTU

14-Juillet Parnasse (6e), 1, rue Jules-Chaplain (326.58.00). 14-Juillet Bastille (11e), 4, bd Beaumarchais (357.90.81). Forum des Halles (1er), 3, rue de l'Arc-en-Ciel (297.53.74). Saint-André-des-Arts

Marguerite Yourcenar : donnant-donnant...

Les huissiers de l'Institut, siège de l'Académie française, n'en revenaient pas. Dès 4 heures, jeudi dernier, une foule jamais vue de journalistes, littéraires ou apparentés, les trois chaînes de télévision, les radios périphériques et nationales, micros et projecteurs déployés, se pressaient dans une antichambre récemment repeinte en blanc. Entrés en séance à la même heure, trente-six messieurs fort élégants ressortaient trois quarts d'heure plus tard par un escalier en fer à cheval. Sous une statue d'Athéna, le secrétaire perpétuel Jean Mistler, entouré du duc de Castries et d'Edgar Faure, proclamait les résultats d'une élection qui, depuis le mois de novembre, déchaîne les passions. Succédant à Roger Caillois, Marguerite Yourcenar, de sexe féminin, était élue au premier tour avec vingt voix, sur trente-cinq votants.

D'une même voix intemporelle, Jean Mistler annonçait aussi l'élection de Michel Droit (1) au fauteuil de Joseph Kessel. L'ancien rédacteur en chef du « Figaro littéraire », qui n'en espérait pas tant, venait de bénéficier de l'élection de Yourcenar, dont Giscard d'Estaing s'était fait, paraît-il, le champion, par la voix de Jean d'Ormesson, benjamin de la noble assemblée. Donnant-donnant, Michel Droit a été élu par les gaullistes et chiraquiens grossis du clan Yource-

(1) Notre confrère « Libération » a salué cette élection en ces termes : « Deux nouveaux à l'Académie : Marguerite Yourcenar et le Droit des cons. »

nar, contre Robert Mallet, directeur de l'Académie de Paris, qui avait tout de même d'autres titres...

Pour Yourcenar, la bataille avait été rude. Lors d'une séance particulièrement houleuse, Jean d'Ormesson, Ionesco, Maurice Rheims, Jean-Jacques Gautier et André Roussin étaient partis en claquant — poliment — la porte, sous les sarcasmes d'André Chamson. Jeudi, tout était oublié. « Mme Yourcenar est l'élue de tous », proclamaient les Immortels. Mais Alain Peyrefitte, l'œil miclos et la voix coupante, avouait : « Si vous connaissez une femme écrivain que vous estimez, conseillez-lui de ne pas se présenter à l'Académie : elle risquerait de subir le choc en retour. » Plus circonspects, les autres académiciens faisaient semblant d'oublier le sexe de Mme Yourcenar : « C'est un grand écrivain que nous avons élu. » D'ailleurs, l'un des leurs, le philosophe chrétien Jean Guilton, n'avait-il pas écrit récemment : « Elle me fait penser à un Fénelon, mais à un Fénelon sans féminité. »

Marguerite Yourcenar n'est pas la première femme à entrer sous la coupole. Mme de Romilly, helléniste, l'a précédée aux Inscriptions et Belles-Lettres et Mme Bastid, juriste, aux Sciences morales et politiques. Mais l'Académie française s'estime au-dessus des autres académies. En la créant, en 1635, Richelieu n'avait certes pas l'idée qu'on puisse y voir d'autres robes que celles des cardinaux.

PATRICK LORiot

Le Nouvel Observateur 35

10 mars 1980. p. 35

Marguerite Yourcenar

Romans français

Denier de rêve,

version définitive, 205 p.

Théâtre I : Rendre à César -

La petite sirène

Le dialogue dans le marécage

Gallimard éd., 201 p.

Rome, an XI du fascisme

Certains vins gagnent à être mis en fût et patiemment décantés ; ils y prennent une saveur, un bouquet, un « corps » que n'ont pas les crus de l'année, et si nul ne dénie au beaujolais nouveau ses vertus, nul ne s'aviserait de le comparer à un Chassagne-Montrachet longuement vieilli.

Marguerite Yourcenar n'agit pas autrement qu'un vigneron avisé, qui écrit sous la nécessité de l'instant mais souvent pour son tiroir. Et les ans passent. Elle reprend l'ouvrage que le temps a fait cheminer de lui-même hors de son actualité première, et le dégage encore mieux de cette contingence. Allégé ou approfondi selon qu'il est besoin, le livre accède alors à une autre signification ; cessant d'être le reflet trop précis d'un âge ou d'une époque, il s'intercale dans la trajectoire d'une vie, il contribue au bel œuvre final, à sa totale harmonie.

Marguerite Yourcenar a dit du lien rattachant ses diverses œuvres entre elles qu'il « constitue une recherche constante de la lucidité... souvent en relation avec une volonté de perfectionnement personnel » (1). Elle ajoute, « très jeune, j'ai voulu aller à l'essentiel, éliminer l'inutile ». Au compte de cette exigence, où trouve à s'accomplir un

sens presque artisanal de la rigueur, on peut mettre l'un de ses plus grands livres, *l'Œuvre au noir*, image même d'une longue patience, celle de l'alchimiste, pour qui le travail du temps est un adjuvant nécessaire et fidèle dans la découverte de soi.

Le temps a fait également son office sur le *Denier du rêve* et sur *Rendre à César* qui en est l'adaptation théâtrale. L'histoire se situe à Rome en l'an XI du fascisme. Ecrite une première fois en 1933, elle était d'une violence immédiate, qui sut à l'époque se faire et entendre et contrecarrer. Le personnage voltait en éclats sous l'évidence du modèle et l'on ne voyait plus que celui-ci. Mais « la chaudière à recuire » de Marguerite Yourcenar opérant sur l'œuvre durant dix-huit années, emporte ce qui la datait trop précisément et si, pour les gens de sa génération (et de la mienne), Mussolini transparaît encore derrière *Lui*, le jamais nommé car le trop défini, par l'usage même qu'il fait du pouvoir, on peut augurer de son anonymat futur : il rentrera dans le rang des Césars, un parmi d'autres. En 1959, au moment de la révision du *Denier du rêve*, a fortiori de nos jours, alors qu'on le réécrite dans sa forme définitive, le centre d'intérêt s'est déplacé sub-

PRIX
DES
CRITIQUES
1971

Yves Bonnefoy
ROME, 1630

l'horizon du premier baroque

FLAMMARION

tilement. Ce n'est plus, dans le cadre d'une nation opprimée, l'éternelle levée d'un Bras contre le Dictateur, mais l'identification de tous les motifs qui poussent Marcella Ardéati à brandir le sien, y compris ceux qui n'ont qu'un rapport assez lointain avec l'idéal politique dont l'acte pourtant veut uniquement dépendre.

Autour de cette femme se joue le ballet des inconnus et des proches, des indifférents et des passionnés par le biais d'une pièce d'argent qui circule comme un furet, « perpétuel rappel des échanges quasi mécaniques dans lesquels s'use une partie de nos vies ». Réduits à leurs silhouettes, ombres chinoises qui meublent l'arrière du théâtre tandis qu'à l'avant-scène le drame se dénoue, ils rejoignent la cohorte des confidentes et des suivantes, intercesseurs habituels de toute intrigue, figuration dérisoire mais indispensable. Car il faut qu'un vieil artiste sénile et vertueux se repaisse de sa gloire comique, agent double un peu giton, à la fois sincère et véreux, prenne en face de lui conscience de sa propre impuissance à souffrir longtemps de la mort de ses amis. Il faut la rétractation d'un écrivain et meneur politique, arrachée *sub morte* pour que sa femme retrouve son assu-rance bourgeoise alors que la Pasornaria qui le secondait dans ses entreprises, désespérée par cette « lâcheté », en conforte son courage et se décide à tuer le tyran auquel lui s'est soumis avant de mourir. Tous, jetés les uns contre les autres font trois petits tours qui les écartent un instant de leur chemin comme pour mieux les y ramener, et dans leur main cette pièce, le Denier du rêve, voyage d'une prostituée au doc-

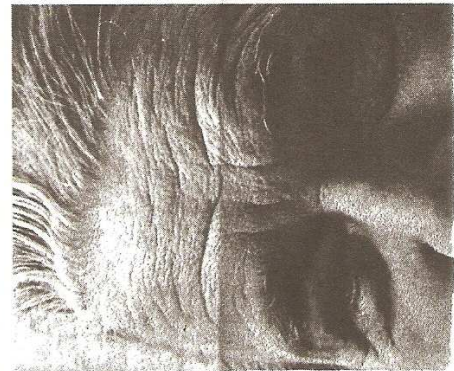
ses métaphores et ses recours aux allégories mythologiques au profit d'une nudité d'exposition qui rend peut-être plus universelle la portée des actes. Une sécheresse un peu déabusée, une pudeur d'expression, une tendresse pleine de délicatesse sont l'apanage d'une héroïne qui a mûri avec le livre et l'auteur. Mais ni le *Denier du rêve* ni *Rendre à César* ne sont à ranger parmi les grands moments de Yourcenar. Les aborder après les *Mémoires d'Hadrien* et *l'Œuvre au noir* peut être décevant, si l'on n'est sensible qu'au moindre intérêt qui s'en dégage, succédant aux fastes et aux joies des deux autres, et l'on ne peut tout à fait leur rendre hommage qu'en les remettant à leur place dans la courbe qui mène aux Maîtres-Livres : leur antériorité se pare alors des vertus qu'on accorde après coup aux tâtonnements. La pièce en outre, si tant est qu'à la lecture on puisse en juger, ne semble guère « théâtrale » et n'apporte pas de dimension nouvelle au roman ; mais le travail d'acteur a de ces surprises qui font hésiter à être péremptoire.

« La petite sirène », adaptation du conte d'Andersen, fut écrite pour les besoins d'une fête donnée Austin. Le thème avait enchanté Yourcenar en son enfance. Son départ aux États-Unis pendant la guerre raviva certains charmes cachés de cette bluette enfantine. L'accent fut mis sur ce qui devait à l'époque refléter le vrai drame de l'auteur : l'exil. Le noir malheur qui se refuse, mais dans la transplantation inutile hors de son élément, et ce, pour un béjaune grandiloquent : Yourcenar n'est pas tendre pour ces humains offerts au dé-

sirène l'oubli et le dédain sont moins convaincants que l'incantation vengeresse de ses sœurs, et l'on sent où le cœur de l'auteur allait battre.

Divertissement donc, et sans aucune prétention à rejoindre Shakespeare dans le Panthéon des auteurs dramatiques. Le « Dialogue dans le marécage » est plus ambitieux et à plus juste titre. Partant d'un quatrain de Dante où sont très obscurément rapportées les plaintes d'une femme reléguée dans les marais par un mari jaloux, l'auteur montre l'échec de cette relégation, car la femme, loin du barbon, est heureuse et meuble sa solitude non par des exercices pieux, mais de charités faites à de jeunes et beaux mendians que dans un mirage elle pare des traits de son amant perdu, étant ainsi infidèlement fidèle. L'époux vieillissant et pris d'un tardif remords se rend auprès d'elle avant de retraiter dans un couvent. C'est l'occasion pour Yourcenar de faire le portrait combien acéré, d'un homme âgé, presque un vieillard, premier d'une série consacrée à cet âge ambigu, et qui aboutit aussi bien à Hadrien valétudinaire qu'au prieur des Cordeliers de *l'Œuvre au noir*.

Des trois pièces qui composent ce « Théâtre I », c'est la seule qui soit vraiment écrite pour la scène et dans laquelle un comédien puisse apporter sa dimension personnelle. Il est étonnant de voir comme quelques quarante années ont peu modifié la vision qu'avait Marguerite Yourcenar de la vieillesse. Que le grand âge « à tout asservi » retienne son attention ne surprendrait personne s'il n'était chez elle une préoccupation de toujours. Elle en fait le lieu d'un bouillonnement de désirs, de tremblants regrets,



Par rapport à la version de 1934, le langage s'est simplifié, a perdu

face de lui conscience de sa propre impuissance à souffrir longtemps de la mort de ses amis. Il faut la rétractation d'un écrivain et meneur politique, arrachée *sub morte* pour que sa femme retrouve son assurance bourgeoise alors que la Pasomaria qui le secondait dans ses entreprises, désespérée par cette « lâcheté », en conforte son courage et se décide à tuer le tyran auquel lui s'est soumis avant de mourir. Tous, jetés les uns contre les autres font trois petits tours qui les écartent un instant de leur chemin comme pour mieux les y ramener, et dans leur main cette pièce, le Denier du rêve, voyage d'une prostituée au docteur qui la soigne et d'une marchande de fleurs préoccupée de son salut à ce vieillard célèbre tenaillé par une mort sans égards.

Tandis que Marcella bronche sous les derniers assauts de cette vie en elle qui ne veut pas mourir, et qui prend les visages d'un mari haï comme on est aimé, d'un ami trop jeune et peu sûr pour la tenter une dernière fois, tandis que

être péremptoire.

« La petite sirène », adaptation du conte d'Andersen, fut écrite pour les besoins d'une fête donnée par un mécène américain, Everett Austin. Le thème avait enchanté Yourcenar en son enfance. Son départ aux Etats-Unis pendant la guerre raviva certains charmes cachés de cette bluette enfantine. L'accent fut mis sur ce qui devait à l'époque refléter le vrai drame de l'auteur : l'exil. Le noir malheur de la sirène n'est pas dans l'amour qui se refuse, mais dans la transplantation inutile hors de son élément, et ce, pour un béjaune grandiloquent : Yourcenar n'est pas tendre pour ces humains offerts au désir de sa petite créature ; le prince est bel et bête, entouré de conseillers pompeux et de nains égrillards, il épouse une princesse au cœur parcimonieux et comme il faut bien faire place nette à cette sottise couronnée, il propose à la sirène le couvent ou le bordel : « *tu seras aussi bien traitée que mes faucons après la saison des chasses* ». Les accents lyriques qui prôneront à la

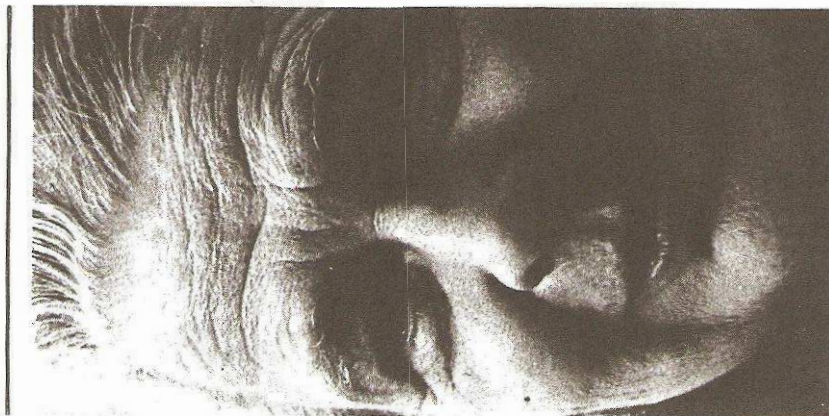
sacrée à cet âge ambigu, et qui aboutit aussi bien à Hadrien valétudinaire qu'au prieur des Cordeliers de *l'Œuvre au noir*.

Des trois pièces qui composent ce « Théâtre I », c'est la seule qui soit vraiment écrite pour la scène et dans laquelle un comédien puisse apporter sa dimension personnelle.

Il est étonnant de voir comme quelques quarante années ont peu modifié la vision qu'avait Marguerite Yourcenar de la vieillesse. Que le grand âge « à tout asservi » retiennne son attention ne surprendrait personne s'il n'était chez elle une préoccupation de toujours. Elle en fait le lieu d'un bouillonnement de désirs, de tremblants regrets, d'amère clairvoyance, ce qu'il est en vérité ; elle lui laisse ce bénéfice de « vivre » encore, que lui retirait S. de Beauvoir, et ma foi, c'est peut-être finir mieux que l'on n'a commencé.

Christiane Baroche

I. Entretien avec Guy Le Clech, Nouvelles littéraires du 4 juin 1971.



QUOTIDIEN DE PARIS (LE), le 14/02/1988

LE DIALOGUE DANS LE MARÉCAGE

De Marguerite Yourcenar. Mise en scène : Jean-Loup Wolff. Assisté de Joël Hafkin. Décor : Roberto Plate. Assisté de Marcos de Oliveira. Costumes : Dominique Borg. Assistée de Claude Mabele. Musique : Dominique Probst. Lumière : Michel Davaud. Chorégraphie : Caroline Marcadé. Avec : Laurent Hataf, Catherine Rethi, Eva Saint-Paul, Bruno Sermonne, Agnès Van Molder et Guy Borderieux (percussions), Philipp Legrand (Flûte basse). Au théâtre du Rond-Point jusqu'au 12 mars, à 21 h, et le dimanche à 15 h (42.56.60.70).

Un maniérisme attachant



A la fois conte, récit édifiant et nouvelle fantastique : Yourcenar en somme

● C'est l'insoutenable tension de l'être que met en scène Jean-Loup Wolff avec une précision précautionneuse qui signe son admiration pour l'écrivain, sa passion pour ce texte, étrange et déroutant, un texte qui ne cesse de se refuser.

Tout joue ici d'hystérie et de mystère. Ceux des êtres mis en scène par la « pièce » de Marguerite Yourcenar, un étrange objet dramatique, qui tient du conte pour l'atmosphère, du récit édifiant par une certaine façon de dire, de la nouvelle fantastique par les thèmes qui s'y entrelacent. Étrange affaire, nourrie d'un fait divers littéralement « dantesque »... et que Marguerite Yourcenar, la très jeune Marguerite Yourcenar, enferme en un mouvement dramatique oppressant,

inspiré, peut-être de ces « Nô » japonais structurés comme cuirasse.

Avec une fidélité profonde, en s'appuyant sur le beau décor et Roberto Plate, quelque chose comme l'enroulement du silence, une demeure à colonnades, qui pourrait être troglodyte, une demeure maison de la mort, au-delà du temps comme au-delà du Styx, Jean-Loup Wolff raconte cette histoire d'amour et de trahison, de fidélité et d'abandon, cette histoire prosaïque et cette histoire fantastique avec une élégance tellement tendue qu'elle en devient étouffante.

Avec une précision terrible, qui apparente le déploiement du récit à quelque mise en œuvre de machinerie tourmentante, Wolff impose aux protagonistes quelque

chose de l'engourdissement glacé d'un monde qui serait de l'autre côté déjà. Mais parce que le décor de Plate et les costumes de Dominique Borg ont la chaleur de Sienna, la moiteur tiède des régions de marécages où est recluse Pia, ce monde évoque aussi la caverne matricielle comme celle des philosophes.

Atmosphère d'étrangeté soulignée des lumières, des sons obsédants, l'eau qui tombe ou clapote, stridences d'insectes bizarres, univers déroutant et séduisant, dans lequel les « personnages » s'inscrivent comme autant d'apparitions. Pas de limite ici entre vie et mort, réel et irréel, passé et présent, haine et amour. Autant de parties difficiles à tenir : Bruno Sermonne, Sire Laurent, porte l'essentiel du texte. Sa voix si particulière de visiteur de l'ailleurs, l'intensité de sa présence, son chant profond, emblématisent le projet de Jean-Loup Wolff sur ce texte. A la froide rigueur orientale qui dort sous les mots, il préfère ce maniérisme qui répond bien du caractère contourné de l'inspiration de Marguerite Yourcenar. Il faut accepter de s'embarquer. Accepter ces partis pris esthétiques. Et le charme opère.

Armelle HELIOT

QUOTIDIEN DE PARIS (LE), le 24/02/1992

Critique/Théâtre

Cinq Nô modernes

d'après Yukio Mishima. Adaptation Marguerite Yourcenar. Mise en scène Dominique Quéhec. Musique originale et direction musicale Isabelle Aboulker. Scénographie et costumes Claude Lamairc. Chorégraphie Alain Marty. Lumières Jean Grison. Avec Christophe Brault, Gabriel Le Doze, Lara Guirao, Vincent Nemeth, Véronique Samakh, Catherine Vuillez, et, au piano Mari Laurila. A l'amphithéâtre de l'Opéra-Bastille à 20 heures, jusqu'au 11 avril, mais pas chaque soir. Renseignements et location : tél. : 44.73.13.00.

Une proposition rigoureuse

Sur trois plateaux nus que les lumières transfigurent, Quéhec lâche ses interprètes et s'appuie sur une recherche du mouvement qui est loin d'être inintéressante. Liant comme en un seul récit les cinq histoires de Mishima, il les traite dans un même esprit, au contraire de ce qu'avait fait Maurice Béjart qui, il y a quelques saisons avait présenté ces cinq « nô » au théâtre Renaud-Barrault. Le chorégraphe avait cherché pour chaque récit une traduction spectaculaire spécifique, trouvant l'unité dans un usage éclatant des ressources de plusieurs arts : danse, théâtre, musique, mime, etc.

