

# LES VOIX FÉMININES DANS *RENDRE À CÉSAR* DE MARGUERITE YOURCENAR

par Jean-Pierre CASTELLANI  
(Université François Rabelais, Tours)

Tout au long de sa vie Marguerite Yourcenar a été interrogée sur la question de la prépondérance des personnages masculins dans son univers romanesque, tels Alexis, Hadrien, Zénon ou Nathanaël, ou à propos de ses rapports avec le féminisme, mouvement qui commença à prendre de l'importance au moment où elle écrit une grande partie de son œuvre, aussi bien en Europe qu'aux États-Unis où elle résidait, sans compter l'éternelle question d'une possible écriture féminine chez elle comme chez la plupart des écrivaines. Inlassablement Yourcenar a répondu que les personnages féminins étaient plus nombreux qu'on ne le pensait dans ses textes, de Sophie du *Coup de grâce*, à Plotine de *Mémoires d'Hadrien*, en passant par Marcella de *Denier du rêve* et qu'elle rejetait l'étiquette de féministe car, dit-elle « je n'aime pas les -istes »<sup>1</sup> tout en défendant la femme, d'un point de vue social, légal ou moral, en dehors de tout « chauvinisme féminin ». Elle présenta même une classification de ses personnages féminins, répartis entre les passionnées, telles Sophie, Marcella ou Anna, les enfermées dans un égoïsme total comme Martha de *L'Œuvre au Noir*, celles d'une perfection idéale comme Monique dans *Alexis ou le Traité du vain combat*, Plotine de *Mémoires d'Hadrien* ou Valentine, la mère d'Anna dans *Anna soror...*, et les femmes simples parmi lesquelles elle cite la mère Dida de *Denier du rêve* ou Greete, la servante de Zénon dans *L'Œuvre au Noir*<sup>2</sup>. Elle résume sa position par cette proclamation : « L'image que nous nous faisons de la femme comme de la littérature féminine est souvent très factice. Je m'intéresse à l'être humain ».<sup>3</sup>

Pour essayer de répondre à la question posée par l'intitulé de notre rencontre, je pense qu'il convient d'aller plus loin que ces réponses un peu rapides et irritées de Yourcenar et de considérer la nature et la fonction des personnages féminins à partir de l'interrogation

---

<sup>1</sup> Marguerite YOURCENAR, *Portrait d'une voix*, Paris, Gallimard, « Les Cahiers de la NRF, Maurice DELCROIX éd., 2002, p. 338.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 197-199.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 128.

suiuante : sont-ils les représentants, les images, voire les porte-parole d'un discours féminin ou inconsciemment féministe (dans son écriture, sa valeur dramatique ou son idéologie) ou peut-on considérer qu'ils sont, à côté des personnages masculins qui les accompagnent ou auxquels ils se heurtent, des exemples, parmi d'autres, de l'humanité ou de la société que Yourcenar présente dans l'ensemble de son œuvre ?

La présence massive de personnages féminins dans *Rendre à César*<sup>4</sup> nous conduira à centrer notre attention sur cette œuvre, et aussi par comparaison sur sa première version narrative *Denier du rêve*<sup>5</sup>, en mesurant une fois de plus, mais sous un angle différent, la métamorphose du texte. Dans cette pièce de théâtre, faut-il séparer les hommes des femmes dans ce tableau assez sombre de l'Italie de l'époque ou, au contraire, convient-il de subsumer toutes les catégories sexuelles, et n'est-on pas dans un espace sociologique et historique où le sexe n'est pas déterminant, et de construire ainsi une idée de neutre qui échapperait au sexuel ?

C'est en définitive le problème de savoir si Yourcenar affirme oui ou non un droit à la différence qui peut être à nouveau posé par cette analyse de types féminins attestant peut-être chez elle un perpétuel balancement entre l'affirmation d'une singularité de la femme et une volonté de ne pas l'enfermer dans un ghetto, fût-il glorieux, qui la placerait à l'écart de l'ensemble du genre humain.

