

**POUR UNE POÉTIQUE DE LA VIOLENCE –
DU RÉCIT À LA SCÈNE
DENIER DU RÊVE ET RENDRE À CESAR**

par Maria CAPUSAN (Cluj-Napoca)

La plupart des exégètes de l'œuvre yourcenarienne tombent d'accord sur le fait que ce qui donne l'unité du roman *Denier du rêve*¹, au-delà du leitmotiv de la pièce de monnaie qui passe de main en main, reste l'attentat contre le Dictateur. C'est lui qui focalise les autres épisodes, dont certains restent, malgré tout, assez éloignés de ce noyau central. C'est lui qui fait de Marcella le véritable protagoniste du récit, aussi bien dans ses deux versions que dans la pièce de théâtre. Il y a plus : le passage du roman à la scène semble être préparé, dès la version de 1934 du roman romain, par l'obsession des rôles et des masques, image d'un jeu aléatoire et éphémère, souvent opposé à la pérennité des statues. Et même annoncé par une structure qui respecte, pour cet épisode central, l'unité de lieu et de temps, de mise dans la tragédie classique. Si tragédie il y a dans *Rendre à César* – la mort de Marcella pourrait motiver cette étiquette et surtout la marche inéluctable des faits vers un dénouement annoncé d'avance –, elle se situe à l'opposé de la poétique classique : pièce d'actualité, malgré les références mythiques réitérées dans le texte, qui projette l'aventure de cette Méduse moderne sur un fond d'éternité cyclique qui reprend les mêmes gestes sur la *scena vitae*. Tableaux et non pas actes, plus proches dans leur développement de ceux du théâtre romantique. Et pourtant, ce qui plaide une fois de plus pour la possibilité de situer cette pièce dans la lignée du classicisme français, c'est sa façon assez insolite de respecter la règle de la bienséance. De souche antique, elle dit que la réalité ne doit pas être « montrée sous les aspects vulgaires ou quotidiens. La sexualité, la représentation de la violence et de la mort sont également refoulées »². Elle codifie donc en fait chez Chapelain ou chez La

¹ Sauf indication contraire, les citations de *Denier du rêve* sont tirées des *Œuvres romanesques*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982.

² Patrice PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, Messidor Éditions sociales, 1987, art. *Bienséance*, p. 56.

Mesnardière les normes de comportement du XVII^e siècle, s'adapte au goût et aux préjugés du public et au-delà d'eux, aux préceptes idéologiques et moraux d'une époque.

Telle pourrait être, à première vue, l'explication d'un changement majeur opéré par Marguerite Yourcenar lorsqu'elle adapte son roman à la scène et sur lequel elle n'insiste pas dans son examen. Moins visible d'ailleurs quand on lit *Rendre à César* que lorsqu'on assiste à la représentation de la pièce :

Mais l'instant qu'elle vivait différait de ce qu'il avait été quand il était encore l'avenir. Au lieu d'un maître en uniforme, le menton levé, face au peuple, fascinant la foule, elle n'avait sous les yeux qu'un homme en habit de soirée baissant la tête pour regagner son automobile. Elle s'agrippa à l'idée de meurtre comme un naufragé au seul point fixe de son univers qui sombre, leva le bras, tira, et manqua son coup (OR, p. 238).