Quéhec, s'il annonce la musique et la danse, ne s'en tient qu'à un usage strict, presque parcimonieux. Avouons-le, on est un peu déçu par la « partition » d'Isabelle Aboulker et les effets dansés sont eux aussi fort rares. Il y a dans ce spectacle quelque chose d'un peu trop rigoureux : il a ses beautés, indéniables, et son ton très personnel, mais il manque par trop d'éclat. Cet éclat, on le sait, Dominique Quéhec le refuse : mais il faudrait que la sévérité esthétique soit compensée par quelque chose de plus vif, de plus allègre, de plus délié dans le mouvement général, dans le rythme.

C'est d'autant plus dommage que les jeunes interprètes et leur amie pianiste ont du charme, de la présence, et que certaines images sont fort belles. Mais il aurait fallu élaguer, ne pas s'apesantir sans fin sur certaines trouvailles scéniques qui, à force d'être reprises, s'usent, se diluent et masquent le texte et dissipent les intrigues, ce qui est un comble.

La durée (deux heures et quart) tue ici quelque chose d'essentiel : le caractère mortifère de l'écriture et de l'imagination de Mishima. Il aurait fallu resserrer, il aurait fallu que l'impressionnant poison de cette encre des ténèbres nous saisisse. La durée, les images trop appuyées tuent ici jusqu'à l'émotion. C'est dommage. On a trop souvent le sentiment de trouvailles nées d'improvisation, données telles quelles. Avec leur beauté, leur gravité, leur pureté. Mais des trouvailles qui ne suffisent pas. Des trouvailles qui auraient dû subir la lime d'un travail sans aucune complaisance.

Mais tel quel le spectacle est intéressant, très intéressant et avec un supplément de travail sur les rythmes, il trouvera sa pleine puissance et sa vraie grâce.

Arnette HILLOT

Feu sacré

Au théâtre du Marais Jean-Pierre Nortel met en scène « Feux » de Marguerite Yourcenar.

Jean-Pierre Nortel est l'auteur du spectacle. Il n'a pas de paroisse mais il officie à l'église Saint-Roch lors des mariages, des baptêmes et, malheureusement, surtout des enterrements des gens du monde du théâtre, du cinéma ou du music-hall. « *Je suis dans une position privilégiée car quand on a la chance de travailler dans l'art de la parole...* »

Le parcours de Jean-Pierre Nortel est assez étonnant. Le théâtre, la musique, il connaît depuis toujours. C'est seulement à l'âge de vingt-cinq ans qu'il se convertit à la religion catholique. Il devient séminariste et est ordonné prêtre. Commence alors dix ans de « *paroisse champignon* », comme il l'appelle, qui l'amène à officier dans une petite ville de dix mille habitants, puis de

vingt mille et, enfin, de deux cent mille habitants. C'est ce qu'on appelle être sur le terrain. Peut-être est-ce là qu'il a puisé cette formidable énergie qui, aujourd'hui, le mène d'un théâtre à une église, qui le pousse à écrire une pièce sur le père Romero ou des oratorios, des livrets d'opéra ? Il est ensuite nommé animateur musical de l'église Saint-Germain-des-Près, où il reste pendant, encore dix ans. C'est alors qu'il crée la Compagnie du Théâtre fragile, en 1982. « *J'ai tout laissé et j'ai tout retrouvé* », dit-il tout simplement en conclusion.

« *Nous créons des spectacles plutôt spirituels, c'est pour quoi, cette fois-ci, j'ai voulu un auteur sans médaille de sainteté. Le texte de Yourcenar a suffisamment de richesse pour que chacun y*

trouve son bonheur. C'est même étonnant de voir que tout nous ramène à aujourd'hui. »

Des neuf personnages qui composent le texte de Yourcenar, il en a tiré trois, Clytemnestre, Antigone et Marie-Madeleine, auxquels Annie Bertin et Jean-François Vlerick (le frère de Patrick Dewaere) prêtent leurs voix. Jean-Pierre Nortel ne monte pas tous ces spectacles dans l'espoir de convertir le public. Sa foi est entièrement projetée dans les textes qu'il découvre et que son amour du théâtre pousse à concrétiser sur une scène. « *Parfois on sème et on ne sait pas ce qu'on va récolter. L'important c'est qu'il y ait du souffle, de l'esprit.* »

Caroline JURGENSON.

* Feux, à partir du 7 décembre au Théâtre du Marais à 18 h 15.



Annie Bertin et Jean-François Vlerick. (Photo Antoine Gyori)

1989

Le Monde

20 juin 2002

THÉÂTRE « MÉMOIRES D'HADRIEN » de Marguerite Yourcenar

Une clarté grecque

La critique
de Frédéric Ferney

NOUS SOMMES À ROME, au milieu du II^e siècle avant J.-C. Un homme s'apprête à mourir. Ce n'est pas le premier venu, il a régné sur l'empire : fils adoptif de Trajan, il fut moins un conquérant qu'un législateur et un protecteur des arts. Son nom : Hadrien. Mais ce n'est qu'un homme que son corps déjà abandonne.

Un homme seul, désarmé et libre, et d'ailleurs *relié à tout*. « *Les dieux n'étant plus, et le Christ n'étant pas encore, il y a eu, de Cicéron à Marc-Aurèle, un moment unique où l'homme seul a été.* » C'est, paraît-il, cette phrase lumineuse de Flaubert qui a inspiré à Marguerite Yourcenar son roman le plus intime, le plus ressenti, comme si à travers le masque de l'empereur la dame de Mount Desert, si

éprise de soi mais si peu soucieuse de se dévoiler, s'autorisait quelques confidences.

Ce qui lui plaît ? Hadrien est grec par le cœur et par l'esprit. Ce solitaire, déjà stoïcien et incroyant, est à la fois un cérébral et un charnel. Ce n'est pas un mou : il lui ressemble. Yourcenar lui prête de surcroît son penchant pour la clarté, la simplicité, le classicisme : Hadrien parle une langue impeccable, soyeuse, émaillée de rudesses, sans fatras, gidiennne. Plus personne ne sait ou n'ose écrire comme cela aujourd'hui.

Pierre Santini, mis en scène par Michel Grobety, n'incarne pas Hadrien. du moins au début. Ce pourrait être un savant, un archéologue, qui relit ses notes sur un chantier, accompagné d'un enfant. Tous deux rangent un amas de planches, soigneusement découpées, où l'on devine progressivement l'effigie de l'empereur.

Excellente : l'adaptation de Marblum Jequier qui nous restitue l'essence de ce texte si médité, où la lucidité métaphysique s'allie aux souvenirs de voyages dans l'allure d'un testament. On écoute, on boit ces paroles, fasciné, même si on s'agace parfois de voir le comédien faire des choses comme si l'inaction n'était pas assez théâtrale.

Reste la voix de Marguerite Yourcenar qui fait tinter le vieil or de la langue. Pas d'effusion, pas de sentiment. Est-ce de l'humilité ou de l'orgueil qui l'anime ? Quelque chose de sec et de froid qui tempère tous les émois, toutes les basses sommations de l'âme ou du corps.

Avec Yourcenar, on s'élève, on s'aguerrit. On fait provision d'infini, de sérénité, de sagesse. On ne va quand même pas se plaindre.

Théâtre Molière-Maison de la poésie, à 21 h. Jusqu'au 30 juin. Tél. 01.44.54.53.00.

QUOTIDIEN DE PARIS (LE), le 06/02/1988

THÉÂTRE

MARGUERITE YOURCENAR : SON AUTRE ŒUVRE AU NOIR

On connaît mal son théâtre. Jean-Loup Wolff, bouleversé, rêvait depuis longtemps de mettre en scène « le Dialogue dans le marécage ». L'écrivain avait donné son accord et suivait son travail avec sympathie. On entendra avec plus de ferveur encore les acteurs, parmi lesquels Eva Saint-Paul et Bruno Sermonne

Elle n'est plus là, hélas, pour d'un sourire si doux, les rassurer. Orphelins, tendus par l'inquiétude, ils préparent bien plus qu'un spectacle longtemps désiré, quelque chose qui sera aussi une célébration, légère et secrète de l'absente. À écouter Eva Saint-Paul qui joue la Pia, Bruno Sermonne qui joue sire Laurent, tandis que non loin Jean-Loup Wolff répète avec les autres : Laurent Hatat, Agnès Van Molder, Catherine Réthi, on sait que ce qui portera ce spectacle excédera l'habituelle passion du jeu, passion du texte.

Question de lieu aussi. Au Rond-Point, tandis que la nuit tombe, les ombres se lèvent toujours pour appeler à un théâtre meilleur encore, exalté, loin des contingences de la vie ordinaire qui bat pourtant là comme une mer paisible au pied de cette île rose et crème...

Elle n'est plus là, hélas, pour d'une voix si ferme aux inflexions serenières, leur raconter encore pourquoi elle est d'accord avec leur conception d'ensemble du spectacle, pourquoi ce texte écrit en 1929, alors qu'elle n'avait que vingt-cinq ans, elle accepterait de l'entendre, de le voir, représenté, joué, aujourd'hui, si longtemps après... Elle n'est plus là et pourtant elle est là, sans complaisance mais tendrement.

Le Styx, le Thibet...

C'est Jean-Loup Wolff, comédien inspiré, mais metteur en scène aussi, qui a un jour lu et aimé ce texte, publié une première fois en 1932 à la *Revue de France*, et repris en 1969 seulement dans la collection blanche de Gallimard, pour l'édition du Théâtre (premier volume) de Marguerite Yourcenar.

C'est par l'intermédiaire d'une amie commune qu'il a contacté l'écrivain dont la réputation de réserve, pour ne pas dire de méfiance, à l'égard des metteurs en scène et de leurs projets, était célèbre... Après un échange de correspondance, et des rencontres lors de ses séjours à Paris, Marguerite Yourcenar donna son accord.

Elle trouvait juste, raconte Eva Saint-Paul, l'intuition de Jean-Loup Wolff qui imagine la scène être le Styx, le fleuve des morts de la mythologie. Elle ne trouvait pas sans pertinence qu'il ait pensé aussi au « Livre des morts » tibétain. Elle-même parlait des influences orientales très perceptibles dans la forme.

Dans la préface du premier volume de son théâtre, elle explique com-



Marguerite Yourcenar qui aurait aimé voir le spectacle.

ment elle conçoit le sens de cette publication, longtemps après. « Psychologiquement parlant « le Dialogue dans le marécage » est avant tout un portrait de vieillard, ou du moins d'homme qui a vieilli.

C'est, je crois bien, le premier de tous ceux que j'allais peindre et dont la série va de sire Laurent au prieur des Cordeliers de « l'Œuvre au noir ».

Eva Saint-Paul, qui a souvent, avec Jean-Loup Wolff, rencontré Marguerite Yourcenar, se souvient : « Elle pensait avoir été, sans tout à fait s'en rendre compte à l'époque,

influencée par les textes d'Extrême-Orient, cette littérature qu'elle connaissait alors, si cultivée qu'elle était, si curieuse des formes traditionnelles de la littérature, des textes qu'elle aura fréquentés toute sa vie... Elle disait que « le Dialogue dans le marécage » était en quelque sorte un né dont sire Laurent serait le Waki, le pèlerin halluciné, et Pia le Shitô, c'est-à-dire le fantôme. On peut avoir le sentiment que le voyageur, accompagné de ce frère Candide qui est son Tsuré en quelque sorte, un moine, d'une religion à l'autre, a réveillé dans ce marécage, des spectres de son passé... On peut

imaginer qu'ils retourneront au domaine des ombres après son départ...

Le souvenir de Dante

Marguerite Yourcenar disait : « Ce n'est pas tant, comme dans le nô, l'impermanence des choses humaines que leur incertitude que je m'efforçais de présenter dans cette pièce. »

Ce n'est pas d'Orient pourtant que vient l'intrigue de « Dialogue dans le marécage », mais de la belle Italie. Un fait divers du Moyen Âge. L'histoire d'une patricienne siennoise, Pia Tolomei, reléguée dans un château malsain par un mari jaloux qui l'y laissa mourir. Une triste histoire, discutée, et connue par quatre vers de Dante dans le chant V du « Purgatoire » : « Ricordi di me, che son' la Pia / Siena mi fé, mi difese Maremma / Salsi colin che innciata, pria / Di sposando, m'avea con la sua gemma. » Autrement dit : « Souviens-toi de moi, qui suis la Pia. Sienne me fit, et me défît la Maremme. Il le sait, celui qui, lors des accordailles, me mit au doigt son anneau de gemmes. »

Trois scènes : sire Laurent revient de Sienne, accompagné d'un jeune moine, frère Candide, de la congrégation de saint François. Pour Jean-Loup Wolff, sire Laurent est déjà mort, et son interprète, Bruno Sermonne, conçoit également ainsi son rôle. Pas un vieillard, pour le mettre en scène, mais un homme dans la force de l'âge... Le petit moine, c'est le passeur du Styx. Il vient de mourir et il refait le chemin de son existence... Dans la deuxième scène, deux servantes de

Pia s'éveillent, reviennent à la vie (Agnès Van Molder, Catherine Réthi) ... Comme au château de la Belle au bois dormant, on reprend vite... Dans la dernière et troisième scène, Pia et sire Laurent, le dialogue reste dans le mauvais marécage de Maremme, parce que l'un comme l'autre sont ailleurs, séparés pour jamais...

Le lieu des rêves

Difficile à représenter, difficile à jouer. Pour soutenir le spectacle, un décor. Décision très importante. Si les marais de la Maremme sont aussi le Styx, si l'Italie c'est aussi le Japon, comment soutenir d'images la représentation ?

Tempête sous un crâne. C'est Roberto Plate qui a imaginé l'impossible lieu qui mêle eau et terre, construction rassurante et entre inquiétant. Lieu de songe et de mort, inassignable...

Marguerite Yourcenar avait pensé qu'il appartenait à Jean-Loup Wolff de jouer, d'être sire Laurent. Mais le comédien a préféré s'en tenir à diriger les autres, à traduire non seulement l'univers de Yourcenar, mais sa passion pour ce texte, étrange, fascinant qui tient ceux qui l'ont lu sous son charme bizarre.

A. H.

« Le Dialogue dans le marécage », de Marguerite Yourcenar. Mise en scène de Jean-Loup Wolff. Décor : Roberto Plate. Costumes : Dominique Borg. Musique : Dominique Probst. Lumière : Michel Davaud. Chorégraphie : Caroline Marcade. Avec : Bruno Sermonne, Laurent Hatat, Agnès Van Molder, Catherine Réthi, Eva Saint-Paul. Au théâtre du Rond-Point, jusqu'au 12 mars 1988. À 21 h, du mardi au samedi et le dimanche à 15 heures.

QUOTIDIEN DE PARIS (LE) -- 09/02/1991

THEATRE **RENDRE A CESAR**

Texte de Marguerite Yourcenar. Mise en scène de Jean-Pierre Andréani. Théâtre de la Plaine, mardi 5 février, 20 h 30.

Original

● La pièce, écrite par Yourcenar à 20 ans sous la forme d'un premier roman, se situe dans l'Italie fasciste des années d'avant-guerre. Un metteur en scène sans fonds demanda à l'auteur un remaniement et la pièce fut composée en 1961. L'intrigue a pour base un attentat manqué contre Mussolini et sert de pivot à une série de faits divers individuels. La lecture des journaux, les films de propagande, une amitié ou de simples rapports de voisinage fondent ce sourd accompagnement et le sous-tendent. Une surabondance de personnages évoluent et agissent, mus par un même magnétisme et unis par des liens à la fois forts et tenus. La première partie, en deux actes, trouve sa raison d'être dans les soucis, les préoccupations et les routines d'une dizaine d'êtres se croisant dans les rues de Rome. L'angoisse, née de la dérive politique se ressent seulement chez certains personnages plus concernés que d'autres. Le point de rupture au second acte. Plus fidèle au théâtre classique, il se fonde sur la sincérité absolue de deux êtres, qui anciennement s'aimaient. Duos de haine, sous-entendus de l'amour, révélations subites, tout s'entrecho-

que. Elle, socialiste et militante, nous découvre sa ténacité, voire sa surenchère héroïque. Lui, lucide, truculent, malicieux et habile, abrupte et ironique, est un esprit puissant. C'est le choc des titans, fort bien interprété par Alexandra Vandernoot et Gérard Touratier.

La fin est très éparpillée. Elle englobe tour à tour une scène étonnante dans un cinéma, sacrilège à l'heure de la mort de Marcella, une promenade en compagnie d'un grand peintre dans les rues de Rome (très bien interprété par Gilbert Robin et Xavier Beja) et la veillée funèbre. L'originalité du drame repose sur les soliloques : les personnages, doublés par un autre eux-mêmes, nous font assister au tri perpétuel opéré par l'esprit ; la lucidité des uns leur permet d'étudier l'image qu'ils renvoient d'eux-mêmes et de la réajuster ; d'autres, plus spontanés, restent en prise avec leurs angoisses, et leurs pulsions. C'est le cas d'Angiola, jeune star du cinéma. L'ensemble est bien fait, agréable à voir et à entendre.

Angèle PICHON

Jusqu'au 17 février. Tél. : 44.43.01.82.

La chronique

d'Angelo Rinaldi de l'Académie française

Marguerite perd les pétales

IL Y A PLUS d'une Marguerite dans le jardin à la française :

Marguerite de Navarre (1492-1549), dont vous avez un peu oublié l'*Heptaméron*, convenez-en ; Marguerite Audoux (1863-1937), miraculée du prolétariat, couturière en chambre, qui, en tirant l'aiguille – et sur l'insistance d'écrivains qui étaient des copains de bistrot –, a conçu deux déchirants chefs-d'œuvre du roman populaire, *Marie-Claire* et *L'Atelier de Marie-Claire*. De la troisième, le nom nous échappe en cet instant, si, par un caprice de la mémoire suragne son amitié avec François Mitterrand, à Vichy, pendant la guerre.

La quatrième, c'est Marguerite de Crayencour (1903-1987), dite, par anagramme, Yourcenar. La fin de sa carrière ayant été une apothéose, nous vîmes ses châles à la télévision ; nous entendîmes son accent dental qui, comme le gazon anglais, exige trois siècles de vie au château, sous la pluie. Ses lettres, que l'on publie aujourd'hui, et qui couvrent les années précédant la consécration, ont surtout pour intérêt, à franchement parlé, de la remettre elle-même dans le courant. Si elles donnent également à quelques-uns l'envie de découvrir les *Mémoires d'Hadrien*, les six ou sept personnes qui sûrent sang et eau, on présume, pour établir l'édition, n'auront pas tout à fait perdu leur peine.

Ces lettres ont un second

mérite les rattachant à la chronique de l'exploit Paul Valéry, rendu bien malheureux par sa liaison avec la poétesse Catherine Pozzi, se vengea – on s'en souvient – en classant les femmes en trois catégories : les emmerdeuses, les emmerdées, et les emmerdeuses. Yourcenar prouve que le cumul est permis. Car ce ne sont que jérémiades, relances, plaintes, chipotages, doléances, analyses de contrats, examens de codicilles, télégrammes comminatoires.

L'expédition, qui dans l'intervalle voyageait, sans doute se rendait à la poste avant d'aller déposer à l'hôtel ses valises, et celles de sa compagne Grace Frick, pour les beaux yeux de laquelle, en 1939, elle avait quitté l'Europe, s'installant aux

Etats-Unis. Les « problèmes sensibles » – pour reprendre sa formule –, M^{me} de Crayencour les affronta sans vain souci du qu'en-dira-t-on. Enfin jusqu'à un certain point.

En 1954, néanmoins, elle refusa un article au mensuel *Arcaïde*, diffusé par abonnement, sans illustrations, et d'un ton digne de la *Revue des deux mondes*, sous le règne de René Doumic. Car ce serait encore trop d'audace, en public, pour une exilée qui a, certes, un passé littéraire mais une audience restreinte, quand elle bataille avec un éditeur, Gaston Gallimard. Celui-ci, alerté par Jean Paulhan, veut l'arracher à Plon et la ramener à la NRF. Seuls sans doute Proust et Céline auront donné à « *Gaston* » autant de

fil à retordre que Marguerite Yourcenar, comtesse d'Escarbagnas au carré, championne de la traque aux virgules dans les traductions, procédurière tout terrain... Pitié pour le metteur en scène, les comédiens, et même l'ouvreuse, si l'on adapte l'une de ses œuvres au théâtre !

A croire que sa trousse de toilette contient aussi une liasse de récépissés pour lettres recommandées, et du papier carbone pour les doubles. A travers tant de finasseries juridiques, on a, il est vrai, une idée de la situation de l'écrivain devant l'éditeur, en général : elle est pitoyable, tandis qu'un ouvrier travaillant à la chaîne peut au moins en appeler à son délégué syndical, et celui-ci déclencher une grève.

Au moment où elle mène sa lutte avec autant de fantaisie que l'on conteste un règlement de copropriété devant les tribunaux, Yourcenar – que peut-être la haute idée qu'elle avait d'elle-même à soutenu, comme Combrowicz, durant sa traversée du désert – est, si l'on ose dire, grosse d'Hadrien. Gallimard voudrait bien l'impérial bébé dans son berceau. Il ne l'aura pas. Il obtiendra la suite, qui sera d'une ampleur que le début ne laissait guère présager.