Mais, avant d'entrer dans l'univers féminin de *Rendre à César*, tâchons de donner brièvement notre interprétation de ce que l'on appelle communément, et de façon superficielle, l'écriture féminine. Pour ce faire, nous nous fondons sur les principes posés par le philosophe Jean-Toussaint Desanti<sup>6</sup> et sur les travaux de Françoise Héritier<sup>7</sup>. Les différences entre les deux sexes sont ancrées dans le corps biologique et imprègnent complètement la conscience et, par conséquent, le discours qui l'exprime. La physiologie concerne les émissions de liquides particuliers à chacun des deux sexes, le sperme pour l'homme et le lait pour la femme. Les corps humains sont certes

---

<sup>4</sup> À partir de maintenant, toutes nos références à ce texte seront prises dans l'édition suivante : Marguerite YOURCENAR, *Rendre à César*, in *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1971. Elles seront données sous le sigle : RC, suivi de la référence à la page.

<sup>5</sup> À partir de maintenant, toutes nos références à ce texte seront prises dans l'édition suivante : Marguerite YOURCENAR, *Denier du rêve*, Paris, Gallimard, 1971. Elles seront données sous le sigle : DR, suivi de la référence à la page.

<sup>6</sup> Jean-Toussaint et Dominique DESANTI, *La liberté nous aime encore*, avec Roger-Pol DROIT, Paris, Odile Jacob, 2001.

<sup>7</sup> Françoise HÉRITIER, *Masculin / Féminin : la pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, 1996.

identiques mais ils possèdent des différences essentielles, la plus importante étant la possibilité de procréer. Le monde est lui-même divisé en entités identiques et différentes : continu/discontinu, nuit/jour, soleil/lune, le chaud/le froid, le sec/l'humide, le haut/le bas, le supérieur/l'inférieur. Le masculin/féminin en est une, parmi les plus importantes, bien sûr : l'homme est chaud et la femme froide car l'alimentation produit du sang, le sang donne la vie, il subit une coction à l'intérieur du corps humain, et cette coction fait que le sang de l'homme se transforme en sperme et que, chez la femme qui perd du sang, cette coction aboutit au lait.

C'est pourquoi Desanti a raison de parler non pas d'écriture féminine, expression à ses yeux risible et discutable, voire impertinente, mais de la sexuation de l'acte d'écrire par des marques du sexe dans cette écriture. Il y a une façon évidente de s'inscrire, avec son corps, dans la langue instituée. Les femmes n'ont pas la même voix, elles ne respirent pas de la même façon, elles ont un autre souffle que les hommes. Elles parlent ou écrivent en tant que corps sexué, il vaut mieux parler donc d'acte d'écrire plutôt que d'écriture féminine. Desanti dit : « C'est pourquoi il me paraît impossible que ce mode d'inscription qu'est l'écriture, qui consiste à retenir et rendre transmissible à d'autres la façon dont on est soi-même inscrit, ne soit pas en quelque mesure sexué »<sup>8</sup>.

C'est sous cet angle nouveau que nous allons relire *Rendre à César*, en nous intéressant plus particulièrement aux personnages féminins, nombreux, qu'on y trouve. Expliquons d'abord notre choix : la version théâtrale de cette histoire plutôt que ses deux versions romanesques antérieures publiées sous le titre de *Denier du rêve*, texte narratif apparemment traditionnel.