Tel est le moment de l'attentat dans sa version de 1959. Il reste presque identique à ce qu'il était en 1934 dans la version originale. À comparer les deux textes, on constate que l'auteur n'a fait qu'ajouter quelques mots pour rendre l'expression plus poignante : « différait de ce qu'avait été l'avenir », dans la version de 1934 (p. 153), couvre un paradoxe, l'impossible coïncidence d'un fait futur, imaginé, avec le passé exprimé par le plus-que-parfait. La version de 1959 le souligne, le renforce par la reprise du verbe « être » à l'imparfait, « ce qu'il avait été quand il était l'avenir » (OR, p. 238). De la sorte, le récit semble piétiner sur place. Le rythme ne se précipitera qu'au moment de l'acte dans l'énumération des trois verbes d'action rapide. Un autre changement intervient pour mieux faire voir au lecteur, dans son rêve imaginaire à lui, les gestes du Dictateur. Un contraste est posé entre la vision-songe de Marcella, quand elle l'imaginait « *le menton levé, face au peuple* » et la réalité de « l'homme en habit de soirée *baissant la tête*³ pour regagner son automobile ». De nouveau un contraste entre ce qui aurait pu être et ce qui est, comme pour mieux justifier le coup manqué par la surprise de la femme qui découvre un Dictateur autre qu'elle ne l'avait vu dans son rêve éveillé. Sans uniforme, il fait des gestes autres : il ne domine pas la foule, par sa tenue aussi bien que par son discours, mais, en simple homme du monde, il se penche pour faire un geste quotidien. L'intention de Marguerite Yourcenar y est bien claire : accentuer le contraste entre rêve et réalité, « faire voir » la scène au lecteur par tous les moyens, avec la connotation

³ Nous soulignons les mots ajoutés dans la version de 1959.

supposée dans le contraste des verbes « lever » et « baisser », entre « maître » et « homme ». Retenons que, par son écriture, l'auteur y donne surtout à voir. A noter la prédominance du visuel chez un auteur qui mise aussi, en général, sur des signes sonores ; l'expression « portrait d'une voix », si souvent citée, définit cette symbiose complexe des deux sens, à l'œuvre dans le texte yourcenarien. D'autant plus curieuse, qu'il s'agit dans ce cas d'une « scène » romanesque et non pas théâtrale.

Rien de tout cela dans *Rendre à César*. Ou plutôt l'orage est là, dans la nuit, la radio qui parle aussi. Le lieu est bien le même, et l'atmosphère aussi. Marcella le dit et le répète, comme dans un rêve :

MARCELLA, *marchant de plus en plus vite* : Faire taire cette voix... Faire taire cette voix... Va, cours... (*On entend le grésillement de la pluie qui tombe. Le bruit de l'orage se mêle à celui de la radio en une cacophonie croissante.*) L'orage... L'orage te protège... Assez! Assez! Assez! Tirer sur cette voix... Plus vite... Fais attention à ne pas glisser.

Elle sort en courant. Le bruit cacophonique continue. On entend un coup de feu, suivi d'une série de décharges. La radio toujours à peu près inintelligible ne s'interrompt pas.

LA VOIX DE LA RADIO : Vous venez d'entendre... Ici R.V.E. – Radio-Ville-Éternelle... Le discours du Dictateur... Palais Balbo... Programme de demain... La réception au Palais Balbo... La journée de demain...

Nuit noire
(*TH I*, p. 91)

Mais ce qui manque, justement, c'est l'acte même, non représenté sur la scène. Cet acte si important, sur lequel se dirige la passion de Marcella, se passe quelque part en coulisses et on entend seulement le coup de feu de la femme qui tire sur le Dictateur, suivi de près par la riposte de ceux qui la tuent, elle. Mais tout cela au loin, non pas sous les yeux du public ; l'événement y est perçu grâce au bruit seul.

A la lecture du roman, le lecteur se doit d'imaginer ce que les trois verbes, dans une phrase si concentrée, opposée à la coulée plus lente du contexte, veulent dire : « leva le bras, tira, et manqua son coup ». Beau rythme, haleté, de ces quelques paroles qui constituent le point culminant du récit. On y peint l'acte en touches sûres et nettes, avec force. Et le pendant de cette scène de violence apparaît plus loin, au poste de police, où deux cadavres gisent ensemble, celui de Marcella et celui du jeune garçon atteint stupidement par « un des cinq coups