Les premiers livres de Marguerite Yourcenar paraissent en effet être sortis des réveries d'un jeune homme érudit et précieux à l'excès, dont les contorsions de style dissimulent l'essentiel. Ce jeune homme, il semble que Maurice Sachs l'ait décrit. On sait que Maurice fut un voyou auprès de qui Vilkon est un chapar-

deur de banlieue. On n'ignore pas que, volontaire du STO, à Hambourg en attendant la prison et une mort conforme à son existence, il rédigea une série de portraits pour résumer la société telle qu'il l'a observée du haut en bas.

Et l'on croirait parfois que Balzac cède sa plume à Vautrin lui-même. Voici Rito, qui est d'ailleurs un monsieur respectable : « *Rito est bien voyant, mais voyant à force d'être évasif par quelque habitude paradoxal.* » Profil perdu, chapeau de feutre pastel qui engloutit l'oreille, dérobie l'œil à l'examen, mains qui se cachent, costume couleur de nuage, cravate douce. Et la décence la plus affectée. Il ne fait

placé le roman historique à une hauteur qui ne sera sans doute jamais dépassée, ou même égale. C'est, comme souvent, l'identification complète du romancier avec son sujet – identification et non transposition – qui permet le chef-d'œuvre. Marguerite Yourcenar eût souhaité être empereur à Rome, ce qui n'est pas la preuve d'une absolue modestie. Elle eût aimé avoir Anubis, idéal qui n'est pas en soi indéfendable. Ce que l'on ne possède pas, il suffit de le craindre.

Parmi ces centaines de pages de lettres, l'une tranche, à Bernard de Fallois, et un hommage à Jean Tardieu (1904-1993), grand et méconnu poète, avec qui la fin du

XX^e siècle a rendez-vous. Marguerite Yourcenar en décela tout de suite l'étrangeté (nous ferons tous un nœud à notre lincoln pour nous le rappeler à point nommé).

Seuls, sans doute, Proust et Céline auront donné à « Gaston » autant de fil à retordre que Marguerite Yourcenar, comtesse d'Escarbagnas au carré

aucun bruit : on n'entend que lui, il s'efface : on ne voit que lui... C'est que son aspect recherché, tout en harmonies soignées, tire le regard. « *Il veut surtout passer inaperçu, et il n'y a personne qui ne s'écrie en le voyant : « Comme il a l'air taillé ! »*

Tel nous nous serions volontiers figuré, au moral bien sûr, l'auteur d'*Alexis ou le traité du vain combat*, ou du *Coup de grâce*, si nous n'avions rien su de son propos. On touche par là du même coup au mécanisme des *Mémoires d'Hadrien*. On a l'explication d'une réussite qui a

On y songe tout à coup : et si l'ensemble des lettres constituait une vengeance posthume de Gaston Gallimard, qui, au fond de sa tombe, a l'air de grommeler : « *Éditeur ?* » Un métier de chien. « *Ces raseurs et ces raseuses, ces dépressifs chroniques, ces mendicants ingrats. Et vous-même, cher ami, certains jours...* »

D'Hadrien à Zénon
Correspondance 1951-1956
de Marguerite Yourcenar
Gallimard, 630 p., 29 €.



Marguerite Yourcenar, procédurière tout terrain. (Photo Le Figaro.)

MONDE (LE) -- 09/06/1989

● EN BREF

● La Monnaie de Paris propose jusqu'au 9 juillet un HOMMAGE A MARGUERITE YOURCENAR avec une exposition sur « La vie et l'œuvre de Marguerite Yourcenar » (du mardi au samedi de 13 heures à 18 heures), une pièce de théâtre, *Qui n'a pas son Minotaure* (du mardi au samedi à 20 h 30, le dimanche à 16 heures), un colloque « Rencontres autour du théâtre de Marguerite Yourcenar », avec la collaboration de la Société internationale d'études yourcenariennes (samedi 10 juin à 14 heures et dimanche 11 juin à 13 heures). Réservations : 46-33-39-55 (Monnaie de Paris, 11, quai de Conti, 75006 Paris).

■ Entretien radiophonique

Transcription d'un enregistrement radiophonique capté sur France Culture en juillet 2007, lors d'une émission consacrée à Marguerite Yourcenar.

Marguerite Yourcenar – [...] mais la Grèce elle - même je suis allée pour la première fois vous savez quand on n'a pas sous la main les vieux passeports on se souvient pas exactement soit en '32 soit en '33 et alors ensuite je suis restée en Grèce la plupart du temps presque toute l'année jusqu'en '39 donc j'ai une longue expérience pas pas ininterrompue je rentrais tout de même à Paris j'allais à Vienne etc. mais euh assez continue en Grèce un peu partout à Athènes euh à mm à enfin dans la presqu'île de dans les différentes îles à pas mal un peu partout à d'abord pendant plusieurs étés donc j'ai beaucoup connu la Grèce moderne la Grèce moderne de ces années-là et en même temps aussi évidemment les ce qui restait de la Grèce antique et ce ma mes rapports avec la Grèce ces années-là m'ont évidemment amenée plus tard aux *Mémoires d'Hadrien* de nouveau quoique le résultat immédiat ait été *Feux* c'est -à -dire et certaines pièces de théâtre c'est- à-dire la transposition de la Grèce antique dans un monde moderne

Journaliste – Alors ce qui vous a intéressé ce sont les mythes grecs par exemple dans votre théâtre on trouve le mythe d'Alceste, celui d'Oreste et de Thésée

Marguerite Yourcenar – Oui et chaque fois ces mythes sont vus sous un jour différent Électre c'est à peine un mythe c'est à dire c'est une histoire réaliste de haine de famille comme il y a en a partout mais liée à une certaine image du partisan grec de d'une existence de danger secret dans la montagne euh Alceste qui de beaucoup le plus près je crois du du texte antique de l'Alceste d'Euripide est dans *m* transposé dans un monde de paysans le vieux père et la vieille mère ce ne sont pas des voix ce sont des fermiers un peu un peu avaricieux et Hercule qui est le personnage principal est un est en quelque sorte aussi un partisan, un vagabond en route vers la guerre. *Euh...* Dans Thésée dans *Qui n'a pas son Minotaure ?* nous sommes beaucoup plus dégagés de la Grèce moderne ça devient une pure fantaisie, une pure allégorie de la vie les prisonniers dans les le vaisseau qui les conduit au Minotaure enfin le symbole de l'humanité en général enfin prisonniers de son destin en général et plus spécifiquement cela a été écrit pendant la seconde guerre mondiale les prisonniers d'Auschwitz et à la fin nous approchons à la fois d'une satire très dure de l'homme Thésée étant le faux héros le personnage détestable qui se prend pour un héros et qui n'est qu'un *euh* qu'un opportuniste et chez Ariane enfin au contraire l'approche de Dieu - Bacchus Dieu est naturellement tout simplement Dieu tout court la fin est presque théologique

Journaliste - et pour Alceste on peut presque parler aussi d'un mythe chrétien de l'immortalité

Marguerite Yourcenar - C'est cela et d'ailleurs Hercule a toujours été senti même d'ailleurs au début du christianisme dans les Pères de l'Église comme un Dieu presque

chrétien enfin à cause de l'effort de la purification de par la douleur et le travail il a toujours été senti très proche de la pensée chrétienne il y a quelque chose de ça et alors pour moi pour ce qui m'a intéressé chez Hercule c'est un peu peut-être rejoignons-nous un peu Michel qui n'a pourtant rien d'herculéen c'est le sentiment brut en quelque sorte de la chose à faire quand on demande à Héraclès pourquoi il fait tout ça il ne va rien répondre ... sait pas pourquoi il se trouve comme ça qu'il a ressuscité Alceste il se trouve qu'il s'en va à la guerre *eh eh* ça se fait ça se doit *eh...* il va pas plus loin c'est un héros purement nature.

Journaliste – cette Grèce donc que vous avez vécue vous avez adopté un certain nombre de ses mythes justement vous les avez utilisés elle est présente dans vos pièces de théâtre, elle est présente dans Hadrien est-ce que pour vous elle a plus compté que l'Italie finalement ?

Marguerite Yourcenar – Certainement plus, oui quoique ...l'Italie était surtout une influence de jeunesse mais nous la retrouvons de temps en temps dans *L'œuvre au Noir* mais évidemment dès qu'on remonte aux mythes même aux origines mêmes de certaines positions de pensée c'est la Grèce et pas l'Italie qui se présente ce qu'y a de beau en Italie c'est le bouillonnement de la Renaissance et à un degré pour moi moindre mais tout de même considérable c'est ce bouillonnement du Risorgimento auquel mon grand-père avait assisté *Beuh* la beauté et le mystère de la Grèce moins de personnalités humaines c' n'est pas Campanella, c' ce n'est pas Bruno, ce n'est pas Léonard, c'est en quelque sorte une espèce d'approche abstraite de l'homme et de la vie Hadrien par exemple exprime très bien

que la Grèce exprimait pour lui enfin la pensée l'exercice de l'intelligence et vers la fin de sa vie je me demandais s'il n'y avait pas vraiment de lacunes si la réalité n'avait pas été très différente de ça et que la Grèce avait tenu compte des idées plutôt que des réalités. Hadrien dit, Platon qui a inventé l'idée du juste est c'est mais c'est nous à Rome qui travaillons moi et mes légistes à améliorer lentement la condition des esclaves et alors là il y a les deux l'Italie et plus près peut-être du réel la Grèce de l'idéal enfin comme toujours quand on simplifie on dit des bêtises mais il y a quelque chose de ça

La journaliste – une pensée mais aussi

Marguerite Yourcenar – une

La journaliste – une sensualité

Marguerite Yourcenar – et aussi une sensualité et je crois que la plupart des êtres jeunes qu'il s'agisse de l'Italie ou de la Grèce la première approche est sensuelle est sensuelle d'abord par le climat d'abord pour les gens qui viennent du nord et puis aussi certainement par m bien avec une certaine idée de l'amour l'aventure humaine mais la évidemment jusqu'à un certain point un mirage en tout cas c'est quelque chose qui se remet à sa place avec une connaissance plus proche des pays. Il y a un côté sec de la Grèce auquel il faut toujours penser

La journaliste – troisième pays peut-être qui nous a moins marqué dont on sent moins la trace et pourtant vous vivez depuis un grand nombre d'années les États Unis. Vous y êtes arrivée je crois un peu par hasard en 1942

Marguerite Yourcenar – j'avais fait un voyage six mois aux États Unis en 437 Enfin j'avais fait pas mal de voyages un peu partout mais quant aux États Unis enfin je suis arrivée un peu comme par hasard ... je voulais aller en Grèce pendant la guerre j'avais pendant la drôle de guerre j'avais tâché j'avais été voir Giraudoux et j'lui avais demandé de m'envoyer en Grèce moi à cette époque j'étais peu connue le gouvernement français faisait justement des économies et on m'a répondu qu'on ne pouvait rien pour moi alors au lieu d'un billet pour la Grèce je suis partie pour les États Unis et ...

À PROPOS DE LA MYTHOLOGIE

■ Personnages de la mythologie gréco-romaine²⁹⁵

- Agamemnon** Roi d'Argos. Placé à la tête des Grecs durant la guerre de Troie, tué à son retour par sa femme Clytemnestre.
- Autolykos** Fils d'Hermès. menteur, voleur, grand-père d'Ulysse.
- Cerbère** Chien de l'Hadès. Veille aux portes du royaume des morts pour que nul vivant n'y pénètre, et que nul défunt ne s'en échappe.
- Charybde** Monstre marin qui, de son rocher, avalait tous les navires passant à proximité.
- Chimère** Mixte de chèvre, de lion et de serpent. Souffle des flammes. Issue de Typhon et d'Echidna.
- Circé** Magicienne, fille du Soleil, habite l'île d'Aea. Change en porcs les compagnons d'Ulysse. Vaincue par le héros, elle s'unit à lui ; ils vivent ensemble de longs jours.
- Clytemnestre** Fille de Zeus et de Léda, sœur d'Hélène, épouse d'Agamemnon, qu'elle trompe avec Egisthe et qu'elle assassine à son retour de Troie.
- Dioscures** Castor et Pollux, les deux jumeaux fils de Zeus et de Léda, épouse de Tyndare. Ils sont les frères d'Hélène et de Clytemnestre.
- Égisthe** Fils de Thyeste, ennemi des Atrides. Réussit à séduire Clytemnestre et à tuer, avec son concours, Agamemnon, à son retour de Troie.
- Érinyes** Déesses vengeresses issues des gouttes du sang d'Ouranos tombées sur la terre.
- Éros** Amour. 1. Le vieil Eros : divinité primordiale à l'origine du monde.
2. Eros, fils d'Aphrodite : préside au rapprochement sexuel, à l'union sexuelle.
- Europe** Fille d'Agénor, roi de Tyr ou de Sidon. Enlevée par Zeus métamorphosé en taureau et transportée en Crète.
- Gaïa** Nom donné à la terre en tant que divinité.
- Gorgones** Trois monstres qui ont la mort dans les yeux. Une seule est mortelle : Méduse, dont Persée coupe la tête.

| | |
|-----------------|--|
| Hadès | Fils de Cronos et de Rhéa, comme tous les Olympiens. Dieu de la mort, régnant sur le monde souterrain des ténèbres. |
| Harpies | Monstres à corps d’oiseau et à tête de femme. S’attaquent aux humains qu’elles enlèvent et font disparaître sans laisser de traces. |
| Hécate | Fille Titans, cette déesse Lune est spécialement honorée par Zeus. |
| Héraclès | Les héros aux douze travaux. Ses parents humains sont Amphitryon et Alcène, de la descendance de Persée. Son vrai père est en réalité Zeus. |
| Hermès | Fils de Zeus et de la Nympe Maïa, ce jeune dieu messager est lié au mouvement, aux contacts, transactions, passages, commerce. Il relie la terre et le ciel, les vivants et les morts. |
| Homère | Auteur de l’ <i>Iliade</i> et de l’ <i>Odyssée</i> . |
| Horai | Ou Heures. Trois filles de Zeus et de Thémis, sœurs de Moires. Divinités des saisons, dont elles dirigent le cours régulier. |
| Méduse | Celle des trois Gorgones qui est mortelle et dont Persée coupe la tête |
| Minos | Roi de Crète. Juge aux Enfers. |
| Moirai | Ou Moires. Au nombre de trois. Représentent les destinées, les lots impartis à chacun. |
| Muses | Divines chanteuses. Elles sont les neuf filles de Zeus et de Mnémosunè, Mémoire. |
| Némésis | Divinité vengeresse. Fille de la Nuit, Zeus s’unit à elle, contre son gré, elle sous forme d’oie, lui de cygne. Elle pond un œuf que Lédà recevra en cadeau. |
| Nérée | Fils de Gaïa et de Pontos. On l’appelle « le vieux de la mer ». Avec Doris, une des filles d’Okéanos, il engendre les cinquante Néréides. |
| Néréides | Les cinquante filles de Nérée, le dieu de la mer, et de Doris, fille d’Océan. Vivent dans le palais de leur père au fond de l’eau, mais apparaissent aussi parfois jouant dans les vagues. |
| Numphai | Ou Nymphes. Filles de Zeus, déesses jouvencelles qui animent les sources, rivières, bois, campagnes. |
| Pan | Dieu des bergers et des troupeaux, fils d’Hermès. |
| Protée | Dieu marin, doté du pouvoir de se métamorphoser et du don de prophétie |

²⁹⁵ Les notices ont été extraites de Jean-Pierre Vernant. *L’Univers, les dieux, les hommes Récits grecs des origines*, Editions du Seuil, 1999.

Satyres Mi-hommes, mi-bêtes : le haut d'un homme, le bas soit d'un cheval, soit d'un bouc. Ithyphalliques. Font partie du cortège de Dionysos.

■ Dieux et héros gréco-romains dans le théâtre de Marguerite Yourcenar

| | En grec | En latin | Caractérisation générale |
|---------------------------|------------------|---------------|---|
| DIEUX | Poséidon | Neptune | « dieu de la mer et de l'élément liquide » ²⁹⁶ |
| | Apollon | Apollon | « dieu de la chaleur solaire ainsi que de la beauté, donc des arts plastiques, de la musique et de la poésie ; il est celui qui connaît l'avenir et qui purifie » |
| | Dyonisos/Bacchos | Liber/Bacchus | « dieu de l'exubérance de la nature, et tout spécialement de la vigne, il provoque l'ivresse, l'inspiration débridée et le délire mystique » |
| DIVINITÉS MINEURES | Érinyes | Furies | « esprits femelles de la justice et de la vengeance, elles personnifient un concept très ancien de châtement » |
| HÉROS | Héraclès | Hercule | « symbole de la force courageuse » |

« La religion, pour les Grecs et les Romains de l'Antiquité, consiste à penser que les hommes ont individuellement, et plus encore collectivement [...], des devoirs

²⁹⁶ Extrait de *Dictionnaire culturel de la mythologie gréco-romaine*, Sous la direction de René Martin, Nathan, 1992.

envers ces êtres éminents que sont les dieux : ils leur doivent, tout d'abord, le respect dû à un 'supérieur' ; ils leur doivent ensuite un certain nombre de prestations en nature, qui sont les sacrifices ; ils doivent enfin s'assurer, avant d'entreprendre une action importante, que les dieux n'y voient pas d'inconvénient, ce qui revient à ne pas l'entreprendre sans leur consentement [...] »²⁹⁷

²⁹⁷ René Martin. *Dictionnaire culturel de la mythologie gréco-romaine*. p.263.

■ La mythologie dans la langue courante

Les mythes, recréés indéfiniment par la littérature, ont laissé leur marque dans la langue courante à travers un bagage lexical qui renvoie à des personnages, à des caractères, à des objets et des situations légendaires. La presse écrite en fournit des exemples, quotidiennement. Or, très souvent, les connotations culturelles attachées à ces mots et expressions, venant de la mythologie, ne sont pas immédiatement compréhensibles par tous les usagers d'une langue et encore moins par un étranger. Si en classe de FLE on travaille des textes à haut contenu mythologique, comme c'est notre cas, il convient donc, d'une part, d'habituer les étudiants à se servir des dictionnaires de spécialité et, de l'autre, de prévoir pour eux l'introduction d'un lexique spécifique. Plusieurs stratégies sont possibles pour faciliter l'acquisition du vocabulaire mais le plus important est, peut-être, de veiller à son réemploi en contexte.

Nous proposons ci-après des exercices de plusieurs types. Certains ont pour but de rappeler que nous nous servons souvent de mots d'origine mythologique et probablement sans le savoir. D'autres visent le repérage de mots mythologiques dans des extraits yourcenariens. Un dernier exercice de production est prévu à partir des mots mythologiques.

I. Des mots mythologiques courants

1. Que veut-on dire quand on désigne quelqu'un comme. Mettez le mot « en situation »
 - un Adonis
 - une Cassandre
 - un Janus
 - un phénix
 - un protégé
 - un satyre
 - une sirène
 - un sphinx
 - un béotien
 - une Vénus
 - une vestale
 - un hermaphrodite

2. En vous aidant d'un dictionnaire montrez que les mots qui suivent ont une origine mythologique :
 - amazone
 - ambrosie
 - amphitryon
 - aphrodisiaque
 - autochtone

- hygiène
- céréale
- chaotique
- charismatique
- chimérique
- éolienne
- mégère
- fatidique
- fée
- foi
- hermétique
- méduser

3. A quels endroits renvoient de nos jours les termes suivants ?

- l'Atlas
- les Champs Elysées
- Montparnasse
- Les Colonnes d'Hercule
- L'Hellespont
- Les Hespérides
- L'île de Pélopos

4. Quel est le sens des énoncés ci-dessous ?

- talon d'Achille
- corne d'abondance (ou d'Amalthée)
- fil d'Ariane
- tunique de Nessus
- tonneau des Danaïdes
- pomme de discorde
- arbre de Minerve
- oiseau de Minerve
- lit de Procuste
- voix de sirène
- supplice de Tantale
- mont de Vénus

5. Qu'est-ce que c'est ?

- « nettoyer les écuries d'Augias »
- « tomber de Charybde en Scylla »
- « partir pour Cythère »
- « se croire sorti de la cuisse de Jupiter »
- « faire contre mauvaise fortune bon cœur »
- « écouter le chant des sirènes »
- « passer le Styx »

6. Chassez l'intrus et justifiez votre choix

Charisme – érotomanie - narcissisme – mythomanie - priapisme – saturnisme

II. Du lexique mythologique dans un texte.

1. Repérez dans les extraits suivants les termes d'origine mythologique.
2. Lesquels de ces termes connaissiez-vous déjà ?
3. Avaient-ils le même sens que dans les textes ci-dessous ?
4. Certains de ces mots ont eu un tel succès qu'ils sont passés dans la langue courante avec un autre sens (ils ont été resémantisés). Consultez un dictionnaire mythologique et un dictionnaire de langue pour comparer les explications donnés sur un même mot.