La première raison tient au genre lui-même : *Rendre à César*, pièce de théâtre, publiée en 1961. Il est évident que les personnages de théâtre, par nature, prennent la parole directement soit dans les dialogues soit dans les monologues, c'est leur voix, au double sens du terme, que l'on entend ou lit et non celle de l'auteur, du moins directement. C'est ce qui explique, d'ailleurs, qu'il n'y ait pas, au théâtre, de texte autobiographique au sens strict du mot. Comme l'impose la structure dramatique, fondée essentiellement sur le dialogue et la dialectique à travers cette opposition de paroles et d'arguments, ce sont les personnages qui assument la majeure partie des discours. L'auteur n'intervient que dans quelques didascalies, instructions données aux interprètes pour dire et mettre en scène le texte et non dites à la représentation. Les personnages parlent tout au

---

<sup>8</sup> DESANTI, *op. cit.*, p. 249.

long de la pièce, ce qui évacue tout naturellement l'instance narratrice du roman, le narrateur est réduit, selon les vœux mêmes de Marguerite Yourcenar, au rôle de souffleur. Ils sont construits pour être incarnés par des acteurs, comme le prouve leur liste qui, au début du texte, les divise, par les caractères typographiques, en « personnages » (caractère normal), « comparses » (petits caractères) et « muets » (italiques), dans leur ordre d'entrée en scène.

Avec *Rendre à César*, même si la trame anecdotique est sensiblement identique à la version romanesque et si l'on y retrouve la plupart des protagonistes<sup>9</sup>, il est certain que, du fait même de la différence de genre, ici le théâtre, le statut des personnages change et, par conséquent, le type d'écriture.

La deuxième raison tient à un rapport différent avec les personnages : tous ces êtres se croisent et s'entrecroisent, réunis et reliés dans une chaîne de passions et d'échecs par l'artifice d'une pièce de monnaie qui passe de main en main dans cette seule journée comprise entre le 20 avril 1933 vers midi et le 21 vers 6 heures du matin, dans cette soirée pluvieuse au cours de laquelle le chef de l'État doit prononcer un discours.

Dans le roman *Denier du rêve* cette représentation du présent s'enrichissait d'un retour systématique au passé de ces personnages : pour chacun d'entre eux le narrateur fait un rappel de sa vie antérieure qui permet, bien entendu, d'expliquer sa situation présente mais aussi de broser un tableau encore plus complet de la société non seulement romaine mais italienne de l'époque.

L'auteur, donc, connaît tout du passé d'Angiola, de Marcella, de Lina Chiari, de Rosalia di Credo ou de la mère Dida ; elle est maîtresse du jeu psychologique, anecdotique, dramatique. Narrateur tout-puissant, omniscient, extérieur à l'action, qui raconte l'histoire, les histoires de chaque individu à la troisième personne ou au style indirect libre, qui en fait le portrait, en résume l'existence, les juge à plusieurs reprises par des adjectifs, des considérations tout à fait subjectives, déterminant par là même notre propre vision, puisque nous, lecteurs, ne connaissant pas les personnages, sommes obligés d'adhérer à ce jugement.

Dans la pièce *Rendre à César* nous ne pouvons savoir que ce que les personnages disent et font. Prenons le cas très significatif de la jeune Anglaise Miss Jones. Dans le roman, le narrateur nous dit que cette jolie fille est de passage en Italie, ce voyage est considéré comme « une folie » (*DR*, p. 47) et qu'elle va récupérer en Angleterre sa place

---

<sup>9</sup> Certains personnages disparaissent comme le père Ruggero di Credo ou apparaissent à peine comme l'Anglaise Miss Jones ou très peu comme la mère Dida.

de secrétaire après avoir été, quelque temps, vendeuse chez le parfumeur Giulio Lovisi. Elle est en attente et à la fin, au petit matin, part pour Londres, sa valise à la main, déçue par ce pays où elle était arrivée pétrie de poètes romantiques et d'envie de connaître le sud. Elle a la nostalgie des plaisirs quotidiens de son pays : les rôties du matin, le thé du soir, le ciel gris et pluvieux, les opérettes à la mode, elle rêve de retrouver son amie et confidente Gladys.