tirés au hasard dans la nuit » (OR, p. 250) ; devenu déjà statue, « son visage enfantin déjà gagné par la dure douceur du marbre ». C'est de nouveau, à une dizaine de pages de distance dans le texte, le contraste qui joue entre deux personnages qui « se font contrepoids dans la mort », puisque « victimes de dieux différents » (*ibid.*). Marcella donne, dans sa robe noire, trempée par la pluie, l'impression d'une noyée, pareille à la « Méduse morte ». L'auteur tend à nous faire voir la scène, dont certains détails renvoient à l'éternité du mythe : ses avatars sont censés revenir de façon cyclique à travers l'histoire humaine, depuis l'antiquité grecque, à travers la Révolution française, grâce à Charlotte Corday, évoquée par Massimo dans son dialogue avec Marcella. Les images de cette « scène » au poste de police sont crues, elles n'épargnent pas son lecteur, depuis la tête vidée du jeune homme jusqu'au sang qui s'écoule le long de la joue de la femme. De nouveau, des détails visuels qui visent à l'effet de réel en véritables didascalies de la scène racontée : la lumière blanche comparée à l'eau froide d'un robinet de morgue, le carrelage sur lequel les corps gisent. Le lecteur est invité à imaginer même au-delà de ce que la scène donne à voir. Le visage du garçon, comparé à une statue, est en fait caché pieusement par une cape d'uniforme. C'est au lecteur d'imaginer ce qui est au-dessous, grâce aux suggestions de l'auteur. Il n'est pas jusqu'à cette cape qui ne rappelle la façon dont Marcella s'imaginait l'attentat, prévoyant un uniforme là où il n'y aurait qu'un habit de soirée.

Mais dans la pièce *Rendre à César*, une pudeur toute classique, dirait-on. A quel « goût », à quelles normes et conventions du XX^e siècle répondrait-elle... La sexualité et la violence, motifs obsédants du roman, comme du siècle dernier, pourquoi sont-elles exclues justement dans ce qui devrait être le point culminant de la « tragédie »... Pourquoi, en admiratrice de Shakespeare, depuis *La Mort conduit l'attelage* jusqu'à *Une belle matinée*, Marguerite Yourcenar n'a-t-elle pas suivi plutôt son exemple : faire souvent couler du sang devant les yeux des spectateurs élisabéthains et autres. Dans *Jules César*, l'attentat a lieu sur la scène. Brutus s'est abaissé pour mendier que la sentence d'exil de Publius Gimber soit levée ; en vain :

CINNA. – O César!

DECIUS. – Grand César!

CESAR. – Puisque Brutus lui-même en vain s'agenouille!

CASCA. – Moi, ma prière... est dans mon poing ! (*Casca d'abord, les autres conspirateurs ensuite, et enfin Brutus, frappent César.*)

Pour une poétique de la violence

CESAR, *mourant*. –Toi aussi, Brutus ? Alors, meurs César!...

CINNA : Liberté! Indépendance! Morte, la tyrannie! ⁴

Tout y est à voir, depuis les poignards jusqu'aux gestes qui tuent, soulignés par les paroles célèbres prononcées par César, adressées à son « fils » Brutus. Echo mythologique, là aussi - César y parle de l'Olympe, mais pour l'histoire qui se passe dans le pays ayant hérité directement des dieux grecs, le rapport à la montagne sacrée est autre que chez Yourcenar. Il est vrai que l'accent y est mis aussi sur le discours politique de Brutus qui, en véritable homme politique, manipule la foule, renverse la situation, fait éclater les acclamations finales au lieu des protestations qui inaugurent sa confrontation aux plébéiens de Rome (Acte III, scène II).