Extraits de *Denier du rêve* de Marguerite Yourcenar

1. « Mais dire que l'action du temps avait ravagé Gemara, c'était oublier que le Temps, comme Janus, est un dieu à deux visages. » *DR*, p. 54.
2. « La corbeille fila au bout d'une corde, contenant l'obole à Caron sous forme de dix liras [...] » *DR*, p. 77.
3. « L'attente de l'avenir avait donné à cette femme vouée à la révolte les larges yeux des jeunes Sibylles. » *DR*, p.86
4. « Tout à coup, avec une espèce de source épouvante, il se rappela d'une brochure [sic] dans laquelle le vieil Ardeati avait défendu le droit à l'attentat politique chez les opprimés. Incertain, ou plutôt sûr d'avance, il hésitait à interroger cette Méduse, de peur de changer en intention ce qui n'était peut-être qu'une velléité. » *DR*, p, 108.
5. « Massimo se souleva sur les coudes, comme une statue d'Hermaphrodite qui s'efforcerait de quitter son socle [...] ». *DR*, p. 115
6. « [...] Je t'aime ... Némésis, ma sainte, ma déesse, haine qui est notre amour, vengeance qui est tout ce que nous avons de justice, laisse-moi baiser tes mains qui ne vont pas trembler... » *DR*, p. 118.
7. « Pendant quelques minutes encore, la Phèdre prolétarienne au beau visage tragique et le Phèdre platonicien des restaurants de Vienne marchèrent en se tenant amicalement par la main. » *DR*, p. 127.
8. « [...] une vaine Vénus naissait de l'ondulation des ondes ». *DR*, p. 142
9. « Une mèche humide serpente le long de la joue de cette Méduse morte. Et les yeux fixes, mais aveugles, plongent dans ce néant qui pour elle est tout l'avenir. » *DR*, p. 150
10. « Pour des générations de créatures végétales, elle avait été la bonne Mère et l'impitoyable Parque [...] ». *DR*, p. 158

III. Du lexique mythologique pour produire un texte

1. Voici un ensemble de mots d'origine mythologique. Classez-les selon un critère de votre choix.
2. Servez-vous de ces mots pour créer une scène de théâtre où les personnages se disputent l'ambrosie.

Aphrodisiaque, Adonis, ambrosie, Cassandre, céréale, Janus, chimérique, satyre, fatidique, éolienne, sirène, sphinx, béotien, vénus, autochtone, vestale, Protée, chaotique, hermaphrodite, hygiène, amazone, amphitryon, autochtone, mégère, fée, hermétique

ÉLECTRE, ALCESTE, LE MINOTAURE et LA SIRÈNE DANS LA LITTÉRATURE ET DANS LES ARTS

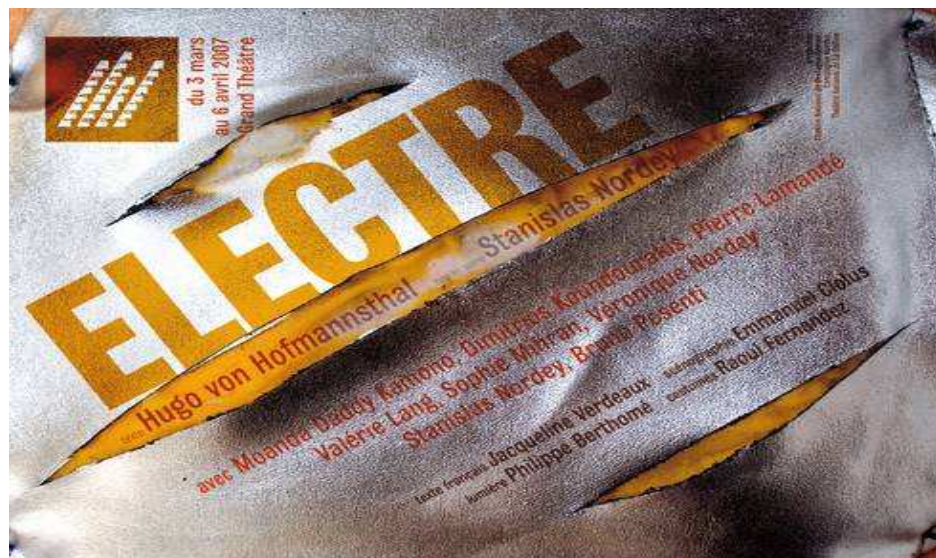
LE MYTHE D'ÉLECTRE

Peinture

- *Clytemnestre et Égisthe s'apprêtant à frapper Agamemnon.* Guerin
- *Agamemnon.* Ingres

Musique

- *Elektra.* Richard Strauss (1909)



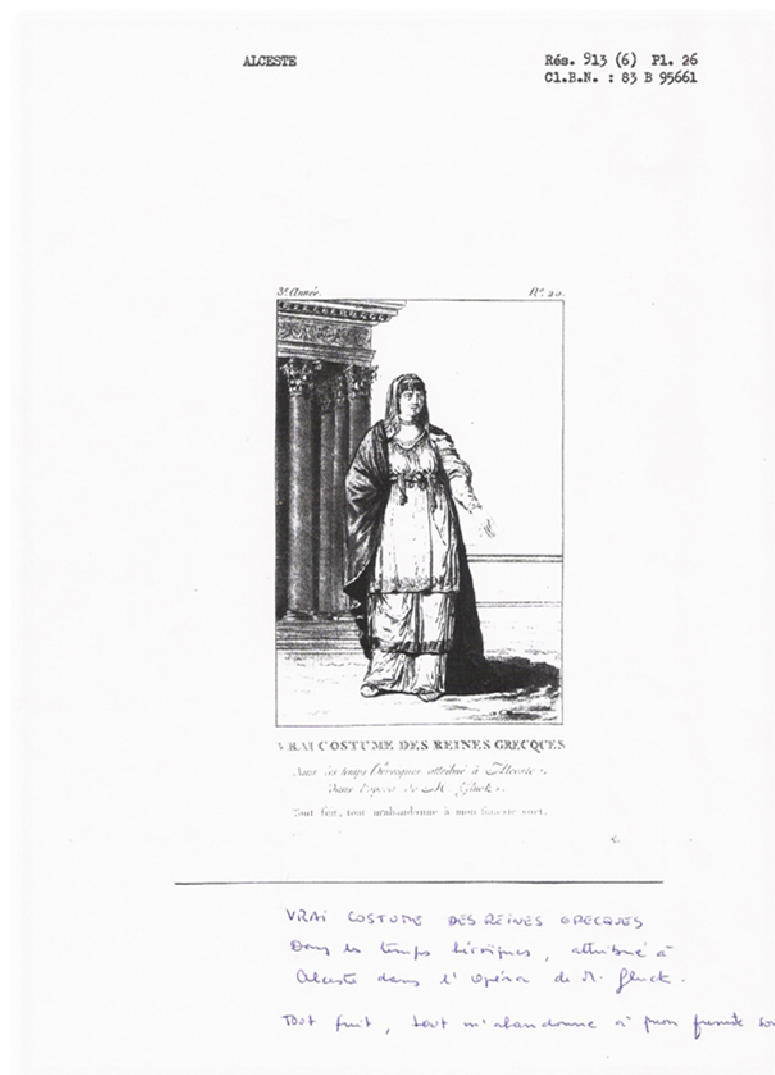
LE MYTHE D'ALCESTE

Sculpture

- *Alceste*. Rodin

Musique

- *Admeto, re di Tessaglia* Opera in tre atti. Nicola Francesco Haym / Paolo Antonio Polli
(1727)



LE MYTHE DU MINOTAURE

Littérature française

Théâtre

- *Le voyage de Thésée*. Georges Neveux, 1943
- *Phèdre*, Racine, 1677
- *Le Minotaure*. Marcel Aymé, 1963

Récits, essais

- « Eaux-fortes de Picasso » in *Spectacles*. Jacques Prévert.
- « Le Minotaure » in *L'été* Albert Camus,
- « Géométrie du labyrinthe » in *Célébrations*. Michel Tournier, 1999
- « Phèdre » in *Feux* de Marguerite Yourcenar

Roman

- *Thésée*. André Gide, 1946
- *Dans le labyrinthe*. Alain Robbe Grillet

Littérature argentine

Théâtre

- *Les rois*. Julio Cortázar

Récits

- « Le Minotaure » in *Le livre des êtres imaginaires*. Jorge Luis Borges
- « La casa de Astérion » in *La intrusa y otros cuentos*. Jorge Luis Borges

Peinture

- *Dédale*. Bruegel l'Ancien
- *Dédale*. Canova
- *Dédale*. Donatello
- *Minotaure*. Picasso
- *Eaux Fortes*. Picasso
- *Minotaure*. Rodin.
- *Thésée*. Saint-Saëns
- *Thésée découvrant l'épée de son père*. Poussin
- *Bacchanales*. Poussin
- *Ariane*. Carrache

- *Ariane*. Le Nain
- *Ariane*. Rodin
- *Ariane*. Titien.
- *Arachné*. Velasquez.
- *Consolation d'Ariane*. Burroughs

Musique

- *Arianna*. Monteverdi (1608)
- *Ariana à Naxos*. Haydn (1789) – cantate -
- *Ariane*. Massenet (1905) – opéra -
- *Ariane à Naxos*. R. Strauss (1912)
- *L'abandon d'Ariane*. Milhaud. (1927) – opéra - minute –
- *La plainte d'Ariane*. C. Orff (1940)

LE MYTHE DE LA SIRÈNE

« Va la sirena muerta por el río
 con una flecha al corazón clavada,
 y desde la ribera desolada
 mis lágrimas la siguen por el río.
 Mía no fue, pero fue un sueño mío.
 ¿Quién la devuelve al mar asesinada ?
 ¿ Porqué pasa ante mi, muerta y dorada ?
 ¿ Donde perdió su corazón y el mío ?
 ¿ En que arrecife de coral distante
 irá a encallar su frágil hermosura ?
 Con ella encallará mi sueño amante.
 y del dardo mortal la pluma oscura
 indicará en la tarde al navegante
 que allí tiene la mar más amargura. »

Conrado Nalé Roxlo.
 In « Los cien años de Conrado Nalé Roxlo. »
 por María Esther Vázquez, *La Nación*, 1° de abril de
 1998.

Traduction n° 1 (Du poème au poème)

« La sirène s'en va morte dans le fleuve,
 une flèche lui transperce le cœur
 Mes larmes la suivent par les flots
 depuis la rive désolée.
 Elle ne m'a pas aimé mais elle a été mon rêve
 Qui à la mer la rend sans vie ?
 Pourquoi devant moi passe-t-elle morte et dorée ?
 Où a-t-elle égaré nos amours ?
 Sur quel récif de corail éloigné
 Sa fragile beauté disparaîtra ?
 Mon rêve amoureux échouera avec elle
 Et le soir tombant, la pointe obscure de la flèche mortelle
 indiquera au marin que là-bas la mer est plus amère ».

Traduction n° 2 : (Du poème à la prose)

La sirène s'en va morte dans le fleuve, une flèche au cœur. Je la suis depuis la rive triste, et je pleure. Je n'ai pu l'aimer mais elle a été mon rêve. Qui a pu la tuer ? Pourquoi est-elle morte ? Où son cœur est-il parti avec le mien ? Sur quel récif lointain échouera sa beauté fragile ? Mon rêve s'en ira avec elle et le soir tombant, la flèche mortelle indiquera au marin l'amertume de la mer.

Dans la traduction n° 1, qui se veut plus proche de l'original, il y a une recherche rythmique. Cependant, on voit bien que l'effet rendu dans le texte de C.N. Roxlo par les rimes en « ada », « io », « ura », « ante » n'est pas possible en français. La disposition versifiée est maintenue et malgré le retour de quelques sons - [e] / [El]- la musicalité

première s'est égarée. Les vers et la répétition de certains mots disparaissent en 2 et le texte devient plus prosaïque. Dans le même but on a évité certains mots et images ou on les a remplacés par d'autres moins lyriques. « *Mes larmes la suivent par le fleuve depuis la rive désolée* » donne par exemple « Je la suis depuis la rive triste, et je pleure ». Le sens du texte a été respecté. L'interprétation pourrait être approfondie et elle entraînerait certainement des changements à ces propositions.

DE LA LANGUE DU THÉÂTRE

- **Quelques expressions courantes**

Avoir le trac : avoir peur

Avoir un trou : avoir une défaillance de la mémoire

Brûler les planches : jouer avec une fougue communicative

Etre cabotin : comédien sans talent, mauvais acteur

Faire la claque : personnes payées pour applaudir un spectacle

Faire son entrée : entrée en scène de l'acteur

Faire un four : l'échec d'un spectacle

Faire un tabac : avoir du succès

- **Le texte de théâtre**

Actes

Scènes

Parties

Tableaux

Didascalies ou texte écrit

Texte à dire

Exposition

Nœud

Péripéties

Dénouement

Comédie

Tragédie

Drame

Tragicomédie

...

En prose

En vers

Tirade

Réplique

Dialogue

Monologue

Aparté

Quiproquo

Une mousseline : exemplaire des éditions de la Pléiade destiné aux professeurs d'université pour le travail à la table.

- **Le théâtre**

Avant-scène

Cintres (haut de la scène où l'on remonte les décors)

Côté cour (gauche depuis la salle)

Côté jardin (droit depuis la salle)

Coulisses

Espace scénographique : « [...] organisation spatiale, à l'intérieur d'un lieu théâtral, qui met en relation les émetteurs et les récepteurs du spectacle. [...] »²⁹⁸ - traditionnel, rectangulaire, rond, en hémicycle, frontal, en croix, éclaté –

Fond de scène

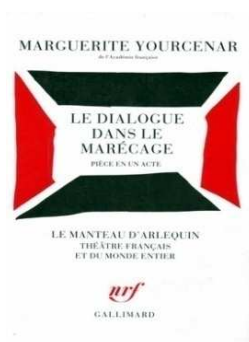
Quatrième mur (mur imaginaire séparant les comédiens du public)

Salle

Scène

Scène à l'italienne :

Cette scène est une véritable boîte à laquelle il manquerait un côté permettant ainsi aux spectateurs de voir ce qui s'y déroule, d'où l'expression de « voyeur » souvent utilisée pour désigner le spectateur de ce type de théâtre. Elle est caractérisée par ses trois murs, sa surélévation, son cadre de scène et son rideau. C'est la scène idéale pour le jeu naturaliste qui veut se faire passer pour de la réalité puisqu'elle permet une reconstitution quasi parfaite de la réalité par des décors illusionnistes qui cachent la machine théâtrale. Ce type de scène s'est fixé à la fin du XIX^e siècle et s'est tellement répandu qu'il est apparu comme le lieu « normal » pour le théâtre.²⁹⁹



- **Les professionnels du théâtre**

Acteur, le comédien

Décorateur

Dramaturge

²⁹⁸ Louise Vigeant. La lecture du spectacle théâtral, Laval, Mondia Ed. 1989, cité par Bernanoce in *La didactique du texte de théâtre: théorie et pratique. Des enjeux pour le littéraire*. Thèse dirigée par J-P Ryngaert. UFR d'Etudes théâtrales. Paris 3, Sorbonne Nouvelle, décembre 2003. Voir Annexes 2.2.

²⁹⁹ Louise Vigeant. *Ibidem*.

Eclairagiste
 Habilleuse
 Metteur en scène
 Régisseur son

- **Les rôles**

Un rôle titre : rôle principal qui correspond au titre de la pièce. Ex. Dans *Électre ou la Chute des Masques*, Électre.

Second rôle : Ex. pour la même pièce, Théodore.

Figurant : acteur sans texte

- **Les répétitions et les représentations**

Travailler à la table : les acteurs travaillent le texte autour d'une table

Travailler sur le plateau : sur la scène

Une « impro » : une improvisation

Une allemande : répéter en enchaînant les déplacements et les gestes sans dire le texte

Une italienne : répéter en enchaînant le texte rapidement, sans le jouer

Cahier de régie : contient toutes les notes prises par le régisseur, le metteur en scène ou l'assistant sur ce qui se décide au cours des répétitions

Un filage : répétition du spectacle entier

Une couturière : première répétition en costumes

La générale : dernière répétition en présence d'un public (étudiants, professionnels du théâtre)

La première : première vraie représentation publique

La dernière : dernière représentation publique

ENQUÊTE

Vers le choix d'une pièce de théâtre de Marguerite Yourcenar

(Enquête menée auprès des étudiants suivant la cinquième année d'études de français langue étrangère à la Faculté des Langues de l'Université Nationale de Córdoba, en Argentine)

Vous avez lu six scènes de théâtre extraites de la production dramaturgique de Marguerite Yourcenar.

1. Donnez à ces scènes une(*), deux (**) ou trois (***) étoiles si elles vous ont intéressé ou une croix (x) si elles ne vous ont pas du tout intéressé.

Électre ou la Chute des Masques

Le mystère d'Alceste

La Petite sirène

Qui n'a pas son Minotaure ?

Dialogue dans le marécage

Rendre à César

1. Prenez deux scènes que vous avez préférées. Dites pourquoi vous les avez préférées.
2. Prenez deux scènes qui vous ont attiré moins. Dites ce que vous n'avez pas aimé de ces scènes.
3. De toutes les scènes lues, quelle est celle qui vous pousse à lire la pièce au complet ?
4. Faites alors vos hypothèses pour la suite du texte, à partir du titre de la pièce et de l'extrait lu.

❖ MISES EN SCÈNE DES ŒUVRES DE THÉÂTRE DE MARGUERITE
YOURCENAR³⁰⁰

LA PETITE SIRÈNE

³⁰⁰ A l'origine de ces tableaux se trouvent la « Bibliographie relative au théâtre de Marguerite Yourcenar » par Françoise Bonali-Fiquet (Parme), Bulletin n°7 de la SIEY, Tours, 1989 et les renseignements obtenus dans le site électronique [http://sged.ck.bpi.fr/Edip.Client/\(pjclp12ifrjh3jg3szda05svw\)/Pages/redirector.aspx?V...](http://sged.ck.bpi.fr/Edip.Client/(pjclp12ifrjh3jg3szda05svw)/Pages/redirector.aspx?V...) consulté le 2 novembre 2006.

| DATE | TYPE DE SPECTACLE | LIEU DU SPECTACLE | METTEUR EN SCÈNE /ADAPTATEUR | TROUPE |
|--------------------------|--------------------------|--|-------------------------------------|-------------------------------------|
| 1942 | Ballet-théâtre | Wadsworth Athenaeum Hartford, Connecticut. EU | E. Austin | amateurs |
| 1944 | | | | |
| 26.01 -21.02 1988 | | Théâtre Arsenale. Milan | Maria Spreafico | Théâtre du Mimodramma de Milan |
| 21.01.1989 | | Ex-Senditorio di S. Michele à Ripa | | Théâtre du Mimodramma de Milan |
| 20 et 22.06 ; 11.07 1992 | Diffusion radiophonique | | | |
| Saison 1998-1999 | | T.S. di Catania Italie | Enzio Donato | Compagnie Teatro Stabile di Catania |
| 28 -31.01 – 1.02 2003 | | Teatro San Girolamo | | Compagnie Teatrino dei Fondi |

QUI N'A PAS SON MINOTAURE ?

| DATE | TYPE DE SPECTACLE | LIEU DU SPECTACLE | METTEUR EN SCÈNE /ADAPTATEUR | TROUPE |
|----------------|--------------------------|-----------------------------|-------------------------------------|--------------------|
| mars-74 | Diffusion télévisée | Marseille. Troisième chaîne | | Théâtre Toursky |
| 9.01-9.02 1980 | | Paris, Théâtre Marie Stuart | Marie Guilmineau | Théâtre du vertige |
| 11.10. 1988 | adaptation radiophonique | DSR 2 Suisse | | |
| 3-9.07 1989 | | Paris, Monnaie, Quai Conti | Jean Louis Bihoreau | |

ÉLECTRE OU LA CHUTE DES MASQUES

| DATE | TYPE DE SPECTACLE | LIEU DU SPECTACLE | METTEUR EN SCÈNE /ADAPTATEUR | TROUPE |
|---------------|--|--|-------------------------------------|--------------------------|
| 1954 | | Paris, Théâtre des Mathurins | Jean Marchat | |
| 2.02.1985 | diffusion radiophonique | Radio Suisse-romande 2 | | |
| 1985 | diffusion radiophonique | Radio Finlande | Brigitta Parland (trad.) | |
| 21-23.08 1986 | | Rome, Théâtre Romain de Nora (Cagliari) | Luca Coppola | |
| 16-17.09 1986 | | Rome, Jardin de l'Aurore de la Villa Pallavicini | | |
| 6.12. 1986 | émission "Invito a teatro" spectacle télévisé | Rai-Due | | |
| automne 1986 | | Rome, L'Uccelliera de la Villa Borghese | Ugo Margio | |
| 23-26.08 1990 | | Festival de Gibellina | Mauro Avogadro | Compagnie Il Minotaurore |
| 23-24.04 1991 | Libre adaptation inspir Marguerite Yourcenar et de Hugo von Hofmannsthal | Verona. Teatro Alcione | | |

| | | | | |
|---------------|--------------|--|-----------------|--|
| 1994 | | Neuchâtel, Yverdon, L'octogone de Pully | Michel Grobety | |
| 30.05.1999 | Radiothéâtre | Sveriges Radio Suède | Ronnie Hallgren | |
| 2000 | | Cuba | Doris Gutierrez | |
| 23-25.10 2002 | | Teatro Erba Torino | G. Angione | |