Pourtant, ce personnage aux évidentes possibilités dramatiques disparaît pratiquement dans *Rendre à César* : on ne fait que l'apercevoir parmi les fidèles assis dans la nef de l'église de Sainte-Marie-Mineure (Acte I, scène IV, p. 47), elle se limite alors à quelques mots sur son avenir administratif et les conditions de son prochain voyage, elle achète muette un cierge à Rosalia, et à la sortie du cinéma Mondo elle prononce ces seuls mots, incompréhensibles pour un spectateur qui ne connaît pas le roman : « J'ai eu tort de rester jusqu'à la fin du film. J'ai manqué mon train » (*RC*, Acte III, scène I, p. 103). Miss Jones n'a presque pas de voix dans la pièce, elle n'exprime donc aucune féminité.<sup>10</sup>

La préparation de l'attentat contre Mussolini est au centre de toute une série d'histoires individuelles vécues par des personnages de condition et d'origine différentes. Les longs monologues de chacun des personnages sur leur condition humaine, sur la mort, la solitude, la passion, la jalousie, la jeunesse dominant et s'imposent.

Ce n'est pas l'exil politique qui a intéressé Yourcenar – elle le prend comme ressort dramatique – mais bien celui, plus subtil, moins manichéen, plus proche d'elle, de quelques êtres paumés, ballottés par les circonstances de la vie, entre attente et départ, entre passé et présent, accrochés forcément à un « quelque part » et allant, inexorablement, vers un « nulle part ».

---

<sup>10</sup> Pour bien saisir la différence fondamentale entre le roman et la pièce rappelons, une fois encore, la lettre jamais publiée, de Yourcenar au metteur en scène français Jean-Pierre Andréani au moment où ce dernier essayait de monter *Rendre à César* entre 1985 et 1991. Yourcenar écrit le 16 septembre 1985 ces mots : « Cher Monsieur, [...] Le personnage de Giulio Lovisi me paraît devoir être réduit à l'extrême plutôt que supprimé. Le pauvre bonhomme est une des "voce populi". Je crois que Miss Jones, très réduite devrait demeurer à l'état de silhouette avec une ou deux phrases à l'église, comme contraste avec les voix italiennes. Même remarque pour Marinunzi [...] il reste que le rôle de l'ouvrier ivre approuvateur du fascisme [...] est essentiel. Il est très important aussi (comme Miss Jones, mais bien plus) Parce que c'est un rôle comique. Le grand danger en ne retenant que le groupe principal est d'avoir un mélodrame plutôt qu'une Tragedia dell' Arte [...]. Le projet des voix intérieures me paraît particulièrement intéressant ». J.-P. Andréani s'est inspiré de ces recommandations précises dans sa mise en scène présentée à Paris en Janvier 1991 au Théâtre Paris Plaine. Cf. : *Théâtre de la Plaine M. Yourcenar, Rendre à César*, Programme du 15 janvier au 17 février 1991, Histoire d'une création p. 3.

On ne peut donc considérer les personnages que comme des exilés de l'intérieur, des êtres souvent solitaires ou frappés par la vie qui se retrouvent par hasard à Rome et s'y croisent. Rome est ainsi le lieu de rencontre d'aventures individuelles enracinées dans un ailleurs qui les a marqués de façon indélébile et vers quoi ils tendent à retourner. Les personnages féminins vont fournir l'essentiel de cette humanité : dans cette Rome imaginaire de la dictature, Yourcenar nous présente l'entrecroisement de nombreux êtres et parmi eux de nombreuses femmes : Lina Chiari, Giuseppa, Giovanna, Rosalia di Credo, Miss Jones, Ruggero di Credo, Marcella Ardeati, Angiola Fidès, la mère Dida. Elles vont, tour à tour, dire leur corps dans des dialogues et des monologues dans lesquels leur conscience de femme s'exprimera et s'inscrira.

La troisième raison est la technique utilisée par Yourcenar pour passer de la forme romanesque à la forme dramatique : dans son commentaire « Histoire et Examen d'une pièce »<sup>11</sup>, elle donne un catalogue de trucs, conventionnels, destinés à donner un rythme ou un aspect théâtral à l'action. L'un des plus remarquables repose sur le fait que très souvent les personnages s'adressent à eux-mêmes un discours et l'expression, un "discours à soi-même" qui n'est pas l'aparté traditionnel du théâtre, ni le monologue fait que cette pièce représente un discours sur l'incommunicabilité entre les êtres.