Est-ce donc l'exemple d'un Corneille ou d'un Racine que Yourcenar entend suivre dans sa pièce ? Cette réponse semble être par trop facile et formelle. On est tenté à chercher d'autres explications possibles, en simples hypothèses que nous proposons. Cette absence pourrait être une façon de minimiser l'acte, de rendre encore plus absurde la passion de Marcella qui, au lieu d'aboutir à un moment héroïque, tuer le Dictateur, ne tue que l'agent ; un geste raté. Faux point culminant que cette scène de l'attentat. Marcella, d'ailleurs, n'est pas un « juste » dans le sens camusien du terme.⁵ Ce n'est guère une idéologie qui l'illumine et qui la pousse à l'action, fût-ce celle des anarchistes russes du début du siècle dernier. Bien plus individualiste et charnelle, sa motivation, issue des tréfonds d'un être ballotté entre des appels contraires. Est-ce une leçon politique que Marguerite Yourcenar nous donne dans ce cas... Giraudoux, son contemporain, bien plus proche du quai d'Orsay, jusqu'à en connaître les jeux secrets, est tout aussi désabusé par le hasard de la guerre et de la paix. Dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu*⁶, ce ne sont point les deux grands politiques, Ulysse et Hector, qui décident du sort de leurs deux peuples. Ils le croient à un certain moment, à la fin d'une entrevue diplomatique, chef-d'œuvre de subtilité et d'intelligence. Mais ce n'est guère à ce niveau-là que les choses se passent dans l'histoire. C'est le geste insensé d'un ivrogne – avatar d'un dieu, peut-être, pareil au mendiant de *l'Electre* giralducienne – qui déclenche la guerre de Troie. Ce ne sont pas la raison, le bon sens qui mènent l'histoire des hommes –

⁴ William SHAKESPEARE, *Jules César*, traduction de Edmond FLEG, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1950, Acte III, Scène 1, p. 1295..

⁵ Nous faisons référence à la pièce *Les Justes* dans Albert CAMUS, *Théâtre, récits et nouvelles*, Gallimard, Paris, 1962. (Bibliothèque de la Pléiade)

⁶ Nous faisons référence à l'édition Jean GIRAUDOUX, *Théâtre complet*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982.

telle est la leçon de Giraudoux, qu'il nous donne le sourire aux lèvres, malgré l'amertume qui s'y cache.

Rien de tout cela, chez Marguerite Yourcenar. Hasard et absurde, oui, gestes issus des profondeurs des êtres conduits par des instincts, par des passions élémentaires, guère lucides. Mais le ton y est bien plus amer, frisant parfois le désespoir, malgré la sagesse stoïque que nous admirons souvent chez l'auteur des *Mémoires d'Hadrien*.

Dans une perspective dramaturgique, l'absence de l'acte qui centre la pièce s'inscrit dans un mouvement qui fait de *Rendre à César* une création contemporaine de l'absurde tel qu'il apparaît dans le nouveau théâtre français. Pas de crise du langage, chez Yourcenar, pas d'antithéâtre, mais une manière de valoriser l'absence qui peut nous faire penser aux *Chaises* ionesciennes et au *Godot* de Samuel Beckett. Miser au théâtre sur le silence et sur l'absence n'est pas la découverte du XX^e siècle. Molière l'a bien connue, cette stratégie, lui qui ne faisait apparaître son *Tartuffe* sur la scène qu'après une très longue préparation. Mais cela pour mieux le définir, par prudence. Tandis que chez les maîtres de l'absurde l'absence devient un moyen de nourrir l'ambiguïté du sens, tout en tenant son public en haleine, à l'attente de quelque chose ou de quelqu'un dont l'apparition est toujours ajournée, sans qu'elle arrive jamais au long de la pièce. Chez Yourcenar, cette poétique de l'absence compte elle aussi sur la capacité du public d'imaginer ce qui n'est pas représenté devant ses yeux et qui, par cela même, reste sous le signe de l'ambiguïté. Mais l'auteur oriente d'une main de maître le rêve éveillé du spectateur. On le plonge, à bon escient, dans la confusion qu'est l'orchestration savante des bruits et du discours tronqué. On lui suggère qu'aucun sens cohérent à déchiffrer ne se cache dans ce qu'il voit et dans ce qu'il entend, sinon la leçon amère que telle est l'histoire des hommes, telle est la politique, absurde et confuse, même dans les moments qui s'annonçaient comme des points culminants.

Non pas expliquer, mais donner à voir et à entendre, à l'opposé d'un théâtre d'idées, didactique, qu'elle n'aimait guère – voilà l'enjeu d'un grand auteur de théâtre, et Marguerite Yourcenar l'est vraiment, malgré les reproches qu'on lui fait souvent, à propos de ses pièces. Il s'agit plutôt, à notre avis, de trouver le metteur en scène qui sache valoriser les qualités indéniables des textes yourcenariens dédiés à la scène.