(Fin de tableau sur *Électre ou la chute des masques*)

LE MYSTÈRE D'ALCESTE

| DATE | TYPE DE SPECTACLE | LIEU DU SPECTACLE | METTEUR EN SCÈNE /ADAPTATEUR | TROUPE |
|-------------|--------------------------|--------------------------------------|-------------------------------------|----------------------------|
| 1964 | | Paris, Studio des Champs Elysées | | |
| 1986 | | Amsterdam | | Compagnie Zeno |
| 04-juil-01 | | Théâtre du Nymphée Vaison-la-romaine | | Tréteaux de la haute ville |

RENDRE À CÉSAR

| DATE | TYPE DE SPECTACLE | LIEU DU SPECTACLE | METTEUR EN SCÈNE/ADAPTATEUR | TROUPE |
|----------------------|--------------------------|--------------------------------|------------------------------------|---------------|
| 10.08 1972 | diffusion radiophonique | France-culture | | |
| 23.01 – 17.02. 1980 | | Montpellier, Théâtre Quotidien | Michel Touraille | |
| 1981 | | Paris | Jean Gillibert | |
| Janvier-février 1991 | | Paris, Théâtre Paris-Plaine | Jean-Pierre Andreani | |

LE DIALOGUE DANS LE MARÉCAGE

| DATE | TYPE DE SPECTACLE | LIEU DU SPECTACLE | METTEUR EN SCÈNE /ADAPTATEUR | TROUPE |
|------------------|--------------------------|-----------------------------------|-------------------------------------|--------------------------|
| 1973 | diffusion télévisée | 3° chaîne de télévision française | Michel Hermant | |
| mai-73 | | Théâtre Daniel Sorano | Robert Ben Simon | |
| 11-12.07 1987 | | Toscane, Forteresse de Montarcino | Luca Coppola | |
| début août 1987 | | Rome, Jardin de l'Orto Botanico | Luca Coppola | |
| 27-01-15-03 1988 | | Paris, Théâtre Renaud-Barrault | Jean-Loup Wolf | |
| 10-13 sept. 1990 | | Benevento, Site du Pont romain | Giancarlo Cobelli | |
| 17-30 juin 1991 | | Milan, Ex-Ansaldo | Marina Spreafico | |
| janv-92 | | Rome, Teatro dell'Orologio | Giancarlo Cobelli | Assoc. Culturelle Europa |

| | | | | |
|----------------|--------------------------|------------------------|--------------------|---------|
| | | | | Duemila |
| févr-92 | | Palerme, Teatro Libero | Giancarlo Cobelli | |
| 07-mai-92 | | Teatro Alcione | Giancarlo Cobelli | |
| 11.06 2000 | adaptation radiophonique | Sveriges Radio Suède | Mikael Strandberg | |
| 8-9 sept. 2004 | | Teatro dei Rozzi | Azio Corghi, Siena | |

(Fin de tableau sur *Le dialogue dans le marécage*)

❖ ŒUVRES ROMANESQUES DE MARGUERITE YOURCENAR ADAPTÉES POUR LA SCÈNE³⁰¹*MÉMOIRES D'HADRIEN*

| Date | Type de spectacle * | Titre du spectacle | Lieu | Metteur en scène | Troupe |
|------------------------------|----------------------------|---------------------------------|-------------------------------|-------------------------|---------------|
| Mai, 1953 | Ballet | Ballet d'Antinoüs | | Marquis de Cuevas | |
| Juin, 1989 | | Cantate d'Antinoüs | Théâtre Espace-Acteur | Eric Podor | Cie O'Valet |
| 30 sept. 1989 | | Cantate d'Antinoüs | Abbaye des Prémontrés à | Eric Podor | Cie O'Valet |
| | | | Pont-à-Mousson | | |
| 17-28 oct; 7-18 nov. 1989 | | Cantate d'Antinoüs | Lyon, Théâtre des Ateliers | | |
| 31 juillet-6 août 1989 | | Memorie di Adriano, ritratto | | | |
| | | di una voce | Villa Adriana, Tivoli | Maurizio Scaparro | |
| 26-30 juin 1990 | | Cantate d'Antinoüs | Paris, Butte Montmartre | | Cie O'Valet |

³⁰¹ *Mêmes sources que celles indiquées dans la note précédente*

| | | | | | |
|-----------------|-----------------------------|---------------------------------|-------------------------------|-------------------|------------------------------|
| Juillet 1990 | | Memorie di Adriano, ritratto | Rome, Teatre Argentina | | |
| | | di una voce | | | |
| 14-janv-92 | adaptation radiophonique | Memorie di Adriano, ritratto | Rai Due | Maurizio Scaparro | |
| | | di una voce | | | |
| 2001 | | | Théâtre Barnabé à Servion | Michel Grobety | |
| 7-30 juin 2002 | | Mémoires d'Hadrien | Paris, Maison de la Poésie | Michel Grobety | |
| 5-27 juil. 2002 | | Mémoires d'Hadrien | Avignon, Théâtre du Chêne | | |
| | | | Noir | Michel Grobety | |
| 02-août-02 | adaptation pour la scène | | Sarlat | Roland Mahauden | Cie du théâtre Montansier |

(Fin de tableau sur *Mémoires d'Hadrien*)

FEUX

| Date | Type de spectacle * | Titre du spectacle | Lieu | Metteur en scène | Troupe |
|-----------------------|----------------------------|-------------------------------|---|-------------------------|-----------------|
| 11-15 fév. 1981 | | Sapho ou le suicide | spectacle annulé consulter Le Figaro du 10 février 1981 ou Le Quotidien de Paris du 11 février 1981 | Jean Gillibert | |
| 1988 | monologue radiodiffusé | Clitennestra o del crimine | Radio Uno Teatro | | |
| 4 juillet-4 août 1988 | | Feux | Avignon, Jardin du Cours Saint Michel | Jean-Pierre Nortel | Théâtre fragile |
| 1-8 déc. 1988 | | | Bogota. Alianza Francesa | | |
| 5 mai 1989 | | Simplicemente Clitennestra | Mezzojuso, Palermo, Monastère Basilianni | N. Rinolfi | |
| 6 mai 1989 | | Simplicemente Clitennestra | Palermo, Teatro Libero | N. Rinolfi | |
| Déc. 1989 | | Feux | Bruxelles, Théâtre Résidence Palace | Alain Carré | |

| | | | | | |
|----------------------------|--|--|--|--------------------|------------------------------|
| 7 déc. 1989 – janvier 1990 | | Feux | Paris, Théâtre du Marais | | |
| 1990 | | Fuochi | Palermo, Teatro Libero | G. Seuto | |
| 6-25 fév. 1990 | | Passioni | Milano, Teatro Out-Off | Raul Manso | Gente di Teatro |
| 28 avril | | Clitennestra | Verona | Ezio Maria Caserta | Teatro Laboratorio di Verona |
| 14 juin 1991 | | Cuerpo de estrellas, de precipicios (Feux et Les Charités d'Alcippe) | Mendoza, Argentina, Facultad de Letras de la Universidad de Cuyo | | |
| 27-28 mars 1992 | | | Bruxelles, Théâtre Poème | Alain Carré | |
| 1 mai 1992 | | Maria Magdalena o la Salvacion | Espagne | José Carlos Plaza | |
| 21 déc 1992-20 janv. 1993 | | Maria Magdalena o la Salvacion | Madrid, Centro dramatico nacional. Teatro Maria Guerrero | José Carlos Plaza | |
| 19-20 fév. 1993 | | Maria Magdalena o la Salvacion | Alicante | | |
| 27 sept. 1993 | | Maria Magdalena o la Salvacion | Palencia | | |
| 17 nov. 1993 | | Maria Magdalena o la | Tenerife, La Orotava | | |

| | | | | | |
|---------------------|--|---|---|-----------------------|--|
| | | Salvacion | (Sala Teobaldo Power) | | |
| 29 mai-30 juin 2002 | | « Feux » Marie Madeleine ou le salut » «Clitemnestre ou le crime » | Paris, Théâtre Molière, Maison de la Poésie | Emmanuelle Meyssignac | |
| 23-26 mars 2006 | | « Feux » Marie Madeleine ou le salut » «Clitemnestre ou le crime » | Nanterre, Théâtre La Forge | Emmanuelle Meyssignac | |

(Fin de tableau sur *Feux*)

ALEXIS OU LE TRAITÉ DU VAIN COMBAT

| Date | Type de spectacle * | Titre du spectacle | Lieu | Metteur en scène | Troupe |
|-------------------|----------------------------|---------------------------|--------------------------------------|---|---------------|
| 1989 | | Alexis | Rome. Teatro Tordinona | Roberto Marafante | |
| 29.10 -30.11 1989 | Adaptation théâtrale | Alexis | Paris. Théâtre du Petit Montparnasse | Albert André Lheureux/ Adaptation J-Ch. Modet | |
| 28.06.2001 | | | Teatro Belli. Roma | Roberto Lusso | |
| 7-25.01 2003 | | | Bruxelles. Théâtre Poème | Dramaturgie et adaptation de Michèle Goslar | |
| 11-12.07. 2003 | | | Cagliari | Marco Parodi | |

NOUVELLES ORIENTALES

| Date | Type de spectacle * | Titre du spectacle | Lieu | Metteur en scène | Troupe |
|-------------|---|---------------------------|-------------|-------------------------|---------------|
| 27.02.1991 | Opéra pantomime adapté de la nouvelle « Le sourire de Marko » | Daème | Padoue | Pasqualino Migliaccio | |
| 03. 1991 | Opéra pantomime adapté de la nouvelle « Le sourire de Marko » | Daème | Padoue | Pasqualino Migliaccio | |

LE LABYRINTHE DU MONDE

| Date | Type de spectacle * | Titre du spectacle | Lieu | Metteur en scène | Troupe |
|-------------|----------------------------|--|------------------------------------|--|---------------|
| 17-juin-91 | Adaptation radiophonique | Das unerforschte Element, Das wir Seele nennen. M. Yourcenars Erinnerungswent. | Baden-Baden (Südwestfunk) | Harald Koerner, adapté par Klaus Fischer | |
| 04-août-91 | Ballet | | Syracuse, ruines du théâtre romain | Daniela Capacci | |
| 05-03-2003 | | Un certain lundi 8 juin 1903 | | Pierrette Dupoyet | |

•

Si le type de spectacle n'est pas précisé, c'est qu'il s'agit de montages théâtraux

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES DE MARGUERITE YOURCENAR

Œuvres romanesques

- *Alexis ou le traité du vain combat. Le coup de grâce.* Gallimard, 1971.
- *Anna, Soror....* Gallimard, 1981.
- *Conte Bleu, Le premier soir, Maléfice.* Gallimard, 1993
- *Feux*, Plon 1957.
- *Mémoires d'Hadrien in Œuvres romanesques, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1982*
- *Carnets de Notes de "Mémoires d'Hadrien" in Œuvres romanesques, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1982*
- *Nouvelles Orientales*, Gallimard, 1963.
- *Souvenirs pieux*, Gallimard, 1974.
- *Le labyrinthe du Monde. Souvenirs Pieux. Archives du Nord. Quoi? L'Eternité*, Gallimard, 1990.
- *L'Œuvre au Noir* suivi de Carnets de notes de "L'Œuvre au Noir" Gallimard, 1968-1991
- *Un homme obscur. Une belle matinée.* Gallimard, 1982 et 1985. Col. Folio

Poésie

- *Les Charités d'Alcippe* (Première édition 1956) Gallimard, 1984
- *Les trente-trois noms de Dieu.* Fata Morgana, 2003.
- *Blues et Gospels.* Textes traduits et présentés par Marguerite Yourcenar. Images réunies par Jerry Wilson. Gallimard, 1984
- *Écrit dans un jardin.* Éd. Fata morgana, 1980.

Théâtre

- *Théâtre I.* Gallimard, 1971
- *Théâtre II. Électre ou La Chute des Masques. Le Mystère d'Alceste. Qui n'a pas son Minotaure?* NRF. Gallimard, 1971. Premières éditions: Plon, 1954 pour *Électre*; 1963 pour *Le Mystère d'Alceste* et *Qui n'a pas son Minotaure?*.
- *Le jardin des chimères.* Perrin et Cie, 1921. Signé Marg Yourcenar

Discours

- *Discours de réception à l'Académie royale belge* Yourcenar, Marguerite; Bronne, Carlo. Paris, Gallimard, 1971.

-

Essais

- *En pèlerin et en étranger*. Gallimard, 1989, in *Essais et mémoires*. Gallimard, 1991.
- *Mishima o la visión del vacío*. Seix Barral. Sudamericana. Planeta. 1985.
- *Mishima ou la vision du vide*. Gallimard, 1989, in *Essais et mémoires*. Gallimard, 1991.
- *Sur quelques thèmes érotiques et mystiques de la Gita-Govinda. L'Andalousie ou les Hespérides*. Éd. Payot & Rivages, 2000.
- *Sous bénéfice d'inventaire*. in *Essais et mémoires*. Gallimard, 1991.
- *Le Tour de la prison*. in *Essais et mémoires*. Gallimard, 1991
- Rainer Maria Rilke. *Poèmes à la nuit*. Préface de Marguerite Yourcenar. Coll. "Der Doppelgänger" Verdier, 1994.

Correspondance

- *Lettres à ses amis et quelques autres*. Gallimard, Folio 1995.
- *D'Hadrien à Zénon. Correspondance 1951-1956*. Texte établi et annoté par Colette Gaudin et Rémy Poignault, avec la collaboration de Joseph Brami et Maurice Delcroix. Édition coordonnée par Élyane Dezon-Jones et Michèle Sarde. Préface de Josyane Savigneau. Nrf. Gallimard, 2004.

Entretiens

- *Marguerite Yourcenar. Entretiens avec des Belges*. Bulletin annuel publié par le Centre International de Documentation Marguerite Yourcenar Cimdyl. Bruxelles, 1999.
- CHANCEL, Jacques. *Marguerite Yourcenar, radioscopie*, 11-15 juin 1979, Radio France, INA, Éd. du Rocher 1999.
- GALEY, Matthieu, *Les yeux ouverts entretiens de Marguerite Yourcenar avec Matthieu Galey*. « Les interviews » Éd. du Centurion, 1980.
- YOURCENAR, Marguerite. *Portrait d'une voix. Vingt-trois entretiens (1952-1987)*. Gallimard, 2002.
- Entretiens avec Patrick de Rosbo. *Marguerite Yourcenar. Personnages entre mythe et histoire*. INA. Radio France, 1998. Émissions diffusées sur France Culture en 1971

Traductions

- CAVAFY, Constantin. *Poèmes*. Présentation critique par Marguerite Yourcenar/ Traduction du grec par Marguerite Yourcenar et Constantin Dimaras. Gallimard, (1958), 1978.
- *La Couronne et la lyre*. Poèmes traduits du grec. Gallimard, 1979

ÉTUDES BIOGRAPHIQUES

- BENOIT-DUSAUSOY, Annick; FONTAINE, Guy; DEVOLDÈRE, Luc [et al.] *Marguerite Yourcenar. Une enfance en Flandre*. Desclée de Brouwer, 2002
- GOSLAR, Michèle. *Yourcenar biographie*. "Qu'il eût été fade d'être heureux". Éd. Racine, Bruxelles, 1998.
- JACQUEMIN, Georges. *Marguerite Yourcenar. Qui suis-je?* Éd. La Manufacture, 1985, Lyon.
- SAVIGNEAU, Josyane. *Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie*. NRF. Gallimard, 1990.
- *Marguerite Yourcenar, du Mont-Noir aux Monts-Déserts. Hommage pour un centenaire*. Textes réunis et présentés par Anne-Yvonne Julien. Gallimard, 2003.

PUBLICATIONS CRITIQUES SUR LES TEXTES DE MARGUERITE YOURCENAR

- BARBIER, Catherine. *Étude sur Marguerite Yourcenar. Les Nouvelles Orientales*. Ellipses, Col. Résonances. Paris, 1998.
- BRIGNOLI, Laura. *Marguerite Yourcenar et l'esprit d'analogie*. L'image dans les romans des années trente. Pacini Editore, 1997.
- BLOT, Jean. *Marguerite Yourcenar*. Seghers, 1980.
- BOUSSUGES, Madeleine. *Marguerite Yourcenar. Sagesse et Mystique*, Éd. des Cahiers de l'Alpe. Société des Écrivains Dauphinois. Grenoble, 1987.
- BRUNEL, Pierre "Biographie et autobiographie dans *Feux* de Marguerite Yourcenar" in *Mythocritique. Théorie et parcours*. PUF, 1992
- DORE, Pascale. *Yourcenar ou le féminin insoutenable*. Librairie Droz. S.A. Genève, 1999.
- DUMAIS-LVOWSKI, Christian. *La promesse du seuil. Un voyage avec Marguerite Yourcenar*. Actes Sud, 2002.
- FAVERZANI, Camilo. *L'Ariane retrouvée ou le théâtre de Marguerite Yourcenar*. Université Paris 8. Vincennes-Saint-Denis. Travaux et documents 12-2001. Arts Lettres Sciences Humaines Sciences et Techniques.
- FAYET, Agnès et alii (commenté par) *L'album illustré de L'œuvre au noir de Marguerite Yourcenar*. Centre International de Documentation Marguerite Yourcenar. Éd. sous la direction d'Alexandre Terneuil. Coll. Références. 2003, La Renaissance du livre.
- FORT, Pierre-Louis, sous la direction de. *Marguerite Yourcenar. Un certain lundi 8 juin 1903*. L'Harmattan, 2004.
- GAUDIN, Colette. *Marguerite Yourcenar à la surface du temps*. Éd. Rodopi. Amsterdam, Atlanta, GA. 1994.
- GIORGI, Giorgetto. *Mito, storia, scrittura nell'opera di Marguerite Yourcenar*. Bompiani, 1995.
- GRIECO, Agnese. *Per amore. Fedra e Alceste*. Gruppo editoriale il Saggiatore Sp.A, Milano, 2005.
- JULIEN, Anne-Yvonne. *Marguerite Yourcenar ou la signature de l'arbre*. PUF, 2002
- *Anne-Yvonne Julien commente Nouvelles orientales de Marguerite Yourcenar*. Gallimard, 2006.

- KINCAID, Martine J. *Yourcenar Dramaturge. Microcosme d'une œuvre*. Peter Lang. New York, 2005.
- LELONG, Armelle. *Le parcours mythique de Marguerite Yourcenar: de Feux à Nouvelles Orientales*. L'Harmattan. Col. Critiques littéraires. Paris, 2001

ARTICLES ET RECUEILS D'ARTICLES

- *Lectures transversales de Marguerite Yourcenar*. Actes du colloque international de Mendoza (4-7 août 1994). Textes réunis par Rémy Poignault avec la collaboration de Blanca Arancibia. SIEY, Tours, 1997.
- *Voyage et connaissance dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*. Mélanges coordonnés par C. Biondi et C. Rosso. Libreria Goliardica, Col. Histoire et Critique des Idées, n° 12, Pise, 1988.
- *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*. Etudes rassemblées par Camille Faverzani. Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines. Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand (France), 1995.
- « *La petite sirène : une écriture solipsiste de l'amour* » in *Marguerite Yourcenar. Écritures de l'autre*. Sous la direction de Jean-Philippe Beaulieu, Jeanne Demers et André Maindron. Col. Documents. XYZ éditeur. Montréal, Québec, 1997.
- *Recherches sur l'œuvre de Marguerite Yourcenar*. Textes réunis par Henk Hillenaar. Département de Littérature française. Université de Leyde. CRIN 8 1983.

FILMS

- *CAVAFY*, 1997. Iannis Smragdis. Traductions des poèmes par Marguerite Yourcenar et Constantin Dimaras (Musique de Vangelis)
- *COMMENT WANG FÔ FUT SAUVE*. De René Laloux. 1987, couleur, 15' (35mm)
- *LE COUP DE GRÂCE* DE Volker Schlöndorff, 1976, noir et blanc.
- *L'ŒUVRE AU NOIR* d'André Delvaux. 1988. Couleur, 1h50'.
- *ROGER CAILLOIS, 1913-1978*. Document vidéo de 45'. Auteur: Nicolas Stern, Dominique Rabourdin, réal. Editeur: INA; France 3, 1998. Collection "Un siècle d'écrivains"
- *MARGUERITE YOURCENAR 1903-1987*. Film (DVD) réalisé par Dominique Gros. Commentaire de Josyane Savigneau. Montage André Devaux. Coproduction France 3 - Image & Compagnie, 1995. Un siècle d'écrivains.

ENREGISTREMENTS SONORES

- *Nouvelles orientales lu par Marina Vlady et André Wilms*. Collection "Un texte une voix".
- *Conférence* 2004.05.12. Assouline, Pierre, intervieweur; Jean-Christophe Rufin, participant. Textes de M. Yourcenar, Jean Giono, Roger Caillois [et al.] lus par François Marthouret. Éd. Reproduction numérisée. Paris, BNF, 2004.