Ce discours est expression d'une lucidité qui les écrase et les enferme mais en même temps, de distanciation, il s'insinue dans l'échange de la conversation ou de l'affrontement. Dans ce cas aussi il pose un dédoublement, il refuse le retour de parole pour privilégier le sarcasme vis à vis de soi, et impose un détachement qui est la preuve d'une conscience exacerbée de soi, il donne plus d'importance à la voix solitaire, expression de l'angoisse ou la situation de déséquilibre des personnages, tous marqués par l'échec.

Prenons quelques cas exemplaires de ces écarts entre le récit romanesque et le texte théâtral dans le traitement des personnages féminins. Avec l'aventure personnelle de Lina Chiari, qui ouvre le texte dans les deux, nous sommes en présence d'une femme en proie à des problèmes de cœur et de corps. Dans le premier un narrateur nous dit à propos d'elle :

Lina n'attirait pas leur attention ; elle allait vite : les succès de rue, pour une femme, sont proportionnés à la lenteur de sa marche et à l'état de son maquillage, car de toutes les promesses d'un visage ou

---

<sup>11</sup> Marguerite YOURCENAR, *Denier du rêve*, op. cit., p. 9-25.

## *Les voix féminines dans Rendre à César*

d'un corps, la seule tout à fait convaincante est celle de la facilité. (*DR*, p. 21-22)

Dans la pièce, Lina Chiari assume à la première personne ce genre de confidences ou de réflexions dans un monologue devant le magasin de Giulio Lovisi :

Estella dit toujours qu'il y a trois moyens tout à fait sûrs pour intéresser les hommes : d'abord marcher doucement, en se retournant de temps à autre, pour bien montrer qu'on est disponible, ensuite, avoir une robe qui montre les formes, les formes des seins (non, n'y pense pas, n'y pense plus) ; et puis surtout beaucoup de rouge à lèvres. (*RC*, p. 45)

Les jugements que porte le narrateur sur Lina ou les réflexions qu'il lui prête sont désormais assumées par elle dans ce soliloque, ce qui est le cas depuis le début de la pièce. Il en est ainsi de cet épisode du poulpe qui l'avait mordue sur une plage de Bocca d'Arno qui se transforme en un cauchemar de crabe accroché à son sein qu'elle raconte à Paolo Farina :

Et la semaine dernière, j'ai fait comme qui dirait un cauchemar. Un crabe s'était accroché à moi sous le sein gauche... La chair bleue, déchirée, broyée jusqu'au sang. J'ai réveillé le propriétaire à force de crier. (*RC*, p. 32)

Ainsi, à l'occasion de sa visite au cabinet médical du docteur Sarte, on trouve, dans le roman, ces remarques à propos de la maladie de Lina :

Le médecin venait de lui dire qu'il faudrait lui enlever un sein ; les poitrines mutilées ne plaisent que sur les statues de marbre que les touristes vont voir au musée du Vatican. (*DR*, p. 29)

ou du destin du corps humain :

Il ne lui importait guère [...] que le squelette à son tour dût tomber en poussière pour ne laisser subsister que ce néant qu'est presque toujours l'âme humaine. (*DR*, p. 32)

Dans le monologue théâtral de Lina cela devient :

Une chose bandagée, une chose charcutée, une femme qui n'a plus tout à fait sa poitrine de femme... N'y pense pas : tu vas encore te mettre à pleurer. (*RC*, p. 43)

ou

Ne pleure pas, ma fille : c'est si inutile. Regarde-toi dans la glace de cette boutique. Tu as envie de vivre avec une figure comme ça ? Une figure minée ; un teint gris, ou plutôt jaunâtre... Des lèvres toutes pâles... (RC, p. 44)