- *La bibliothèque de poche. Bellou, Yannick, Réalisateur; Polac, Michel, Reportage; Bory, Jean-Louis; Yourcenar, Marguerite; Grenier, Jean [et al.], participants.* Paris, ORTF, 1968

ENREGISTREMENTS TÉLÉVISUELS (tous les documents consignés sous ce titre se retrouvent à l'Inathèque de France (INA), à la Bibliothèque Nationale de France)

- *Histoire personnelle de la littérature française.* Une émission de Jean d'Ormesson de l'Académie française et Olivier Barrot. Chaîne de diffusion : La cinquième
- *Le journal de l'histoire.* 9 mars 2000
- *Ah ! Quels titres.* Proposé par Philippe Tesson. France 3
- *La réception de Marguerite Yourcenar à l'Académie.* Collection : Le journal de l'histoire. Chaîne de diffusion : La cinquième. Date : 9/03/00. Durée : 00 :01 :12
- *Plateau invitée : Josyane Savigneau.* Collection : Le journal de l'histoire. Chaîne de diffusion : La cinquième. Date : 9/03/00. Durée : 00 :10 :22
- *Laisser parler l'émotion.* Collection : Ah quels titres. Chaîne de diffusion : France 3. Date : 15/04/95 Durée : 00 :54 :26
- *Yourcenar.* Collection : Histoire personnelle de la littérature française. Chaîne de diffusion : La cinquième. Date : 29.01.97. Durée : 00 :12 :56
- *Marguerite Yourcenar, une vie d'écriture.* Chaîne de diffusion : ARTE. Date : 8.09.98. Durée : 00 :58 :55
- *Le dialogue dans le marécage.* Film réalisé par Dominique Gros, 1998. Chaîne de diffusion : ARTE. Date : 8 :09 :98. Durée : 00 :57 :46

AUTRES ŒUVRES

- ANDERSEN, Hans. *Œuvres I.* Textes traduits, présentés et annotés par Régis Boyer. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard, 1992
- ARISTOPHANE. *Les oiseaux.* Babel. Actes Sud, 1996.
- BALZAC, Honoré de. *Le Faiseur.* Comédie Française. Imprimerie nationale Editions 1993. Version intégrale de 1848 revue par Balzac.
- BEGUIN, Louis-Paul. *Yourcenar ou le triomphe des femmes.* Montréal, Éd. Janus, 1980.
- BORGES, Jorge Luis. *El libro de arena. Le livre de sable.* Traduit de l'espagnol par Françoise Rosset. Préface et notes de Jean-Pierre Bernès. Emecé Editores, S.A., 1975 ; Gallimard 1978, pour la traduction française ; Gallimard 1990 pour l'édition bilingue.
- BORGES, Jorge Luis avec la collaboration de Guerrero, Margarita. *Le livre des êtres imaginaires.* Traduit de l'espagnol par Françoise Rosset, Gonzalo Estrada et Yves Péneau. Jorge Luis Borges and Norman Thomas di Giovanni, 1969 ; Gallimard, 1987
- COCTEAU, Jean. *La Machine infernale.* Grasset, 1934.
- GIDE, André. *L'immoraliste.* Mercure de France, 1902
La porte étroite, Mercure de France, 1959. 1^o édition, 1909.
Isabelle, Paris, Gallimard, 1921
Le Prométhée mal enchaîné. Gallimard, 1925
Thésée. Gallimard, 1946

- GIRAUDOUX, Jean. *Ondine* in *Théâtre Complet*. La Pochothèque. Le Livre de Poche. Jean-Pierre Giraudoux, 1991. Ouvrages publiés initialement chez Grasset.
- GIRAUDY, Danièle et *alii*. *Une œuvre de Picasso*. Col. Iconotexte. Éd. Muntaner, 2000. (Sur *Ulysse et les sirènes*).
- HOFMANNSTHAL, Hugo von *Électre* in *Le Chevalier à la rose et autres pièces*. Gallimard, 1979. *Elektra* S. Fischer Verlag, 1954
- LA MOTTE-FOUQUÉ, Friedrich Heinrich Karl de. *Ondine*. Berlin, 1811. Traduction de Jean Thorel. Éd. Corentin, 1994.
- *L'ODYSSEE* "Poésie homérique" Les Belles Lettres, 1995. Première Edition 1924. Tome II, Chant XII
- METRAILLER, Marie; BRUMAGNE, Marie-Magdeleine. *La poudre de sourire*. Éd. L'âge de l'homme. Col. Poche-suisse- Lausanne, Suisse, 1991.
- MISHIMA, Yukio. *Cinq Nô modernes*. Théâtre traduit du japonais par Marguerite Yourcenar avec la collaboration de Jun Shiragi (Silla). Éd. Gallimard 1984 pour la traduction française et l'avant propos. Yoko Mishima, 1956, 1960.
- MODIANO, Patrick. *Une jeunesse*. Gallimard, 1981.
- NABOKOV, Vladimir. *Lolita*. Traduction de l'anglais par E.H.Kahane, Gallimard, 1977, Folio (Première éd. 1955).
- RILKE, Rainer Maria. *Le Livre du pèlerinage* suivi du *Livre de la Pauvreté et de la Mort*. Van Doorslaer, Belgique, 1939.
- *Auguste Rodin*. Éd. La part commune, 2006.
- OULIPO. *La Bibliothèque Oulipienne. Précédé des Deux Manifestes de François Le Lionnais*. Volume II. Éd. Ramsay, Paris, 1987.
- OVIDE. *Les métamorphoses*. Traduction de Joseph Chamonard. Flammarion, 2000
- OVIDE. *Les métamorphoses* Les Belles Lettres, Coll. Des Universités de France. 1928. Tome I, Livre V.
- ROUBAUD, *Autobiographie*, Chapitre dix: "Poèmes avec des moments de repos en prose". Gallimard, 1977.
- SARTRE, Jean-Paul. *Les mouches*, Folio Gallimard, 1947.
- SHRI JAYADEVA. *Gita Govinda. Les amours de Krishna*. Version française de François di Dio Parvati Gosh, Nicole Ménant. Vignettes originales d'Elie Grékoff. Préface de Marguerite Yourcenar. Paris, Éd. Emile-Paul, Paris, 1957.
- WEYER, Pit. *Affiches de théâtre*. Éd. Kremer – Muller, 2002.

PHILOSOPHIE, PSYCHANALYSE, RELIGIONS, MYTHES

- AUSTIN, J.L. *Quand dire, c'est faire. How to do things with words*. Éd. du Seuil 1970. [1962]
- BRASEY, Edouard. *Sirènes et ondines. L'Univers Féerique ****. Pygmalion Gérard Watelet, 1999.
- BETTELHEIM, Bruno. *Psychanalyse des contes de fées*. Editions Robert Laffont, 1976.
- CARLIER, Christophe; GRITON-ROTTERDAM, Nathalie. *Des mythes aux mythologies*. Ellipses. Coll. Thèmes et études. Éd. Marketing, 1999.
- ELIADE, Mircea. *Initiation, rites, sociétés secrètes. Naissances mystiques. Essai sur quelques types d'initiation*. Gallimard, 1959
- EPICURE. *Lettres, Maximes, Sentences*. Traduction, Introduction et Commentaires par Jean François Balaudé. Le livre de poche. Classiques de la

- philosophie. Librairie générale française par l'introduction, la traduction et les commentaires, 1994.
- FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité 1. La volonté de savoir*. Nrf. Gallimard, 1976
 - *Histoire de la sexualité 2. L'usage des plaisirs*. Nrf. Gallimard, 1984
 - *Histoire de la sexualité 3. Le souci de soi*. Nrf. Gallimard, 1984
 - JUNG, C.G. *Psychologie de l'inconscient*. Éd. Georg, 1952 8^e édition, 1993.
 - KOMENSKY, Jan Amos (Comenius). *Le labyrinthe du monde et le paradis du cœur*, Desclée-La Coupole, 1991.
 - LOU ANDREAS-SALOME. *Frédéric Nietzsche*. Grasset, 1932. Gordon et Breach, 1970.
 - SANTARCANGELI, Paolo. *Le livre des labyrinthes. Histoire d'un mythe et d'un symbole*. Gallimard, 1974
 - SERRES, Michel. *Le Tiers-Instruit*. Éd. François Bourin, 1991.
 - SIGANOS, André. *Le Minotaure et son mythe*. PUF, 1993.
 - VALABREGA, Jean-Paul. *Les mythes, conteurs de l'Inconscient. Questions d'origine et de fin*. Payot, 2001.
 - VERNANT, Jean-Pierre. *L'Univers, les dieux, les hommes. Récits grecs des origines*. Éd. du Seuil, 1999.

SOCIOLOGIE

- GOFFMAN, Erving. *La mise en scène de la vie quotidienne. 1. La présentation de soi*. Les éditions de Minuit, 1973
 - *Façons de parler*. Les éditions de Minuit, 1987 [1981]

DIDACTIQUE

- ALBERT, Marie-Claude; SOUCHON, Marc. *Les textes littéraires en classe de langue*. Coll. autoformation. Hachette, 2000.
- BARRET, Gisèle. « Le théâtre classique : mon aventure pédagogique ou Pour une pédagogie de la dramaturgie classique » in *Dramaturgies. Langages dramatiques. Mélanges pour Jacques Scherer*. Nizet, 1986. Pp 505-512
- BERNANOCE, Marie. *Acte I, Scène 1 (Vol.1)*. CRDP de l'Académie de Grenoble. Éd. Delagrave, 2000.
- CICUREL, Francine. *Lectures interactives en langue étrangère*. Col. Autoformation. Hachette FLE, 1991.
- DE CARLO, *L'Interculturel*. Clé International, Paris, 1998.
- DE CRUYENAERE, Jean-Pol et DEZUTTER, Olivier. *Le Conte*. Col. Séquences. Didier, Hatier, Bruxelles, 1990.
- KLETT, Estella et *alii*. *Nouveaux regards sur les pratiques de FLE*. Araucaria editora « Ciencia y técnica ».
- KOMENSKY, Jan Amos (Comenius). *La grande didactique*
- LANCIEN, Thierry. *Le document vidéo dans la classe de langues*. Clé International, 1986.

- MOIRAND, Sophie. *Situations d'écrit. Compréhension / production en français langue étrangère*. Clé international, 1979.
- MARTENS, Paul. *Nouveau solfège de la diction*. Librairie Théâtrale. Sixième Éd. 1986
- PORCHER, Louis. *Manières de classe*. Coll. Fenêtres sur cours. G. Dalgalian. S.Lieutaud. L; Porcher. A.F. Didier, 1987
- PEYTARD, Jean et alii. *Littérature et classe de langue*. Français langue étrangère. Coll LAL. Hatier, Crédif, 1982
- PIERRA, Gisèle. *Chemins de parole d'une pratique théâtrale en Français langue étrangère*. Vers une esthétique de l'expression. Univ. Paul Valéry. Montpellier III, 1998.
- ROCHE, Anne; GUIGUET, Andrée; Voltz, Nicole. *L'atelier d'écriture. Eléments pour la rédaction du texte littéraire*. Dunod. Col. Lettres SUP. Bordas, Paris, 1989. Dunod Paris, 1998.
- RODARI, Gianni. *Gramática de la fantasía. Introducción al arte de inventar historias*. Tercera edición. Buenos Aires. Colihue, 2005.
- *Un cadre européen commun de référence pour les langues: Apprendre, enseigner, évaluer*. Conseil de l'Europe.
- ROSIER, Jean-Maurice. *La didactique du français*. Col. Que sais-je ? P.U.F. 2002.
- SCHMITT, M.-P et VIALA, A. *Savoir – lire. Précis de lecture critique*. 5^o édition. Didier, 1982.
- VIGNER, Gérard. *Lire: du texte au sens, éléments pour un apprentissage et un enseignement de la lecture*. Clé international. 1979.

Articles de didactique

- RONVEAUX, Christophe. "Les compétences à l'épreuve de l'enseignement littéraire" in *Repenser l'enseignement des langues: comment identifier et exploiter les compétences?* BRONCKART, J-P; BULEA, E et POULIOT, M. Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq. France, 2005.
- LE RIDER, Jacques. "Les 'langues' coupées de la littérature" in *Propositions pour les enseignements littéraires* sous la direction de Michel JARRETY, PUF, 2000

Dvd

- BAUNÉ, Jean et PORCHÉ, Dany. *Du jeu au théâtre*. CRDP Pays de la Loire. 2006.

LINGUISTIQUE

- ADAM, Jean-Michel; REVAZ, Françoise. *L'analyse des récits*. Coll. Mémo. Seuil, 1996
- COMPAGNON, Antoine. *La Seconde main ou le travail de la citation*. Éd. du Seuil, 1979.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Seuil, 1982
 - *Seuils*. Éd. du Seuil, 1987

- MAINGUENEAU, Dominique; PHILIPPE, Gilles. *Exercices de linguistique pour le texte littéraire*. Nathan, 2000/Dunod, Paris, 1997
- MAINGUENEAU, Dominique. *Les termes clés de l'analyse du discours*. Seuil, 1996.
- MOIRAND, Sophie. *Les discours de la presse quotidienne. Observer, analyser, comprendre*. Col. Linguistique nouvelle. PUF, 2007.
- YAGUELLO, Marina. *Les mots et les femmes. Essai d'approche socio-linguistique de la condition féminine*. Éd. Payot, 1978-1992
 - *Alice au pays du langage. Pour comprendre la linguistique*. Éd. du Seuil, 1981.
 - *Catalogue des idées reçues sur la langue*. Éd. du Seuil, 1988.

Le sexe des mots. Belford, 1989

CRITIQUE LITTÉRAIRE

- ALLAMAND, Carole. *Marguerite Yourcenar, une écriture en mal de mère*, Editions Imago 2004
- AUTANT-MATHIEU M-Ch [dir.]. *Ecrire pour le théâtre. Les enjeux de l'écriture dramatique*. CNRS. Éd. 1995. Col. Arts du spectacle.
- BARTHES, Roland. *Critique et vérité*. Éd. du Seuil, 1966.
 - *Ecrits sur le théâtre. Textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière*. Éd. du Seuil pour les textes extraits de *Mythologies* (1957),
 - *Essais critiques* (1964), *L'Obvie et l'Obtus* (1982),
 - *Le Bruissement de la langue* (1984), *Œuvres complètes, tome I* (1993). Éd. du Seuil, nov. 2002, pour la préface, les notes et la composition du volume.
- BRUNEL, Pierre. *Mythocritique. Théorie et parcours*. PUF écriture, 1992 (pages 1 à 86).
- BROOK, Peter. *L'espace vide. Ecrits sur le théâtre*. 1^o, éd. 1968. Éd. du Seuil 1977 pour la traduction française.
- DEGAINE, André. *Histoire du théâtre dessinée. De la préhistoire à nos jours. Tous les temps et tous les pays*. Nizet, 1992
- DUCHESNE, Alain; LEGUAY, Thierry. *Petite fabrique de littérature*. Col "Textes et Contextes" "Périphériques". Éd. Magnard, 1984
- EIGELDINGER, Marc. *Mythologie et intertextualité*. Éd. Slatkine, Genève 1987.
- EVRARD, Franck. *Le théâtre français du XXe siècle* Ellipses/édition marketing S.A. 1995, pages 1 à 43.
- FERAL, Josette. *Trajectoires du Soleil autour d'Ariane Mnouchkine*. Éd. Théâtrales 1998, Alexandre Verlag, Berlin, pour l'original; 1998, éd. Théâtrales, pour la langue française, Paris.
- FROMILHAGUE, Catherine. *Les figures de style*, Nathan, 1995
- GENGEMBRE, Gérard. *Les grands courants de la critique littéraire*. Seuil, Col Mémo, 1996.
- GERVASI, Laurène; JOHANSSON, Franz. *Le biographique*. Col. Major. Presses Universitaires de France, 2003.

- GIORGI, Giorgetto. *Mito, storia, scrittura nell'opere di Marguerite Yourcenar*. Bompiani, 1995.
- GRIECO, Agnese. *Per amore. Fedra e Alceste*. Gruppo editoriale il Saggiatore Sp.A. Milano, 2005.
- HAMON, Philippe. *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*. Droz, Genève, 1983.
- IONESCO, Eugène. *Notes et contre-notes*, Gallimard, 1962, Col. Pratiques du théâtre.
- ISSACHAROFF, Michael. *Le spectacle du discours*. J. Corti, 1985.
- LANE, Philippe. *La périphérie du texte*. Nathan, Université, 1992
- LARTHOMAS, Pierre. *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés*. PUF, 1972.
- LHERMITTE, Agnès. *La Biographie. Anthologie*. Col. Etonnants Classiques. Flammarion, 2002.
- LE ROY, Georges. *Traité pratique de la diction française*. Jacques Grancher, éditeur, 1968
- PRUNER, Michel. *L'analyse du texte de théâtre*. Dunod, Paris, 1998.
- PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve. Nouveaux Mélanges*. Gallimard, 1954.
- RABAU, Sophie. *L'intertextualité*. G.F. Flammarion, 2002
- REY, Pierre-Louis. *La femme*. Col. Les thèmes littéraires. Bordas. C. 1972-1990
- RYNGAERT, Jean – Pierre et SERMON, Julie. *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*. Editions théâtrales, 2006.
- ROBERT, Richard. *Premières leçons sur le mythe antique dans le théâtre contemporain*. PUF, 1998.
- ROCHE, Anne; GUIGUET, Andrée; VOLTZ, Nicole. *L'atelier d'écriture. Eléments pour la rédaction du texte littéraire*. Dunod. Coll. Lettres SUP. Bordas, Paris, 1989, Dunod, Paris, 1998.
- ROGER, Jérôme. *La Critique littéraire*. Nathan / HER, 2001.
- SAINTE-BEUVE, *Anthologie critique*. Edition établie par Michel Balzamo. Encyclopédie universitaire. Éd. Universitaires. 1990.
- UBERSFELD, Anne. *Lire le Théâtre*. Avec une postface à la 4^e 2dition. Messidor/Éditions Sociales, 1982, Paris.
 - *Lire le Théâtre II. L'école du spectateur*. Éd. Belin 1996.
 - *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*. Éd. Belin 1996
- VERONA, Roxana M. *Les "Salons" de Sainte-Beuve. La critique et ses muses*. Champion Editeur, 1999, Paris.
- WEYER, Pit. *Affiches de théâtre*. Éd. Kremu-Muller, 2002.
- ZARAGOZA, Georges. *Le personnage de théâtre*. Armand Colin, 2006.

COLLOQUES (ACTES)

- *Le goût de la forme en littérature. Ecritures et lectures à contraintes*. Col. Formules. Colloque de Cerisy 14-21 août 2001. Noesis. 2004
- *Onomastique et Histoire. Onomastique littéraire*. Actes du VIII^e. Colloque de la Société Française d'Onomastique (Aix-en-Provence le 26-29 octobre 1994) Textes édités par Pierre-Henri Billy et Jacques Chauraud, 1998. Presses Universitaires de Provence. "Onomastique littéraire" pages 347 à 385.
- *L'Esthétique dans les correspondances d'écrivains et de musiciens (XIX^e – XX^e siècles)* Actes du Colloque de la Sorbonne des 29 et 30 mars 1996 organisé par

Arllette Michel et Loïc Chotard, publiés par le centre de recherche Correspondances, mémoires et journaux intimes (XIXe – XXe siècles) de l'Université Paris – Sorbonne. Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001.

- *Femmes et tradition du livre*. Actes de la journée d'études organisée par les Equipes d'Accueil. Textes et Interculturalité (EA 1065, Lille 3) et le CRIX (EA 369, Paris X – Nanterre), Col UL3 travaux et recherches, Cazalé-Bérard, C et Lerousseau, A. Editeurs, 2002

DICTIONNAIRES

- BRUNEL, Pierre. *Dictionnaire des mythes littéraires*. Éd. Du Rocher. 1988. Éd. Consultée 1994.
- CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. 1^o éd. 1969. Éd. revue et corrigée, 1982. Laffont/Jupiter, 1982.
- CHERPILLOD, André. *Dictionnaire étymologique des noms géographiques*. Masson, 1986.
- DUCHESNE, Alain; LEGUAY, Thierry. *Lettres en folie. Petite fabrique de littérature 2. Dictionnaire de jeux avec les mots*. Col "Textes et Contextes" "Périphériques" Magnard, 1988
- *Le Petit Robert des noms propres. Dictionnaire universel*. Nouvelle édition refondue et augmentée sous la direction de Théri Foulc, 1996. Dictionnaires Le Robert. 1^o édition, 1974.
- UBERSFELD, Anne. *Les termes clés de l'analyse du théâtre*. Mémo Seuil, 1996.
- GRIMAL, Pierre. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. PUF, (14^o éd.1999) 1^o éd. 1951.
- PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Armand Colin, 2002.
- RAGER, Catherine. *Dictionnaire Iconographique de Peinture*. Éd. Brepols, 1998.
- SURGERS, Anne. *Et que dit ce silence ? La rhétorique du visible*. Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.