Lina Chiari est une femme dont la condition est liée étroitement au corps par le métier qu'elle exerce et par la maladie qu'elle subit et l'opération que le Docteur Sarte lui annonce. Face au falot Paolo Farina, soucieux des autres et honteux d'être cocu, fier de son métier, de son pouvoir et de sa puissance dans sa province, préoccupé par la recherche d'un sandwich avant de prendre son train, elle apparaît dominatrice et en même temps fragile, avec cette douleur au sein, cette conscience de son corps malade. Il en est de même avec le professeur Alessandro Sarte qui se comporte avant tout en grand chirurgien et comme un homme cynique et prudent, mêlé à des intrigues politiques. C'est seule, devant son miroir, que Lina prend conscience que son corps va être mutilé et qu'elle réagit courageusement, alors que le docteur Sarte organise avec précaution son emploi du temps en cette soirée qui s'annonce agitée. On l'abandonne avec ce sourire qu'elle s'efforce de retrouver. Elle est l'exemple et la voix d'une femme solitaire, malheureuse, frappée par la maladie et qui n'a pas peur de la dire

C'est peut-être la figure de l'humble préposée aux cierges, Rosalia di Credo qui semble participer le mieux d'un exil à la fois spatial et intérieur. Présentée dans le roman comme une « déportée du bonheur » elle subit une série de blessures : son père, Ruggero, originaire de Sicile, a été Consul à Biskra, en Algérie ; marié à une juive algérienne, et à la retraite, il retourne dans sa maison de Gemara, en Sicile. Sourcier, archéologue, contraint de fuir sa propriété à la suite d'une émeute paysanne, il devient fou et est enfermé dans un asile. Rosalia reçoit deux chocs successifs : le départ forcé de Sicile et la séparation avec sa sœur Angiola. À Rome, vieille fille solitaire, elle rêve à son enfance et à la belle maison de son passé. L'enfance des deux jeunes filles est évoquée avec précision à travers leurs souvenirs de pain anisé, de figes fraîches, d'odeur d'oranges, de noisetiers, d'oliviers dans les soirs d'été. Les problèmes de l'éducation des filles dans les couvents religieux sont ébauchés ainsi que celui des rapports avec les paysans.

Dans *Rendre à César*, Rosalia manifeste de la compassion pour les malheurs de Giulio Lovisi, et même pour l'exilé Carlo Stevo. Elle est surtout une grande solitaire, qui ne vit que dans le souvenir de son

## *Les voix féminines dans Rendre à César*

enfance heureuse avec sa sœur en Sicile. Face au dérisoire Père Cicca, incapable de la consoler et de parler à ses paroissiens, Rosalia di Credo exprime la prise de conscience qu'elle a raté sa vie et qu'à trente ans elle est perdue. Elle aussi soliloque :

Et maintenant tu es seule... Et tu resteras seule. Tu n'as même pas connu l'amour : tu n'as eu que ton père et ton Angiola. Ferme la fenêtre : tu n'entendras pas la radio d'en face... Ton potage... Où est le charbon de bois ? (RC, p. 55)

et plus loin :

Et je tire, et je hisse, et je hale ce charbon, ma mort. (RC, p. 56)

Il ne fait pas de doute que Yourcenar exprime mieux la condition dramatique de cette pauvre fille en la faisant parler directement plutôt que dans les longs retours en arrière du récit narratif.

Elle résume parfaitement sa condition quand elle dit à Giulio Lovisi :

C'est que c'est difficile d'être une femme, Monsieur Lovisi. (RC, p. 49)

Sa sœur Angiola, enfermée, elle aussi, dans une vie mouvementée, revient sur son passé dans un long monologue dans sa loge du cinéma Mondo (Acte III, Scène I). La belle Angiola a connu un premier amour, tailleur de pierre à Palerme, puis un peintre français, un Marquis, s'est mariée avec Paolo Farina avant de s'enfuir avec un ténor d'opéra et maintenant vit avec Sir Junius. Elle parle en femme fatiguée de toutes ses aventures, elle paraît cynique et désire se cacher sous le visage de la star Angiola Fidès qu'elle est devenue. Elle tient un discours de femme fatale :

Tu prends ta revanche sur la rue Fosca. (RC, p... 98)

Pourtant, il se dégage d'elle une impression à la fois de sensualité et de lassitude et, en dépit de son apparent succès, elle est tentée par cet homme à ses côtés, le docteur Alessandro qui, lui, la contemple en séducteur. Elle joue dans la vie comme au cinéma, en feignant d'être anglaise, se dédouble en Angiola Algénib comme dans la fiction du film projeté.

Tout à fait à l'opposé se trouve la Mère Dida, la vieille vendeuse de roses, installée entre le Palais Conti et le cinéma Mondo, près du café Impero où elle se réfugie avant de prendre le dernier autobus pour Ponte Bozzio. Elle semble avoir trouvé un espace de paix, au milieu de tous ces drames qui éclatent autour d'elle et la dépassent. Elle

travaille à Rome depuis trente-cinq ans : dans deux longs discours à soi (Acte III, scène II) elle se laisse aller à des confidences où éclate sa condition de femme marquée par les épreuves de la vie : son mariage avec le marchand de fleurs qui meurt écrasé à un passage à niveau, ses enfants ingrats, sa fille Attilia mariée à un ivrogne, Ilario qui s'occupe des serres près de Rome. Tout n'est que malheur dans cette pauvre existence et son discours est bien celui d'une femme désabusée :

Rentre ta tête sous ton châle, comme une tortue, vieille Dida, renfonce-toi dans le coin de la marche... Figure-toi que tu es jeune, mère Dida, et que tu passes la nuit à danser. (RC, p. 107)

Elle n'invente pas une langue féminine mais elle s'inscrit dans la langue, elle l'investit de ses mots, de ses expressions, de ses rêveries. Ce texte est-il masculin ou féminin ? Il est, à coup sûr, un texte produit par une femme, respiré par cette vieille personne qui ne croit plus en rien, tellement la vie l'a déçue dans ses espoirs de jeune fille, d'épouse et de mère. Allongée dans la cour du Palais Conti, Elle est, en quelque sorte, le contraire d'Angiola, réfugiée dans son monde de fiction et d'illusion.

Reste Marcella dont Yourcenar dit : « Et il y a des quantités d'autres personnages de mes livres dans lesquels je me retrouve en partie. Mais toujours en partie. Par exemple Marcella dans *Denier du rêve*, dont je comprends très bien la violence, l'ardeur et la naïveté. Je me sentirais capable de vivre tout cela »<sup>12</sup>. Elle est fière de son acte :

Aucun de ces gens-là ne serait capable de faire ce que je vais faire. Aucun de ces gens-là ne serait capable de se dresser pour dire non. (RC, p. 53)

Isolée dans sa démarche intérieure, elle représente, de son côté, la Terre et le Peuple. Elle abandonne tout, et de cet exil singulier naît la décision irrationnelle d'assassiner le Dictateur et de se sacrifier de la sorte, décision qu'elle maintiendra jusqu'au bout. Dès sa première prise de parole elle apparaît comme la révolutionnaire décidée à tuer (Acte 1, scène IV) :

Faites, mon Dieu, que je meure tout de suite... Faites que ma mort ne soit pas inutile, faites que ma main ne tremble pas, faites qu'il meure... (RC, p. 52)

---

<sup>12</sup> Marguerite YOURCENAR, *Portrait d'une voix, op. cit.*, p.182.