REVUES

- "Bulletin de l'Unité de Recherche Linguistique n° 4. Observation et enseignement / apprentissage du français contemporain." Publications de l'Institut National de la langue française. CNRS. N° 2/ 1984. Pages 23 à 34.
- "Ela. Revue de Didactologie des langues - cultures". N° 129 Janvier - mars 2003 Article: "Les enseignants de langue et l'écriture: quels enjeux pour la formation?" par Fabienne Calame - Gippet.
- "Ela. Revue de Didactologie des langues - cultures". N° 132 Octobre - décembre 2003. Articles: "Ecrire à plusieurs mains: la place du travail de groupe pluriculturel en écriture au niveau intermédiaire et avancé" par Florence Goubard et Florence Gamory, pages 457 à 482. "En route pour les I.L.E.S. De l'utilisation des images picturales en classe de français langue étrangère" par Anne Pauzet, pages 491 à 510.
- "Europe". N° 880-881. Août -septembre 2002
- "Le Français aujourd'hui" Revue de l'Association Française des Enseignants de Français
 - N° 63. "Des outils pédagogiques". Septembre 1983

- N° 103. « Les rapports de « places » dans les relations maître / valet » André Petitjean ; « Lire un spectacle de théâtre » par Jean Verrier ; « Lire le texte de théâtre avec Michel Vinaver par Jean Verrier ».
 - N° 144. "Réécritures". 2004.
- "Littérature" N° 138, Juin 2005. "Théâtre: le retour du texte?". Éd. Larousse.
 - "Littératures" N° 48-49 Printemps -automne 2003. "Les *Nouvelles Orientales* de Marguerite Yourcenar: du texte des nouvelles aux nouvelles comme texte" Carles Besa.

MÉMOIRES ET THÈSES

- BARANÈS-GORELICK, Gisèle. *Permanence du mythe du Minotaure dans la littérature française du XX^e siècle*. Thèse de doctorat dirigée par M. René Martin. Discipline Littérature française. Université de Paris 3. UFR Littérature et civilisation françaises.
- BERNANOCE, Marie. *La didactique du texte de théâtre: théorie et pratique. Des enjeux pour le littéraire*. Thèse dirigée par J-P Ryngaert. UFR d'Etudes théâtrales. Paris 3, Sorbonne Nouvelle, décembre 2003.
- FAVERZANI, Camillo. *Marguerite Yourcenar et la culture italienne*. Thèse de doctorat dirigée par M. Daniel H. Pageaux. Université de Paris 3. UFR de Littérature générale et comparée. 1989-1990
- FERREYRA, Valérie. *Les mythes antiques dans le théâtre de Marguerite Yourcenar: une mise en scène de l'humanité*. Mémoire Paris 3. Pas de spécification de niveau (DEA, Maîtrise). 2006-2007
- VALLEJO, Ana Maria. *Les mythes grecs dans le théâtre latino-américain contemporain*. Mémoire de maîtrise dirigé par Jean-Pierre Sarrazac. Institut d'Etudes théâtrales de l'Université de la Sorbonne Nouvelle. Paris 3.
- VIALA, Fabienne. *Marguerite Yourcenar, Alejo Carpentier. Ecritures de l'histoire*. Thèse de doctorat dirigée par Daniel -Henri Pageaux. UFR de Littérature générale et comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle. Paris 3. 2004.

SITES ÉLECTRONIQUES

- <http://www.tlfq.ulaval.ca/AXL/index.shtml>

**INDEX DES PERSONNAGES DES PIÈCES DE THÉÂTRE DE MARGUERITE
YOURCENAR³⁰²**

Électre ou la Chute des Masques

CLYTEMNESTRE. 74, 92, 99, 100, 102, 112, 120, 121, 160, 169-185, 187, 188, 190-192, 335-339, 354
 ÉGISTHE. 48, 99, 100, 102, 121, 174, 182, 183, 187, 190, 192, 339
 ÉLECTRE. 48, 74, 92, 94, 119-121, 160, 171-192, 235, 240, 244, 262, 276, 282, 287, 325, 329, 374, 390
 391
 ORESTE. 48, 99, 100, 102, 107, 109, 110, 119-121, 146, 147, 160, 161, 174, 175, 177, 182, 186, 190-
 192, 282,
 PYLADE. 45, 99, 100, 102, 109, 119, 120, 121, 174, 190, 281,
 THÉODORE. 109, 112, 119-121, 172, 174, 178, 190

Le dialogue dans le marécage

DEUX VIEILLES SERVANTES. 40, 113, 116, 134, 136-139, 144, 200
 FRÈRE CANDIDE. 109, 133, 135, 136, 138, 140-142,
 LA PIA. 109, 114, 134, 137-143, 282, 297, 343, 374, 135
 SIRE LAURENT. 109, 113, 133-142, 343, 386

Le Mystère d'Alceste

ADMÈTE. 110, 114, 197-200, 235, 244, 326
 ALCESTE. 75, 87, 90, 97, 110, 116, 170, 171, 194, 195, 197, 198, 200-203, 206, 244, 262, 276, 281,
 282, 325-327
 APOLLON. 110, 111, 198, 200, 201, 203, 244, 275
 HERCULE. 48, 89, 110, 114, 116, 197-200, 202, 203, 235, 276, 372, 373
 L'ENTREPRENEUR DES POMPES FUNÈBRES. 110, 198, 199, 203
 L'OUVRIER BASILE. 110, 199, 203
 LA BONNE GEORGINE. 110, 112, 116, 200, 204
 LA BONNE LÉONIE. 110, 116, 198
 LA BONNE PHILOMÈNE. 110, 116, 326
 LA MORT. 48, 110, 116, 198-203, 275, 326, 374
 LA PETITE FILLE. 110, 203
 LA PETITE PHYLLIS. 110, 111, 112, 116, 198-200
 LE MAIRE. 110, 200
 LE PETIT DOMESTIQUE. 110, 203
 LE PETIT EUMÈLE. 110,
 LES VIEUX PARENTS. 110, 198, 235
 LES VOISINES. 110, 198

La Petite Sirène

CHŒUR DES OISEAUX-ANGES. 110, 293, 298, 300, 382
 CHŒUR DES SIRÈNES. 110, 25, 381
 LA PETITE SIRÈNE. 72, 73, 110, 113, 238-242, 245-253, 255, 256, 260, 282, 291, 293-296, 298-300,
 304, 305
 LA PRINCESSE DE NORVÈGE. 110,
 LA SORCIÈRE DES EAUX. 110, 296,
 LE COMTE ULRICH. 110, 260
 LE NAIN GOG. 110.
 LE NAIN MÉGOG. 110
 LE PAGE ÉGON. 110
 LE PRINCE DE DANEMARK., 110

³⁰² Dans cette liste, seules sont prises en compte les pages du document principal.

Rendre à César

ANGIOLA FIDÈS. 107, 146, 148-150, 159, 162, 277
 CLÉMENT ROUX. 107, 110, 113, 159, 164, 277, 368, 370, 371
 GIOVANNA STEVO. 110, 146, 154, 162
 GIULIO LOVISI. 110, 160, 161
 GIUSEPPA LOVISI. 110, 107, 161
 L'ouvreuse. 107
 La dame du café. 107
 LA MÈRE DIDA. 107, 110, 146, 148, 161, 163
 La voix du dictateur. 107, 110, 277, 279
 La voix du poète. 110, 277
 LE PÈRE CICCA. 107, 110, 146
 LINA CHIARI. 107, 110, 113, 147, 160, 161
 MARCELLA ARDEATI. 107, 110, 113, 146, 147, 156
 MAXIME IAKOVLEFF (MASSIMO). 107, 110, 113, 146, 149, 156-158, 160, 161, 164, 370, 372,
 MISS JONES. 107, 110, 148, 154, 161
 ORESTE MARINUNZI. 107, 110, 146, 147, 160, 161, 276
 PAOLO FARINA. 107, 110, 148, 160
Quelques gardes. 107
Quelques malades du Docteur Sarte. 107
Quelques spectateurs. 107
 ROSALIA DI CREDO. 107, 110, 146, 160, 162
 Un chauffeur. 107
Un enfant de chœur. 107
Un garçon de café. 107
Un marchand de journaux. 107
 Un mendiant. 107
 Un milicien (Tommaso). 107
Un officier. 107
 Un personnage haut placé. 107
 Un spectateur. 107

Qui n'a pas son Minotaure ?

ARIANE. 90, 117, 209-211, 213-218, 220, 222, 224-226, 228, 235, 240, 245, 261, 262, 281, 282, 289,
 306, 312, 316, 318, 319, 322, 330, 331, 333, 334
 AUTOLYCOS. 109, 117, 209-213, 220, 222, 225, 227, 275, 276
 BACCHUS (DIEU). 211, 309
 LE ROI MINOS. 109
 LES 14 VICTIMES 109
 LES VOIX : *Voix de Thésée enfant.* 109
Voix d'Antiope.
Voix d'Ariane.
Voix d'Autolykos.
Voix d'Hippolyte.
Voix de la petite Hélène.
Voix de Lachès.
Voix de Phèdre.
Voix de Thésée jeune homme.
Voix de Thésée vieilli.
Voix du vieil Égée.
 PHÈDRE. 90, 109, 117, 160, 169, 194, 209-215, 217, 218, 220, 222, 224, 225, 232, 234, 240, 244, 261,
 262, 282, 306, 308, 316, 318, 322, 330-335
 THÉSÉE. 89, 90, 92, 117, 170, 171, 207, 209-215, 218-220, 222, 224-228, 232- 235, 240, 277, 278,
 289, 306-309, 316, 317, 318-320, 322, 330-331, 333, 334, 355, 356

INDEX DES OUVRAGES DE MARGUERITE YOURCENAR
THÉÂTRE³⁰³

Ariane et l'Aventurier 48, 53, 71, 92, 207, 227, 228, 232, 278, 309, 310, 329

Dramatis Personae 71

Électre ou la Chute des Masques, 45, 57, 62, 67, 70, 71, 74, 76,77, 85, 88, 94, 99, 112, 114, 118, 119, 126, 130, 170, 171, 172, 174, 175,177, 179, 185-188, 191-193, 235, 236, 244, 276, 279, 321, 325, 326, 329, 338, 339, 347, 349, 355, 374, 387, 388, 391, 392

La petite Sirène 45, 47, 48, 57, 70-74, 77, 78, 85-87, 90, 92, 93, 95-97, 105, 110, 112, 113, 115, 126, 130, 237-241, 244, 245, 250, 251,252, 255-259, 275, 279, 291, 292, 297-300, 302, 359, 374, 379, 380, 381, 387

Le dialogue dans le marécage 48, 57, 70-73, 77, 78, 85, 87, 90-93, 105, 109, 113,114, 126, 130, 132, 133, 140, 141, 144, 166, 279, 281, 340, 358, 374, 386, 388, 393

Le Mystère d'Alceste 48, 57,62, 67, 70, 71, 74 -78, 85, 88, 92, 94, 111, 114, 126, 130, 170, 193, 195, 199, 201, 202, 206, 235, 244, 275, 276, 281, 326, 356, 376, 386, 388, 393

*Qui n'a pas son Minotaure ?*48,49, 53, 57, 70, 71, 74-78, 88, 92, 94, 96, 111, 112, 114, 116, 117, 126, 130, 170, 207, 209, 210, 211, 214, 215, 219, 224, 225-227, 228, 232, 235, 236, 244, 261, 275, 279, 282, 306, 310, 314-318, 322, 325, 329, 332, 333, 334, 339, 357, 386, 389, 393

Rendre à César 49, 54, 57, 70-72, 77, 78, 85-87, 90, 91, 93, 96, 106-110, 113-115, 118, 126, 130, 145, 148-150, 152-155, 158, 163-167, 276, 278, 279-281, 356-358, 359, 369, 389, 390, 393

POÈMES ET POÈMES EN PROSE

Feux 46, 55, 57, 82, 143, 169, 187, 215, 285, 329, 330, 333, 338, 345, 359, 390

Clytemnestre ou le crime 335-339, 171

Phèdre ou le désespoir 232, 331-335, 339

Icare ou le Jardin des Chimères, 41,

Les Charités d'Alcippe 41, 143, 169, 340

CORRESPONDANCES ET ENTRETIENS

D'Hadrien à Zénon. Correspondance 1951-1956. 19, 36

TRADUCTIONS

Ce que savait Maisie (Henry James) 53

Cinq nô modernes (Yukio Mishima) 49, 53

Hanjo 359

La Couronne et la Lyre (poètes grecs) 33, 53,82, 83, 84, 169, 170

Les Vagues (Virginia Woolf) 53

Présentation critique de Constantin Cavafy 170

ROMANS ET NOUVELLES

Alexis ou le traité du vain combat 24, 35, 36, 38, 39, 81, 82, 91, 143, 393, 410, 484, 485, 488

*Ana Soror...*54, 82

Conte bleu 23

Denier du rêve 49, 54, 57, 61, 65, 71, 82, 91,93, 95, 130, 143, 145, 148-150, 153, 154, 160, 329, 356, 357, 388

L'œuvre au noir 9, 17, 54, 61, 65, 66, 82, 93, 96, 343, 345,349, 354, 356, 358, 390, 393,

Le coup de grâce 9, 343

Le premier soir 52, 397

³⁰³ Cet index comporte les titres cités dans le document principal

*Maléfice**Mémoires d'Hadrien* 17, 29, 37, 46, 54, 61, 65, 82, 96, 345, 349, 354, 356, 359, 373, 390,*Nouvelles Orientales* 9, 82, 169, 349*Comment Wang Fô fut sauvé* 9*Le lait de la mort* 390*Un homme obscur* 8, 54, 82*Une belle matinée* 47, 54, 82, 123**ESSAIS ET MÉMOIRES***En pèlerin et en étranger* 61, 169,

A quelqu'un qui me demandait si la pensée grecque vaut encore pour nous 169

Apollon tragique 169

Karageuz et le théâtre d'ombres en Grèce 169

L'homme qui signait avec un ruisseau 169

La dernière olympique 169

Lettres de Gobineau à deux Athéniennes 169

Mythologie grecque et mythologie de la Grèce 169

Marionnettes de Sicile 169

Mythologie grecque et mythologie de la Grèce 169

Villages grecs 169

La Symphonie Héroïque 169

Le labyrinthe du monde 17, 53, 61, 66, 67

Le temps, ce grand sculpteur 61, 65

Sixtine 130

Le Tour de la prison 61

Le Voyage en Grèce 56

Les Dieux ne sont pas morts 41, 53, 143, 168, 340

Mishima ou la vision du vide 20, 61, 65

Sous bénéfice d'inventaire 170

Humanisme et Hermétisme chez Thomas Mann 54

Souvenirs Pieux 14, 17, 18, 23, 52,

TEXTES OUBLIÉS

Pindare 13, 169

Les Songes et les sorts 65, 130, 340

Les Clés de l'église 143, 340

INDEX DES NOMS³⁰⁴

- Abad, R. p. 289
 Abirached, R. p. 208n
 Albrecht, F. p. 23
 Alfieri, p. 194
 Andersen, H.C. pp. 48, 57, 70, 73, 91, 238, 239, 244, 245, 247, 248, 250, 252-255, 258-260, 265, 291, 299
 Andersson, K. p.238n
 Andréani, J.P p. 358
 Anouilh, J. p. 55, 168
 Apollinaire, G. p. 267, 268, 273
 Apollodore p. 218, 253, 311, 314n, 316,317
 Arancibia, B. p. 306, 306n
 Atlan, L. p. 426
 Austin, E. p. 48, 238,
 Austin, J.L p. 173, 173n
 Aymé, M. p. 325
- Baroche, C. p. 357, 361**
 Barrot, O. p. 344
 Barthes, R. p. 49n, 170, 171n,
 Baty, G. p. 281n
 Baudelaire, C. p. 62, 67
 Baur, H. p. 347
 Beckett, S. p. 105,
 Bedoya, E. p. 5
 Béguin, L.P. p. 27, 27ⁿ, 365, 366
 Bernanoce, M. p. 105n, 326n
 Berr, H. p 166
 Bettelheim, B. p. 240
 Bihoreau, J.-L. 474
 Biondi, C. p. 14ⁿ, 17ⁿ
 Blot, J. p. 81, 262n
 Bonali-Fiquet, F. p. 349, 472n
 Bordron, J.K. p. 60, 61n
 Boré, C. p. 50n
 Borges, J. L. p. 285, 290, 306-308, 306n, 310-318, 320,311n, 314n
 Bouacha, A. p. 61n
 Brasey, E. p. 253n, 269n,
 Bratelli, U. p. 316
 Bronne, C. p. 391n
 Broyer, J. p. 191, 168n, 188n
 Bruant, p. 163
 Brunel, P. p. 194n, 254n
 Burroughs, B. p. 90
- Caillois, R. p.363, 364,**
Calzabigi p. 327
 Casona, A. p. 289, 291
 Castagnino, C. p. 289n

³⁰⁴ Sont exclus de cet index l'auteur et les personnages historiques lorsqu'ils deviennent des héros littéraires

- Carpentier, A. 166 n
 Cavafy p. , 53, 81, 170n
 Chamonard, p. 263ⁿ
 Chancel, J. p. 45n, 87n
 Chaucer, G. p. 194
 Cicurel, F. p. 285n
 Cocteau, J. p. 55, 57n, 168, 205n, 326, 326n, 391n
 Companys, E. p. 368n
 Copeau, J. p. 281n
 Corday, Ch. P. 163
 Cortazar, J. p. 285, 289, 290, 306, 307n, 308n, 310n, 318
 Corvin, M. p. 111n 114n
 Courier, P-L. p. 104
 Cournot, M. p. 359
 Crébillon p. 102
- D'**Annunzio, G. p.143
 D'Aubignac p. 105n
 D'Ormesson, J. p. 344
 Dali, S. p. 207
 Dante p. 48, 57, 91,141n, 142, 192, 268
 Dario, R. p. 290
 De Beauvais, P. p. 272n
 De Brissac, E. p. 27
 De Cecco, S. p. 289
 De Crayencour, Mi. p. 51
 De la Motte Fouqué, F. p. 299
 Delattre, P. 374n
 Denis, S. p. 348
 De Nerval, G. p. 273
 De Rosbo, P. p. 27
 Degaine, A. p. 134n, 168n
 Delcroix, M. p. 50n
 Delvaux, A. p. 9, 343
 Devaux, A. p. 42n
 Diaz, J.L. p. 80n
 Didier, B. 14, 14n, 18, 18n, 361
 Djebbar, A. p. 25, 25n
 Douzou, C. p. 387n
 Draper, H. p. 265, 270, 272
 Droit, M. p. 364
 Dufy, R. p. 265, 267-269
 Dullin, C. p. 281n
- Eichelbaum, M. p. 289
 Eigeldinger, M. p. 63n
 Eriksen, E.C. p. 265, 266, 267
 Eschyle p. 89, 99n, 168n, 188n, 335
 Euripide p. 89, 96, 102, 174, 194, 195, 198, 244, 356, 361, 99n, 188n
- F**abre, Paul p. 240n
 Farrell, p. 160
 Faverzani, C. p. 143, 143n, 148n, 160n, 220n
 Flaubert, G. p. 126
 Franz, J. p. 15

- Freud, S. p. 207
- Galey, M. pp. 27, 59n, 344n, 345
 Gallèpe, T. p. 106n, 114n
 Gallimard, G. p. 26
 Galisson, 285 n
 Gambaro, G. p. 289
 Genette, G. pp. 50, 50ⁿ, 60, 60n, 64, 72, 80n, 86, 83n, 145n, 343, 343n,
 Gervasi, L. p. 15n
 Gibson, V. p. 166
 Gide, A. pp. 55, 56, 89, 168, 285, 3121, 322, 324, 325, 321n
 Giorgi, G. pp. 212n, 215n, 220n
 Giraudoux, J. pp. 55, 102, 186, 188n, 188, 189, 191, 285, 289-292, 294, 295, 297-302, 304, 325,
 Gluck, C.W. p. 194, 327
 Goethe, p. 46
 Goffette, G. p. 31-35
 Goffmann, E. p. 128n, 177n
 Golopentia, S. p. 114n
 Greimas, A.J. p. 222n
 Grice, H.P. p. 128n
 Grobéty, M. p. 359
 Gros, D. p. 9, 42n, 342, 345
 Guastavino, E., p. 291
- H**aendel p. 327
 Hamon, Ph. P. 208n, 209n
 Handke, P. p. 105
 Haydn p. 318
 Heine, H. p. 273
 Heliot, A. p. 140n,
 Herrand, 190n
 Hofmannsthal p. 102, 194,
 Homère p. 10, 40, 73, 89, 102, 253, 270, 271n
 Hugo, V. p. 45, 78, 79, 194, 345
 Huynh, J.A. p. 50n
 Hygin p. 317
- Ibsen, H. p. 238, 289
 Ionesco, E. p. 122, 395
 Issacharoff, M. p. 79, 78n, 114n
- J**acobsen, C. p. 265
 James, H; 22
 Jecquier, M. p. 354
 Johansson, F. p. 15 n
 Jouanny, S. p. 47n
 Joubert, J. p. 62n
 Jouvét, L. p. 281n
 Julien, A.Y. p. 26, 29-32, 398,
 Jung, p. 207
- K**anters, R. p. 361
 Kavafis, [Cavafy, Constantin] p. 19, 20, 170
 Kessel, J. p. 364
 Komensky, J.A. [Comenius] p. 50n

Kornicker, V. p. 363
 Kristeva, J. p. 50

Laffont B. p. 135n
 Lagerlöf, S. p. 81, 238
 Laloux, René p. 343
 Lancien, Thierry p. 346n
 Lançon, D. p. 14n, 15n
 Lane, P. p. 60, 60n,
 Lapiower, Hélène p. 343
 Larthomas, P. p. 104, 104n
 Lebeu, A. p. 99n
 Leconte de Lisle p. 102
 Léger, D. p. 343
 Lelong, A. p. 329n
 Lorient, Patrick p. 363
 Loubet, J. p. 289
 Lugones, L. p. 290
 Lully [Lulli] p. 327

Maeterlinck, M. p. 143
 Mallet, R. p. 364
 Mann, T. p. 54, 345
 Marcel, G. p. 190n, 351, 356
 Marchat, J. p. 48, 347
 Marechal, L. p. 289
 Martens, P. p. 374, 375n
 Masciangioli, J. p. 289
 Massenet p. 318
 Masson p. 318
 Merico, S. p. 299
 Meysignac, E. p. 354, 354n
 Michel Ange p. 130
 Milhau p. 343
 Milhaud, D.L. p. 318
 Milton p. 194
 Mishima, Y. p. 49, 55n,
 Modern, R. p. 289
 Moirand, S. p. 17n, 125n, 127n
 Molière. p. 194
 Monteverdi, C. p. 90, 318
 Musset, Alfred de p. 125n
 Mussolini, B. p. 145, 166

Nortel, J. P. p. 359
 Notabene, N. p. 80n
 Nourissier, F. pp. 26-30, 398
 Nygaard, B. p. 266

O'Neill p. 102
 Orengo, Ch. p. 27
 Orff, C. p. 318
 Ovide pp. 254, 269n, 317

Pageaux, D.H. pp. 45, 45n

- Pavis, P. p. 131n, 171n, 173n
 Perec, G p. 43n, 127n
 Perez-Tibi, D. p. 268n, 269n
 Perrault p. 191
 Peytard, J. p. 31n
 Pic de la Mirandole, Jean pp. 63, 63n, 66
 Picasso, P. p. 90, 207, 272, 318
 Pichon, A. p. 359, 361
 Pindare, p. 13, 169
 Pirandello, L. p. 132
 Pirmez, O. Pp. 14, 18, 39
 Pitoëff, G p. 280n
 Pivot, B. p. 346
 Pixérécourt p. 104
 Platon p. 195n
 Plutarque p. 89
 Poussin, N. p. 90
 Price, E. p. 265
 Primozich, L. pp. 141, 141n
 Propp, V. p. 222
 Proust, M. pp. 15, 15n, 171n
 Pruner, M. p. 114n
 Puren, C. p. 5
- Quinault** p. 327
- Rabau, S.** p. 49n
 Racine, J pp. 89, 96, 102, 215, 228, 232, 233, 232n, 233n, 332, 366,
 Rembrandt, pp. 54
 Requeni, A p. 290, 290n
 Reyes, Alfonso p. 289
 Rigolot, François p. 239n
 Rilke, R.M. p. 81, 143
 Rinaldi, A. p. 26n, 348
 Rosso, C. p. 14n, 17n
 Roxlo, C.N. p. 285, 290-295, 297-302, 304, 305
 Ruysdaël, J. V. p. 206
 Ryngaert, J.P. pp. 208n, 250n
- Santarcangeli, P.** pp. 207, 207n, 214n
 Santini p. 359
 Sarrazac, J-P p. 193
 Sartre, J.P. pp. 55, 89, 102, 168, 188, 325, 395
 Savigneau, J. pp. 42n, 53, 53n, 54n, 345, 346 354n
 Schlöndorff, V. pp. 343
 Schmidt, Joël pp. 333n,
 Sempé, p. 194
 Sermon, J. p. 208n
 Shakespeare, W p. 40, 46, 62, 89, 96, 102
 Sophocle pp. 89, 102, 99n
 Souriau pp. 221, 222,
 Spender, S. p. 37
 Strauss, R. p. 318
 Surgers, A. P. 263n

- Tavernier, R. pp. 19, 24
Terneuil, p. 57n
Tintoret pp. 90, 261
Titien, p. 90, 261
Tournier, M. pp. 93n, 228n, 321, 323n, 324
Toussaint-Samat, M. p. 111n
- Ubersfeld, A. pp. 2n, 111, 114n, 125n, 128n, 129n, 153n, 172n, 173n, 186n
- Valéry p. 56
Vallejo, A.M. p. 289n
Van Dijk, 174n
Verhaeren, E. p. 102
Verrier, J. p. 121n
Viala, F. p. 166n
Vigner, G. p. 125n
Vinaver, M. pp. 132, 155, 310, 121n, 155n, 156n, 157n,
Voltaire, p. 135
- Watts, G.F. pp. 311, 313-316
Wieland p. 194
Wilms, D. p. 343
Wolff, J.L. p. 140n, 353
Woolf, V. p. 22
- Yeats, W. B. p. 51
- Zola, E. 208n

ILLUSTRATIONS³⁰⁵

| | |
|--|--------|
| Marguerite Yourcenar (Image JPEG) | p. 38 |
| Jacinthes du Mont Noir (Image JPEG www.normag.com) | p. 59 |
| <i>Rendre à César</i> (Affiche de théâtre. BNF, site Richelieu) | p. 165 |
| <i>Électre ou la Chute des Masques</i> (Affiche de théâtre. BNF, site Richelieu) | p. 186 |
| <i>Le cimetière juif</i> . Jacob von Ruysdael (Image JPEG) | p. 206 |
| <i>La Petite Sirène</i> . Edvard C. Eriksen (Image...) | p. 265 |
| Sirènes. Raoul Dufy (in <i>Bestiaire</i> de G. Apollinaire) | p. 267 |
| <i>Ulysse et les Sirènes</i> . Herbert Draper (Image...) | p. 270 |
| <i>La cola de la sirena</i> . Conrado N. Roxlo (BIHEAL) | p. 301 |
| <i>Le Minotaure</i> . George F. Watts (Image JPG) | p. 315 |
| <i>Alceste</i> . (Affiche de théâtre. BNF. Opéra) | p. 327 |
| <i>Alceste ou le triomphe d'Alcide</i> (Affiche de théâtre. BNF. Opéra) | p. 328 |
| <i>Clytemnestre ou le crime</i> (Affiche de théâtre. BNF, site Richelieu) | p. 338 |
| <i>Électre ou la Chute des Masques</i> (Image bitmap) | p. 350 |
| <i>Qui n'a pas son Minotaure ?</i> (Affiche de théâtre. BNF, site Richelieu) | p. 358 |
| Collage | p. 425 |
| <i>Électre</i> de H.V. Hofmannsthal (Carte Postale) | p. 462 |
| <i>Alceste</i> (Affiche de théâtre. BNF. Opéra) | p. 463 |
| <i>Le dialogue dans le marécage</i> (Première de couverture. Image JPEG) | p. 469 |

³⁰⁵ Cette table contient les illustrations du document principal et du dossier annexe

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|--|----------|
| PRÉFACE | 2 |
| INTRODUCTION | 4 |
| PREMIÈRE PARTIE | |
| COMMENT « ENTRER » DANS LE TEXTE DE THÉÂTRE DE MARGUERITE YOURCENAR ? | |
| DU BIOGRAPHIQUE | 13 |
| Approches et parcours du genre | 13 |
| Suggestion pédagogique | 21 |
| Les traces du biographe | 29 |
| Biobibliographie | 31 |
| Que les faits ! | 35 |
| Biographies circonstanciées et productions écrites diverses | 42 |
| Biographie, théâtre et réécriture | 45 |
| L'écriture comme réécriture | 48 |
| La réécriture des mythes | 55 |
| | |
| DE LA PÉRIPHÉRIE AU TEXTE | 60 |
| Les épigraphes | 60 |
| Suggestion pédagogique | 63 |
| Corrigé | 69 |
| Les titres dans <i>Théâtre I et II</i> | 70 |
| Suggestion pédagogique | 78 |
| Les préfaces | 80 |
| Les préfaces des textes théâtraux | 85 |
| Une référence récurrente aux sources | 88 |
| La présentation de ses propres pièces | 93 |
| Suggestion pédagogique | 99 |
| Corrigé | 100 |
| Le texte de théâtre | 104 |
| La liste des personnages dans les pièces de théâtre de Marguerite Yourcenar | 105 |
| Suggestion pédagogique | 108 |
| Les indications scéniques | 110 |
| Suggestion pédagogique | 122 |
| DEUXIÈME PARTIE | |
| COMMENT LIRE LE TEXTE DE THÉÂTRE DE MARGUERITE YOURCENAR (?) | |
| | |
| QUELQUES INTERROGATIONS | 125 |
| Lecture silencieuse, lecture à haute voix ? | 126 |
| Quoi lire dans un texte de théâtre ? | 127 |
| Comment lire le texte de théâtre de Marguerite Yourcenar ? | 129 |
| | |
| LES TEXTES DE THÉÂTRE YOURCENARIENS | 130 |
| Marguerite Yourcenar et l'Italie | 130 |
| Quelques pistes à suivre | 131 |
| Les pièces italiennes | 132 |
| <i>Le dialogue dans le marécage</i> | 132 |
| Fiche signalétique | 132 |
| Argument | 133 |
| Structure et didascalies | 133 |
| Personnages | 133 |
| Répartition et modes de la parole | 135 |
| Niveaux de langue | 136 |

| | |
|--|-----|
| Action et personnages en action | 137 |
| L'incertitude des choses | 139 |
| Intertextualité | 141 |
| Rendre à César | 145 |
| Résumé de la pièce par actes | 145 |
| Lecture contrastive : <i>Denier du rêve et Rendre à César</i> | 148 |
| Suggestion pédagogique | 153 |
| Lecture microscopique | 155 |
| Acte II, Scène 1 | 155 |
| Situation de départ | 156 |
| Événements | 156 |
| Thèmes | 156 |
| Parole | 156 |
| Début et fin de la scène | 156 |
| Figures textuelles | 157 |
| Didascalies | 158 |
| Notes de lecture | 159 |
| Conclusion sur les pièces italiennes | 166 |
| | |
| Marguerite Yourcenar et la Grèce | 168 |
| Les pièces grecques | 170 |
| <i>Électre ou la Chute des Masques</i> | 171 |
| Électre et <i>Électre ou la Chute des Masques</i> | 174 |
| Analyse de l'action parlée | 175 |
| Deuxième partie, scène 1 | 175 |
| Actes de paroles | 179 |
| Le piège | 179 |
| La reconnaissance et les accusations | 181 |
| Les aveux | 182 |
| Les preuves | 183 |
| La réparation de l'offense | 184 |
| Le parler allusif et l'ironie | 186 |
| <i>Le Mystère d'Alceste</i> | 193 |
| L'espace et le temps dans <i>Le Mystère d'Alceste</i> | 195 |
| L'espace | 195 |
| Le temps | 199 |
| <i>Qui n'a pas son Minotaure ?</i> | 207 |
| Les personnages du texte de théâtre | 208 |
| Fable et structure dramaturgique de <i>Qui n'a pas son Minotaure ?</i> | 209 |
| Les personnages de <i>Qui n'a pas son Minotaure ?</i> | 211 |
| Les médiocres | 212 |
| Les forts affaiblis | 213 |
| Les victimes | 216 |
| Le plus puissant | 217 |
| Les personnages-ombres | 219 |
| Le système des personnages | 221 |
| Suggestion pédagogique | 226 |
| L'étude des personnages pas à pas | 228 |
| Fiches- personnage | 229 |
| Suggestion pédagogique | 232 |
| Conclusions sur les pièces grecques | 235 |
| | |
| Une pièce nordique | 238 |
| <i>La Petite Sirène</i> de Marguerite Yourcenar : résumé | 239 |
| Onomastique | 239 |

| | |
|--|-----|
| Les désignations des personnages et des lieux dans <i>La Petite Sirène</i> | 240 |
| Les personnages principaux | 240 |
| Les personnages secondaires | 242 |
| Les lieux | 243 |
| Modalités de réécriture | 244 |
| Actualisation ou proximation | 244 |
| Du récit au divertissement dramatique | 245 |
| Nouvelle organisation textuelle | 245 |
| La situation d'énonciation | 248 |
| L'espace | 249 |
| Le temps | 251 |
| Caractérisation détournée | 252 |
| Mixage des légendes | 253 |
| Poétisation | 255 |
| Application pédagogique : exercice contrastif et de production textuelle | 259 |
| Suggestion pédagogique | 259 |
| Les <i>Petite Sirène</i> danoise et yourcenarienne | 260 |
| Le mythe en images | 261 |
| Trois supports pour un même motif | 265 |
| La sirène chagrinée | 265 |
| La sirène rapace | 266 |
| Les belles enjôleuses | 270 |
| Des sirènes à foison | 272 |
| De l'observation au point de vue en passant par la description | 273 |
| | |
| LA PAROLE DANS LE THÉÂTRE DE MARGUERITE YOURCENAR | 275 |
| Monologues d'ouverture | 275 |
| Monologues de nœud ou de crise | 276 |
| Monologues conclusifs et voix | 276 |
| Apartés | 278 |
| Dialogues | 279 |
| Un cadre dramaturgique traditionnel | 281 |
| | |
| TROISIÈME PARTIE | |
| LES TEXTES DE THÉÂTRE DE MARGUERITE YOURCENAR ET LES AUTRES TEXTES | |
| | |
| D'AUTRES TEXTES | 285 |
| Textes littéraires et textes <i>sociaux</i> | 285 |
| D'autres formes d'expression artistique | 286 |
| Un projet didactique au niveau supérieur | 287 |
| Quelques textes argentins à visiter | 289 |
| | |
| TEXTES LITTÉRAIRES ET ARTS | |
| À propos du mythe de la sirène : <i>Alga</i>, <i>Ondine</i> et <i>la Petite Sirène</i> | 290 |
| Comédie, féerie et divertissement dramatique chez Roxlo, Giraudoux et Yourcenar | 291 |
| Les univers d' <i>Ondine</i> , de <i>La queue de la Sirène</i> et de <i>La Petite Sirène</i> | 292 |
| Le rêve et la transcendance | 293 |
| L'étrange nature | 294 |
| Le chant éteint de la sirène | 299 |
| Ni Ondine, ni sirène ni femme | 300 |
| Application didactique | 300 |
| De la prose et des vers | 304 |
| Minotaure, Tête de taureau et Astérion : trois visages d'un même mythe | 306 |
| Tête de taureau et son jardin des jeux (À propos des <i>Rois</i> de Julio Cortázar) | 306 |
| Le labyrinthe de l'écriture (À propos de <i>La demeure d'Astérión</i> de Jorge Luis Borges) | 310 |

| | |
|--|-----|
| Considérations didactiques | 314 |
| Suggestion pédagogique | 315 |
| Le mythe du Minotaure : une référence culturelle partagée | 317 |
| Recherche bibliographique, iconographique et musicale | 317 |
| Lecture intégrale | 318 |
| Production et jeu | 318 |
| Pour aller plus loin | 321 |
| Le <i>Thésée</i> d'André Gide (1944) | 321 |
| Un essai de Michel Tournier | 323 |
| Une fantaisie burlesque de Marcel Aymé | 325 |
| D'autres Électre, d'autres Alceste | 325 |
| Les autres œuvres de Marguerite Yourcenar | 328 |
| Récits et théâtre mythiques : lectures croisées | 329 |
| « Phèdre ou le désespoir » | 330 |
| Patronymes et toponymes mythiques et leurs intrus | 330 |
| Temps mythique et temps autobiographique | 330 |
| Phèdre, personnage mythique | 331 |
| Suggestion pédagogique | 331 |
| Prolongements pédagogiques | 335 |
| « Clytemnestre ou le crime » | 335 |
| La parole | 336 |
| L'espace | 336 |
| L'espace du passé | 336 |
| L'espace du présent | 337 |
| Les didascalies et l'action scéniques | 337 |
| Suggestion pédagogique | 338 |
| Prolongement pédagogique | 338 |
| TEXTES SOCIAUX | |
| Utilisation pédagogique de l'épitexte | 340 |
| L'exemple d'un film : <i>Le dialogue dans le marécage</i> | 340 |
| Diverses formes épitextuelles à exploiter | 343 |
| Enregistrements télévisuels | 344 |
| Correspondance | 347 |
| Affiches de théâtre | 350 |
| Suggestion pédagogique | 352 |
| Prolongement pédagogique | 353 |
| Documents journalistiques. Marguerite Yourcenar et ses textes de théâtre dans la presse francophone | 354 |
| Notes de mise en scène | 353 |
| Articles de journaux sur les publications des pièces de théâtre | 355 |
| Annonces et critiques journalistiques sur les spectacles | 357 |
| Considérations pédagogiques | 359 |
| Suggestion pédagogique | 361 |
| Articles de journaux sur l'élection de Marguerite Yourcenar à l'Académie française | 363 |
| Suggestion pédagogique | 365 |
| Prolongement pédagogique : lecture d'un pastiche | 365 |
| LIRE ET DIRE DU YOURCENAR | |
| Du Yourcenar sur scène : lecture à haute voix et jeu | 367 |
| Lecture à haute voix | 367 |
| Suggestion pédagogique | 368 |
| La lecture publique | 374 |
| Le jeu théâtral | 376 |
| Quelques exercices à l'intention des apprenants-acteurs adaptés à | |

| | |
|--|-----|
| <i>La Petite Sirène</i> de Marguerite Yourcenar | 380 |
| CONCLUSIONS | 386 |
| DOSSIER ANNEXE | |
| DOCUMENTS | |
| MARGUERITE YOURCENAR : CONTEXTE CULTUREL | 395 |
| Marguerite Yourcenar : contexte historique et culturel ; principaux ouvrages (tableau) | |
| LE THÉÂTRE DE MARGUERITE YOURCENAR | 396 |
| Prépublications | |
| Publications | |
| À PROPOS DE L'APPROCHE BIOGRAPHIQUE | 397 |
| Le nom de l'auteur | |
| <i>La Hors-la-loi</i> . François Nourissier. | 398 |
| Extrait 1 | 403 |
| Extrait 2 | |
| Extrait 3 | |
| À PROPOS DU PÉRITEXTE | 405 |
| Extrait 1 | |
| Extrait 2 | |
| Extrait 3 | 406 |
| Éléments paratextuels (tableau) | 407 |
| Extrait 4 | 408 |
| Fiche pédagogique 1 | 409 |
| Fiche pédagogique 2 | 410 |
| Fiche pédagogique 3 | 412 |
| Fiche pédagogique 4 | 413 |
| Fiche pédagogique 5 | 415 |
| Fiche pédagogique 6 | 416 |
| À PROPOS DU TEXTE | 419 |
| Des didascalies | |
| <i>Rendre à César</i> : personnages par scène | |
| Répartition des rôles | 420 |
| Résumés des pièces de théâtre | 422 |
| <i>La Petite Sirène</i> (résumé long) | |
| <i>Le Dialogue dans le marécage</i> (résumé court) | 422 |
| <i>Rendre à César</i> (résumé court) | 423 |
| <i>La Petite Sirène</i> (résumé court) | |
| <i>Électre ou la chute des masques</i> (résumé court) | |
| <i>Le Mystère d'Alceste</i> (résumé court) | 424 |
| <i>Qui n'a pas son Minotaure ?</i> (résumé court) | |
| À PROPOS DE L'ÉPITEXTE | 425 |
| Articles de journaux | 426 |
| Entretien radiophonique | 449 |
| À PROPOS DE LA MYTHOLOGIE | 454 |
| Personnages de la mythologie gréco-romaine | |
| Dieux et héros gréco-romains dans le théâtre de Marguerite Yourcenar | 456 |
| La mythologie dans la langue courante | 458 |
| Électre, Alceste, le Minotaure et la Sirène dans la littérature et les arts | 462 |

| | |
|--|-----|
| DE LA LANGUE DU THÉÂTRE | 468 |
| Quelques expressions courantes | |
| Le texte de théâtre | |
| Le théâtre | 469 |
| Les professionnels du théâtre | |
| Les rôles | 470 |
| Les répétitions et les représentations | |
| ENQUÊTE | 471 |
| MISES EN SCÈNE ŒUVRES DE THÉÂTRE DE MARGUERITE YOURCENAR | |
| <i>La Petite Sirène</i> | 472 |
| <i>Qui n'a pas son Minotaure ?</i> | 474 |
| <i>Électre ou la chute des masques</i> | 475 |
| <i>Le Mystère d'Alceste</i> | 476 |
| <i>Rendre à César</i> | 477 |
| <i>Le Dialogue dans le marécage</i> | 479 |
| Œuvres romanesques adaptées pour la scène | |
| <i>Mémoires d'Hadrien</i> | 480 |
| <i>Feux</i> | 483 |
| <i>Alexis ou le traité du vain combat</i> | 486 |
| <i>Nouvelles orientales</i> | 487 |
| <i>Le labyrinthe du monde</i> | 488 |
| BIBLIOGRAPHIE | 490 |
| INDEX | 502 |
| ILLUSTRATIONS | 512 |
| TABLE DES MATIÈRES | 513 |