## *Les voix féminines dans Rendre à César*

Et pourtant, tout au long du second acte, dans sa longue et passionnée confrontation avec sa rivale Giovanna Lovisi, épouse de Carlo Stevo, et avec son mari Alessandro Sarte, Marcella va parler en femme amoureuse, sensuelle, jalouse, possessive, indépendante, méprisante, même vis-à-vis des autres femmes. À Alessandro Sarte elle reproche :

Vous avez eu deux ou trois maîtresses, de ces femmes voyantes, à manteau de vison, dont les gens au restaurant ou au théâtre chuchotent le nom quand elles passent. (RC, p. 71)

À Massimo elle lance à propos de Carlo Stevo :

Vous lui conseilliez de faire sa paix avec l'Autre, d'écrire de bons romans, de quoi s'offrir chaque année un voyage à Paris ou une nouvelle voiture. Est-ce que je ne connais pas l'intérieur des ménages ? (RC, p. 65)

Elle a fait le choix d'une vie de femme libre, malgré la tentation, vite repoussée, de l'expérience de mère. À Massimo elle avoue même :

Du temps où je vivais avec Alessandro, je désirais un enfant. Un enfant de Sandro... Tu te rends compte : élevé dans un faisceau de louveteaux. Dieu merci... Il y a mieux à faire pour mettre au monde l'avenir. (RC, p. 87)

Face à elle, Giovanna incarne précisément cet idéal bourgeois rejeté par Marcella, et semble bien pâle, fragile, même si elle a aussi des mouvements de révolte. Elle dit à Marcella :

Ne haussez pas les épaules, vous êtes femme, vous savez ce que c'est. (RC, p. 66)

Dès sa première apparition (Acte, II, scène I) elle est la femme :

Autoritaire... Timide, pourtant. Et de haut en bas, en noir [...] Tout simplement une petite bourgeoise qui croit qu'en noir on est toujours bien. (RC, p. 61)

Elle a conscience d'entrer dans un milieu louche en se rendant chez Marcella, et pourtant elle a des élans de mère et de femme, et elle s'adresse même à Marcella en femme :

Ne haussez pas les épaules ; vous êtes femme ; vous savez ce que c'est... L'enfant, par exemple... Même avant la prison j'étais seule... Ah, Sainte

Vierge, est-ce que vous croyez que c'est une vie... Si encore j'étais de celles qui se cherchent un autre homme ! (RC, p. 66)

Cependant, alors qu'elle vient d'apprendre la rétractation de son époux Carlo Stevo, elle a une réaction égoïste : « elle remet ses gants, reboutonne son manteau, reprend son sac, se poudre le visage » recommande la didascalie de l'auteur (RC, p. 67).

Marcella, en opposition totale à Giovanna, est femme dans tous ses propos et dans tous ses gestes : elle n'est plus associée, comme dans le roman, à des personnages mythologiques, elle est tout simplement une femme blessée et décidée comme le montrent ses propos qui jaillissent de son corps sexué. L'image du corps de cette femme qui parle, hurle ou ironise n'est absolument pas homologue à celle des deux hommes auxquels elle parle, le séducteur Alessandro et l'ambigu Massimo Iakovleff.

Pour conclure, observons donc que cette galerie de personnages féminins qui occupent massivement l'espace humain de *Rendre à César* ne présente pas seulement l'intérêt d'offrir un éventail de types biens définis : femme malade et solitaire, femmes vieillies, en situation d'échec familial, femme avare ou égoïste, femme révolutionnaire, femme star, mère infortunée. À côté d'elles, les personnages masculins dessinent une série assez sombre depuis le mondain et opportuniste docteur Alessandro Sarte jusqu'au vieux peintre malade et nostalgique Clément Roux en passant par l'ivrogne Oreste Marinunzi, mauvais mari et piètre père, et le petit trafiquant de passeport voyou qu'est Massimo. Mais ce qui fait l'originalité du discours de Yourcenar c'est que ses personnages féminins sont bien plus solides et complexes que les masculins et que, grâce au texte théâtral, elles disent, ce que ne font pas les hommes, avec leur corps, les mots qui expriment leur solitude, leur douleur, leurs désirs. En cela, on peut dire et confirmer qu'il s'agit d'un acte d'écrire sexué plus que d'une écriture féminine.